Université Paris Ouest Nanterre La Défense
École doctorale 138 : Lettres, Langues, Spectacles
Arts du spectacle : Cinéma

Apichatpong Weerasethakul
entre réalité et imaginaire

par **LEE Sun woo**

sous la direction de Monsieur Antoine de Baecque

Présentée et soutenue publiquement le 20 juin 2017

Jury

Monsieur Antoine de Baecque

Madame Barbara Le Maître

Monsieur Didier Coureau, rapporteur

Monsieur Hervé Joubert-Laurencin

Monsieur José Moure, rapporteur

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Antoine De Baecque, mon directeur de thèse, pour sa disponibilité, ses aides généreuses, ses encouragements chaleureux et ses conseils précieux pendant ces six ans de ma thèse. C'était un coup de chance pour moi de travailler sous la direction de Monsieur De Baecque qui a l'esprit ouvert et intellectuel. Je lui exprime mes profonds remerciements.

Je remercie vivement Madame Barbara Le Maître, Monsieur Hervé Joubert-Laurencin, Monsieur Didier Coureau et Monsieur José Moure qui me font l'honneur de faire partie du jury de ma soutenance.

Je remercie Romain Noury, mon ami fiable et correcteur sérieux, pour la lecture et la correction de mon écriture. Ses remarques et questions pertinentes m'ont donné beaucoup d'inspiration.

Mes grands remerciements s'adressent aussi à mes amis qui m'ont soutenu durant mes longues études en France. Enfin, j'exprime toute ma gratitude à ma famille, surtout à ma mère et à mon cher mari, Minsu Gang.

Introduction

Cette étude est consacrée à l'analyse de la coexistence de la réalité et de l'imaginaire dans l'œuvre d'Apichatpong Weerasethakul. Les modalités de rencontre et de croisement dans un film ou entre des films de ces deux dimensions qui semblent tellement distinctes seront éclaircies à travers des observations pratiques et détaillées. Chez Weerasethakul, la réalité et l'imaginaire s'intègrent parfois harmonieusement sans laisser place au sentiment d'hétérogénéité mais peuvent aussi s'entrechoquer en produisant une impression de rupture causée par des moments inattendus de distanciation ou d'étrangeté. Par ailleurs, chacune de ces dimensions se compose de plusieurs couches. Le monde filmique de Weerasethakul présuppose toujours des temps multiples virtuels, caractéristique essentielle que l'on retrouve dans toutes ses œuvres, des courts-métrages aux installations en passant par les long-métrages. Au bout de la traversée de l'univers weerasethakulien, lequel démolit petit à petit les certitudes solides du rationalisme, se pose la question de la nature véritable du monde actuel. En ce sens, regarder ses films offre une série d'expériences permettant d'élargir les horizons de la perception.

Avant d'entamer cette étude, il est nécessaire de penser le sens de la recherche autour de ce réalisateur et de ses créations, mais aussi celui de son œuvre dans ce début de XXI^{e} siècle. Cette question est directement liée au thème de cette thèse. Il faut donc expliquer les termes qui composent le titre de cette thèse. En premier lieu, pourquoi Weerasethakul ? Approchons cette question à partir de deux angles. Premièrement, d'un point de vue scientifique, l'influence de ce cinéaste dans la diversité des recherches cinématographiques contemporaines est remarquable. Que ce soit en tant que chercheur dans le domaine des arts audiovisuels ou en tant que cinéphile, le bon accueil que connaît ce réalisateur est à souligner. Pourquoi des cinéphiles du monde entier, surtout occidentaux, s'enthousiasment pour les films étranges d'un cinéaste venu d'un pays lointain dont la contribution à l'histoire mondiale du cinéma est jugée comme quasi-nulle ? Une des caractéristiques importantes de Weerasethakul est à noter ici : il s'inscrit pleinement, de par son origine et ses choix de réalisation, dans le cinéma asiatique. Cette identité régionale repose donc non seulement sur une origine géographique particulière, mais aussi sur le degré relativement faible de reconnaissance dans le domaine du cinéma des œuvres venant de cette région. Pendant longtemps, le cinéma a semblé être un art réservé aux Européens et aux Américains. L'apparition du cinéma asiatique est généralement considérée comme tardive. Bien que de nombreuses œuvres de qualité aient été régulièrement reconnues à l'occasion des grands festivals internationaux, il semble que le cinéma asiatique soit toujours

sous-estimé dans le champ global de l'industrie cinématographique [1]. De surcroît, en comparaison avec d'autres pays asiatiques comme le Japon, Hong Kong, Taïwan ou la Corée du Sud, la Thaïlande, pays du réalisateur, reste négligée dans l'histoire du cinéma. De fait, la connaissance à l'international du cinéma thaïlandais reste faible. Malgré ces circonstances défavorables, les films de Weerasethakul attirent l'œil des cinéphiles par leur puissance souvent jugée mystérieuse. Les réactions assez favorables suggèrent que l'apparition de ce cinéaste peut être lue comme un exemple significatif de la nouvelle entrée du cinéma asiatique sur la scène mondiale du cinéma contemporain.

Avant tout, la sensibilité particulière de Weerasethakul, basée sur la culture thaïlandaise, rend ses œuvres assez étranges et mystérieuses. Ses films portent un charme exotique, et ce même d'un point de vue asiatique. Pour un-e Coréen-ne, par exemple, ses œuvres ont en effet le parfum d'un ailleurs lointain. Mais ce qui compte vraiment ici, c'est que le réalisateur manifeste cette ambiance exotique à travers un style universel et moderne. Ce dernier point explique peut-être pourquoi Weerasethakul est reconnu dans le monde entier, dépassant le simple phénomène folklorique. De plus, la profondeur de ses œuvres arrive à aujourd'hui à une certaine maturité, après presque vingt ans de création. En ce sens, Weerasethakul peut être considéré comme un héritier des grands cinéastes asiatiques qui ont gravé profondément l'esthétique orientale dans le champ du cinéma. Weerasethakul a en effet été récompensé à plusieurs reprises dans des festivals de cinéma prestigieux, et notamment à Cannes. Son premier long-métrage, *Mysterious object at noon*, a été nommé pour le prix Un Certain Regard en 2002. Depuis lors, invité continuellement dans de nombreux festivals internationaux, en particulier pour y présenter ses courts-métrages, le réalisateur thaïlandais a acquis petit à petit une réputation d'envergure internationale. En 2010, il obtient la Palme d'or avec *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures,* son sixième long-métrage. L'obtention consécutive de deux prix à Cannes a beaucoup aidé le cinéaste, particulièrement choyé par la critique française. Le cinéaste est ainsi surtout soutenu en France, et en particulier par les *Cahiers du Cinéma* :

> « Les Cahiers ont ardemment soutenu le réalisateur. Tropical Malady a été classé 3ème meilleur film des années 2000 par les Cahiers. Uncle Boonmee a fait l'objet d'un dossier sur le tournage de six pages, plusieurs mois avant Cannes, puis a fait la couverture de la revue en juin 2011. On peut parler véritablement d'accompagnement,

[1] Dans la liste des 100 meilleurs films de l'histoire proposée fin 2016 par *Télérama*, on ne trouve que deux films asiatiques, *Voyage à Tokyo* (1953) de Yasujirô Ozu et *In the mood for love* (2000) de Wong Kar-waï ; http://www.telerama.fr/cinema/les-100-meilleurs-films-de-l-histoire-selon-telerama,149864.php#QT2Bg3UxFPDHbgwB.01

> tant les Cahiers se sentent proches de son cinéma, qui a pourtant des détracteurs en France. »[2]

Vu la reconnaissance internationale dont il bénéficie, Weerasethakul peut être considéré comme un des cinéastes contemporains qui comptent. Néanmoins, le succès public de ses œuvres n'est pas à la hauteur de cette reconnaissance. Du fait du caractère monotone et abscons de ses histoires ainsi que du style expérimental de ses œuvres, les films de Weerasethakul ne recueillent jamais une large adhésion auprès du public. En outre, la censure est un autre obstacle à la projection de ses films dans son pays. Weerasethakul se situe assez loin de l'industrie cinématographique dominante, ayant opté dès le début de sa carrière pour le chemin de l'indépendance, en dehors des grands circuits commerciaux. En s'appuyant sur sa société indépendante de production, Kick the machine, sur sa collaboration avec d'autres sociétés indépendantes et sur le soutien d'institutions de pays divers, Weerasethakul souhaitait dès le départ contrôler toutes les étapes du processus de réalisation de ses films à petit budget. Ces choix font de lui un cinéaste, qui, s'il est reconnu et primé, reste assez marginal.

Ce trait caractéristique peut également être replacé dans un contexte historique, surtout s'y l'on s'intéresse aux différents objets et au fond de ses films. Weerasethakul parle des marges de l'histoire et nous donne ainsi à penser notre monde. Tout d'abord, Weerasethakul entretient un sentiment particulier à l'égard des peuples aux marges de la société moderne, à savoir les minorités. L'identité des personnages en marge a chez lui souvent rapport avec leur sexualité ou leur classe sociale. On trouve dans presque tous ses films des personnages explicitement ou implicitement homosexuels ou bisexuels. Min, dans *Blissfully yours*, est séduit par un homme et aimé également par une femme. Tong, dans *Tropical malady,* jouit du regard sympathique d'une femme inconnue bien qu'il soit décrit assez clairement comme homosexuel tout au long de l'histoire. Dans *Syndromes and a century,* on peine a bien distinguer ce qui relève de l'homosexualité, de l'amitié ou de l'amour fraternel. Bien que la Thaïlande soit relativement tolérante envers les sexualités minoritaires et que nombre de films sur le thème du transsexualisme soient sortis dans le pays, le fait est que ce type de personnes est toujours renvoyés au statut de marginaux. Quant à la classe sociale, certains des personnages sont décrits comme n'ayant pas reçu d'éducation. On retrouve également plusieurs fois la figure du travailleur clandestin étranger. Weerasethakul met ainsi souvent en scène des figures de dominés. C'est pourquoi l'histoire de ses films concerne avant tout la vie dans des régions

[2] DELORME Stéphane, « Les Cahiers et le cinéma asiatique aujourd'hui », *Seeking the path of Asian cinema : East Asia (colloque international, 10, 11 et 12 octobre 2011, Busan, Corée du Sud)*, Busan cinema forum, 2011, p. 56.

rurales, loin de la société modernisée des grandes villes. A l'égard du choix des lieux de tournage, ce cinéaste évite les grandes villes intentionnellement. Weerasethakul persiste à aller vers les lieux peu industrialisés, en province ou dans des lieux hostiles et reculés comme les forêts et les jungles. Il aime ainsi montrer dans ses films les peuples ruraux, à la marge de la modernité. Assumer cette sensibilité pour les minorités dans l'élaboration de son monde filmique est au fondement de son travail cinématographique.

Cet intérêt pour les humains en marge doit également être envisagé par rapport à l'identité régionale du réalisateur. Dans une certaine mesure, on peut dire qu'il n'est pas surprenant de la part d'un Asiatique de s'intéresser aux situations minoritaires et marginales, et ce notamment pour des raisons historiques. Il est indéniable que le monde actuel fonctionne toujours sous l'hégémonie des puissances occidentales, ce qui n'est pas sans entraîner certaines discriminations raciales. L'Asie fût par ailleurs au centre des appétits coloniaux de l'Occident, ce qui a entraîné de violentes crises et conquêtes (des guerres de l'opium en Chine à la guerre d'Indochine et du Viêt Nam). Cette histoire de domination a profondément marqué la conscience collective des Asiatiques, et a pu occasionner certains complexes, qui restent souvent tabous dans les sociétés asiatiques. Le fait que l'histoire contemporaine thaïlandaise soit souvent évoquée par Weerasethakul doit être relié à cet aspect. Le réalisateur choisit des régions concernées par les événements historiques comme sujets ou lieux de tournage. L'histoire thaïlandaise du XX^{e} siècle, comme celle d'autres pays asiatiques, a été profondément influencée par les puissances occidentales. Autour de la guerre du Viêt Nam, les États-Unis ont ainsi occupé le pays afin d'en faire leur base-arrière dans le cadre de la lutte contre l'extension du communisme dans la région. Cette histoire, qui a laissé des séquelles en Thaïlande, sert par exemple de thème principal au *Primitive*.

C'est pourquoi les œuvres de Weerasethakul peuvent avoir un sens particulier pour le spectateur asiatique. Par exemple, de mon point de vue de Coréenne, ses films évoquent les symptômes des traumatismes du passé visibles dans la société contemporaine. Vivre en tant que Coréen-ne renvoie à deux situations de marginalisation. La première concerne la conscience collective. Comme on l'a évoqué plus haut, l'Asie est située dans une position d'exclusion par rapport à l'hégémonie occidentale. La Corée est en particulier une victime représentative des conflits idéologiques et politiques venus d'Occident. A la fin de la Seconde Guerre mondiale, le pays a été divisé en deux par les États-Unis et les Soviétiques. Cette division s'est maintenue depuis lors. En d'autres termes, les Coréens ont été forcés d'agir passivement, en étant dépossédé de toute décision autonome quant à leur propre pays. Jusqu'à aujourd'hui, la Corée du Sud se doit de respecter les desiderata des États-Unis et de s'efforcer de faire correspondre

ses politiques aux attentes de ces derniers. Aussi, en ce qui concerne les questions de sexualité, le machisme et les discriminations sexuelles sont toujours bien ancrés en Corée du Sud. Malgré la modernisation accélérée de l'économie du pays et son entrée qu'on qualifie souvent de réussie dans l'ère de la mondialisation, les mentalités restent bien souvent archaïques. Des attitudes méprisantes à l'égard des femmes s'expriment dans la vie quotidienne et des crimes misogynes adviennent trop souvent. Un sentiment de rejet de la part des hommes vis-à-vis de l'avancement social des femmes est prégnant. De surcroît, le regard sur les groupes minoritaires du pays est bien souvent marqué de phobie. La situation des LGBT et des étrangers non-Blancs est déplorable. Mis à part quelques artistes célèbres, il est quasiment impossible de faire son *coming out* à cause du regard explicitement négatif que porte la société envers l'homosexualité. En ce qui concerne les étrangers, tandis que les Européens ou les Américains de peau blanche sont bien accueillis, les Noirs venus de ces mêmes régions ou d'Afrique ainsi que les migrants venus de l'Asie du Sud-Est sont méprisés sans retenue. Dans la situation actuelle où l'afflux d'étrangers augmente rapidement, les regards discriminants sur les minorités deviennent un problème social assez grave dans la Corée du Sud d'aujourd'hui. C'est pourquoi le regard attentif de Weerasethakul sur les classes ou les groupes exclus ainsi que la réflexion qu'il porte sur l'histoire contemporaine ont particulièrement attirer la curiosité de l'auteure de cette thèse, en tant que Coréenne et femme asiatique. Nous nous efforcerons donc de souligner ici les modalités de représentation à l'égard du conflit et de la distinction sociale. Les personnages weerasethakuliens quittent la vie sociale et moderne en pénétrant dans des espaces naturels. L'espace primitif, vierge par rapport au système sociale, fonctionne comme un champ de liberté et de désir où toutes les contraintes s'effacent. Le réalisateur propose ainsi une réflexion sur un état de paix et d'égalité rendu possible par le rejet des règles construites par la société moderne. Cet esprit marqué d'antirationalisme compose un des fondements de ses films.

La curiosité du cinéphile et du chercheur pour l'apparition de Weerasethakul sur la scène internationale du cinéma contemporain et l'intérêt que nous portons à sa démarche cohérente à l'égard des êtres marginalisés ainsi que son attitude critique et sceptique vis-à-vis de la modernité forment pour nous la motivation initiale de notre travail. Se fondant sur sa propre vision du monde, Weerasethakul a créé son propre langage et son propre style cinématographique à travers sept longs-métrages, plusieurs dizaines de courts-métrages et quelques installations audiovisuelles. Reconnaître sa patte n'est pas difficile : comme pour Godard ou Ozu, son cinéma est rempli de ses empreintes particulières, de ces « choses weerasethakuliennes » qui fascinent les cinéphiles à travers le monde entier. Bien qu'elles soient représentées de manière assez diverse, toutes les caractéristiques de son cinéma

convergent vers la réflexion sur le rapport entre la réalité et l'imaginaire. Il s'agit précisément du deuxième point que cette étude abordera.

La rencontre entre la réalité et l'imaginaire forme la structure principale des films de Weerasethakul. Les modalités de croisement entre ces deux dimensions révèlent la perception du monde particulière qu'a le réalisateur. Avant de parler plus directement de ses films, évoquons d'abord, même brièvement, la représentation de ces concepts, réalité et imaginaire, dans l'histoire du cinéma. Si le cinéma est souvent considéré comme l'art de l'imaginaire par excellence, nous éviterons ici d'entrer dans ce débat et en resterons au niveau de la représentation pratique de l'imaginaire et du réel. Si on remonte aux origines du cinéma, ces deux dimensions sont d'emblée séparées par les deux pionniers de cet art naissant : d'un côté, les frères Lumière ont commencé la création cinématographique en filmant des scènes de la vie quotidienne de manière documentaire et d'autre part Georges Méliès s'est concentré sur la création audacieuse d'histoires totalement fictives marquées par le fantastique (*Le voyage dans la Lune*) en profitant des possibilités techniques qu'offrait le cinéma. C'est à partir de ces deux tendances pionnières que s'est ensuite développé le cinéma, à travers des genres et des mouvements divers. Quand on parle de la réalité au cinéma, on évoquera ainsi le documentaire, le cinéma direct, le néoréalisme, etc. Et pour l'imaginaire au cinéma, on pensera aux genres fantastiques où des êtres étranges et mythiques apparaissent, qu'il s'agisse de super-héros, d'extraterrestres, de vampires ou encore de dragons. Du point de vue esthétique, on pourrait rappeler les doctrines opposées de Dziga Vertov et d'Eisenstein. Tandis que Vertov s'attachait à montrer des scènes de la vie réelle à l'état brut à travers la vision libre du ciné-œil, sans scénario ni acteur, Eisenstein prenait un soin particulier à construire un montage rationnel et causal pour représenter une histoire filmique persuasive. Pendant longtemps, le montage d'Eisenstein fut considéré comme la méthode idéale pour relier les images, et en particulier pour réaliser des histoires fictives denses.

Selon un a priori classique, la réalité et l'imaginaire tendent à être considérés comme opposés, rejoignant des couples antagonistes classiques comme substance et apparence, physique et mental, cohérence et confusion, etc. Chez Weerasethakul, ces dichotomies s'effacent. Documentaire et fiction ne sont plus strictement séparés. L'imaginaire renvoie ici au côté caché et invisible du réel et ne forme plus ainsi une dimension indépendante. L'imaginaire doit être ainsi considéré comme un aspect intégré du monde, et non comme une source d'histoires extravagantes totalement séparées du réel (comme dans le cinéma fantastique par exemple). Chez Weerasethakul, la réalité et l'imaginaire sont toujours mêlés, comme le recto et le verso d'une feuille de papier. Le cinéma weerasethakulien présuppose la négation de

l'idée d'incompatibilité entre les deux notions. Ses histoires filmiques se basent sur la conscience qu'elles ne sont pas différentes, mais plutôt qu'elles constituent le réel dans son intégralité. Ce raisonnement n'est pas l'apanage du cinéma indépendant, puisqu'on le retrouve dans des superproductions hollywoodiennes, en particulier dans le genre de la science-fiction. *Matrix* (1999), des Wachowski, faisait reposer toute son univers sur cette idée de réalité double, tout comme, plus récemment, *Inception* (2010) et *Interstellar* (2014) de Christopher Nolan. Dans ces films de science-fiction, les réalisateurs développent un jeu de croisements entre les deux dimensions que forment la réalité et le rêve ou le monde perçu comme réel et les univers qui lui sont parallèles, en supposant qu'ils sont en réalité tous connectés. Mais il y a une grande différence entre ces films et ceux de Weerasethakul. Dans les *blockbusters* que nous avons évoqué, la distinction entre les différentes dimensions est explicite. Toutes ces dimensions sont représentées en tant qu'espaces-temps indépendants parfois reliés entre eux. A travers cette dissociation claire, la narration garde en cohérence, en évitant une trop grande confusion, et ce tout au long du film. Par contre, chez Weerasethakul, on ne cesse jamais d'aller et venir entre la réalité et l'imaginaire. En d'autres termes, on ne sait jamais si on se trouve dans la réalité, dans le rêve ou dans l'imaginaire. L'imaginaire, quelle que soit sa forme, est toujours intégré au réel. Pour ce réalisateur, le monde est intrinsèquement construit par plusieurs dimensions.

On a généralement tendance à croire que ces deux dimensions sont de nature distincte. Maurice Merleau-Ponty renverse ce cadre de la perception :

> « Il ne faudra donc pas définir le réel par sa cohérence et l'imaginaire par son incohérence ou ses lacunes : le réel est cohérent et probable parce qu'il est réel, et non réel parce qu'il est cohérent ; l'imaginaire est incohérent ou improbable parce qu'il est imaginaire, et non imaginaire parce qu'il est incohérent. »[3]

De ce point de vue, la distinction entre ces deux concepts devient assez floue. Toujours selon Merleau-Ponty, la réalité et l'imaginaire forment une relation complémentaire plutôt qu'antagoniste. Si la notion de réalité est remplacée par le phénomène qui peut être perçu clairement et immédiatement, l'imaginaire signifie le côté virtuel associé au phénomène :

> « […] de sorte qu'il n'y a pas de *Schein* [illusion] sans *Erscheinung* [phénomène], que tout *Schein* est la contrepartie d'une *Erscheinung*, et que le sens du « réel » n'est pas réduit à celui du « probable », et qu'au contraire le « probable » évoque une expérience définitive du « réel » dont l'échéance est seulement différée. En face d'une apparence perceptive, nous ne savons pas seulement qu'elle peut dans la suite « éclater », nous savons aussi qu'elle ne le fera que pour avoir été si bien remplacée par une autre qu'il n'en reste pas trace […] Chaque perception est muable et seulement probable ; si l'on

[3] MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 2004 (1964), pp. 61-62.

veut, ce n'est qu'une *opinion.* »[4]

D'une part l'évidence de la réalité est niée et d'autre part l'imaginaire est qualifié pour entrer dans le réel. En ce sens, les deux dimensions peuvent être remplacées par les notions du visible et de l'invisible. Le visible signifie le monde ou plus précisément une part du monde dont la présence peut être confirmée explicitement par la perception. Le cas de l'invisible est plus complexe. Cela ne signifie pas le néant. On pourrait plutôt dire que l'invisible existe partout dans le monde visible.

> « Le sens est *invisible*, mais l'invisible n'est pas le contradictoire du visible : le visible a lui-même une membrure d'invisible, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible, il ne paraît qu'en lui, il est le *Nichturpräsentierbar* [ne pas être représenté] qui m'est présenté comme tel dans le monde – on ne peut l'y voir et tout effort pour l'*y voir*, le fait disparaître, mais il est *dans la ligne* du visible, il en est le foyer virtuel, il s'inscrit en lui (en filigrane). »[5]

La philosophie des films de Weerasethakul correspond à la réflexion de Merleau-Ponty en ce sens que derrière les images visibles de ses films se trouve toujours quelque chose d'invisible. Comme Gaston Bachelard, qui évoque en citant nombre de poésies l'imaginaire qui entoure les espaces habituels tels que la maison[6], le réalisateur déploie son imagination librement et découvre le sens invisible dans tous les phénomènes apparents. En ce sens, la réflexion sur l'invisible est un des axes centraux du travail de Weerasethakul. Ainsi, la coexistence de la réalité et de l'imaginaire est une sorte de condition préalable dans la construction du monde weerasethakulien. Et ce qui compte, c'est la découverte du sens des choses invisibles à chaque moment où le caché surgit sur l'apparence.

Pour élargir la discussion concernant le refus de Weerasethakul de reconnaître le monde en tant que réalité unique et cohérente, un détour par le concept d'« image-temps » de Gilles Deleuze est utile. En effet, les caractéristiques principales du monde filmique weerasethakulien correspondent à la théorie deleuzienne du cinéma moderne. Deleuze remarque l'apparition du nouveau cinéma au milieu du siècle dernier, en le nommant « image-temps ». Pour le philosophe, le cinéma d'avant l'arrivée de l'image-temps doit être désigné comme « image-mouvement », qui repose sur la narration classique :

> « La narration dite classique découle directement de la composition organique des images-mouvement (montage), ou de leur spécification en images-perception, images-

[4] *Ibid.*, p. 63.
[5] *Ibid.*, p. 265.
[6] Voir BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France, 2004.

affection, images-action, suivant les lois d'un schème sensori-moteur. »[7]

La prégnance de la reproduction fidèle de l'apparence, de l'obsession pour la vraisemblance, de l'identification aux personnages dans nombre de films commerciaux actuels traduit la dépendance toujours vivace du cinéma vis-à-vis du schème sensori-moteur. Si l'on songe aux films hollywoodiens typiques, qui sont construits autour de certains problèmes dramatiques et du processus menant à leurs résolutions, alors on comprend clairement la narration classique de l'image-mouvement. Il s'agit d'un développement fondé sur la causalité et sur l'influence réciproque entre l'action et la situation. Le cinéma de l'image-temps est né par la suite de la crise de cette image-mouvement, et plus précisément de celle de l'« image-action », phase essentielle de l'image-mouvement. Ce phénomène a débuté en Italie avec le néoréalisme au sortir de la Seconde Guerre mondiale, puis a gagné la France et l'Allemagne[8]. Il semble évident que le cinéma de Weerasethakul s'inscrive dans l'image-temps, car le schème sensori-moteur n'y fonctionne pas. Le fait que ses films demandent sans cesse au spectateur pensée et réflexion correspond bien à l'essence de l'image-temps que Deleuze propose. L'image ici ne sert pas d'explication logique ou claire. En d'autres termes, « l'image ne renvoie plus à une situation globalisante ou synthétique, mais dispersive »[9]. Face à cette image qui est hors de tout système de cohérence nette, on est obligé de penser, volontairement ou non, pour chercher une sorte de réponse ou d'explication. Ainsi, le cinéma de Weerasethakul est rempli de moments de « rencontre »[10].

Afin d'expliquer l'essence du cinéma de l'image-temps, Deleuze développe le concept du régime cristallin (un régime chronique) contre celui du régime organique (un régime cinétique)[11]. Parlons d'abord de la narration cristalline de l'image-temps par rapport aux films de Weerasethakul. Tandis que la narration classique de l'image-mouvement présuppose le temps linéaire, celle de l'image-temps concerne le temps non-chronologique et anormal, par ailleurs indépendant des autres conditions du film comme le mouvement ou le décor. L'histoire n'est pas développée logiquement et l'image n'est pas liée organiquement. Le temps qui était dépendant du mouvement est présenté ici en état de liberté. Les films de Weerasethakul

[7] DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1994, p. 40.
[8] DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1996, p. 284 ; Deleuze décrit le néoréalisme comme le commencement sérieux de l'image-temps et par conséquent comme la naissance du cinéma moderne. Néanmoins, l'image-mouvement et l'image-temps ne sont pas temporellement strictement distinguables, comme Deleuze le souligne lui-même. Il s'agit plutôt de deux grandes manières d'utiliser l'image au cinéma.
[9] *Ibid.*, p. 279.
[10] La notion de « rencontre » est soulignée répétitivement chez Deleuze, surtout dans *Proust et les signes*, ouvrage paru en 1964.
[11] DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, p. 165.

expriment bien ce type de narration. La narration dévie chez lui de la règle classique, c'est-à-dire qu'elle ne se concentre pas sur la représentation vraisemblable, ni sur le déroulement causal et chronologique. Il n'y a pas de situation ou d'événement auxquels le personnage doit réagir. En d'autres termes, l'action qui vise l'intentionnalité cohérente ne fonctionne plus comme le point central de l'histoire. Les phénomènes indépendants se déploient *a priori* hors de l'espace et du temps, et les images s'enchaînent arbitrairement sans rapport de causalité. En résumé, aucun des éléments qui soutiennent la narration classique ne fonctionne dans les films de Weerasethakul. Selon les cas, l'histoire incohérente et illogique atteint presque un niveau « dysnarratif » :

> « […] elle [la narration cristalline] implique un écroulement des schèmes sensori-moteurs. Les situations sensori-motrices ont fait place à des situations optiques et sonores pures auxquelles les personnages, devenus voyants, ne peuvent plus ou ne veulent plus réagir, tant il faut qu'ils arrivent à « voir » ce qu'il y a dans la situation. […] Nous n'avons plus une image indirecte du temps qui découle du mouvement, mais une image-temps directe dont le mouvement découle. Nous n'avons plus un temps chronologique qui peut être bouleversé par des mouvements éventuellement anormaux, nous avons un temps chronique, non-chronologique, qui produit des mouvements nécessairement « anormaux », essentiellement « faux ». »[12]

Le cours organique autour du mouvement qui soutient l'image-action n'est pas valable. Le temps chronologique est détruit et libéré du mouvement. Il existe en tant que forme pure du changement. De ce point de vue, il semble qu'il ne reste que la description, car la motivation narrative de l'action devient ambiguë. On voit ici clairement la description cristalline, « qui vaut pour son objet, qui le remplace, le crée et le gomme à la fois », pour reprendre Robbe-Grillet, « et ne cesse de faire place à d'autres descriptions qui contredisent, déplacent ou modifient les précédentes »[13]. La description se libère elle aussi du mouvement. C'est pourquoi on rencontre nombre d'images raccordées illogiquement, ceci formant des ruptures, des sortes de trous narratifs. En d'autres termes, le cinéma moderne basé sur l'image-temps suggère une nouvelle manière de relier les images. Deleuze désigne ce phénomène comme « le règne des « incommensurables » ou des coupures irrationnelles : c'est-à-dire que la coupure ne fait plus partie de l'une ou l'autre image, de l'une ou l'autre suite qu'elle sépare et répartit. […] L'intervalle se libère, l'interstice devient irréductible et vaut pour lui-même. »[14].

Apparaît dans ce processus la « situation optique (et sonore) pure ». Deleuze l'explique à travers les œuvres de Rossellini. Par exemple, dans *Voyage en Italie*, « une touriste atteinte

[12] *Ibid.*, pp. 167-169.
[13] *Ibid.*, p. 165.
[14] *Ibid.*, p. 362.

en plein cœur par le simple déroulement d'images ou de clichés visuels dans lesquels elle découvre quelque chose d'insupportable, au-delà de la limite de ce qu'elle peut personnellement supporter. C'est un cinéma de voyant, non plus d'action »[15]. Cette « quelque chose d'insupportable » renvoie à la situation optique-sonore pure. En ce sens que le personnage ne peut pas réagir devant la situation donnée et qu'il reste dans une position impuissante : il devient le « voyant », pas l'agent. Il en est de même pour le spectateur. On se trouve également dans une position de voyant qui ne sait pas comment réagir face à quelque chose d'insupportable. Ceci marque une différence très significative d'avec l'image-mouvement. Par conséquent, le cinéma de l'image-temps révèle le réel à travers l'apparition inattendue de situations optiques pures, tandis que le cinéma fidèle à la représentation touche rarement le réel. Chez Weerasethakul, on assiste en effet à des situations optiques pures dans lesquelles les perceptions du personnage ne se prolongent pas dans l'action. D'ailleurs, l'apparition fréquente d'images qui dépassent la portée de notre connaissance peut être comprise de la même manière. On trouve deux types remarquables d'images suscitant l'incompréhensibilité : le gros plan sur un visage ambigu (par exemple, la dernière séquence de *Blissfully yours* et de *Cemetery of splendour*) et le plan fixe long (même après que le personnage soit sorti du cadre, la caméra fixe toujours le vide). Ces images, qui durent longtemps et qui invitent à la contemplation, donnent l'impression d'un temps suspendu. Dans les deux cas, l'image n'est pas déterminée ni justifiée par la structure narrative. Elle se donne plutôt sens en elle-même.

Une autre caractéristique de cette image cristalline est bien représentée à travers la coexistence d'images actuelles et d'images virtuelles. La perception de l'image actuelle et visible comprend toujours en elle-même des images imaginaires et virtuelles. L'apparition simultanée de l'image actuelle et de l'image virtuelle suggère que le réel est composé par des dimensions multiples. Le monde weerasethakulien est construit par l'image cristalline qui produit des échanges continuels entre la réalité et l'imaginaire. L'image actuelle et l'image virtuelle ne sont pas distinguées clairement : la réalité et le rêve, la perception et le souvenir, le présent et le passé se chevauchent. Dans le cas de *Syndromes and a century*, la distinction entre l'image actuelle et l'image virtuelle est quasiment annulée. Ce film est divisé explicitement en deux parties qui se passent dans un temps et un espace différent, le passé à la campagne et le présent à la ville. Chacune se constitue indépendamment de l'autre tout en se développant selon des axes presque identiques : il s'agit d'histoires ayant l'hôpital comme arrière-plan. La deuxième partie fait écho à la première. Tout d'abord, les mêmes acteurs principaux

[15] *Ibid.*, p. 9. (Je souligne.)

apparaissent dans les deux parties. Par exemple, les docteurs de l'hôpital de province du passé de la première partie réapparaissent dans la deuxième partie, également en tant que docteurs, mais cette fois dans un hôpital urbain du présent. Ainsi, ces personnages portent une image double. De plus, des situations presque similaires sont répétées dans les deux parties selon des mises en scènes renversées. De cette façon, le film est constitué par des sortes d'« images en miroir » basée sur une structure jumelle. Il est impossible de distinguer la nature des images :

> « L'image optique (et sonore) dans la reconnaissance attentive ne se prolonge pas en mouvement, mais entre en rapport avec une « image-souvenir » qu'elle appelle. Peut-être faut-il concevoir aussi d'autres réponses possibles, plus ou moins voisines, plus ou moins distinctes : ce qui entrerait en rapport, ce serait du réel et de l'imaginaire, du physique et du mental, de l'objectif et du subjectif, de la description et de la narration, *de l'actuel et du virtuel*… L'essentiel, de toute manière, est que les deux termes en rapport diffèrent en nature, mais pourtant « courent l'un derrière l'autre », renvoient l'un à l'autre, se réfléchissent sans qu'on puisse dire lequel est premier, et tendent *à la limite* à se confondre en tombant dans un même point d'indiscernabilité.»[16]

L'image multiple d'un personnage prouve également cette indiscernabilité. Chez Weerasethakul, l'identité de l'acteur et de son rôle fictif, ou l'identité des personnages dans plusieurs films, se superposent et se mélangent sans cesse, comme chez Godard. Jenjira Pongpas, actrice favorite de Weerasethakul, apparaît dans presque tous ses films. Elle porte en particulier le nom de « Jen » (probablement la version abrégée de son vrai nom) dans *Oncle Boonmee* et *Cemetery of splendour*. Dans le cas de Sakda Kaewbuadee, autre acteur fétiche du cinéaste, il apparaît toujours en ayant le nom « Tong » (*Tropical malady*, *Oncle Boonmee*) ou « Sakda », son vrai nom (*Syndromes and a century*, *Mekong hotel* et *Sakda*, court-métrage). Lorsqu'on entend le nom de l'acteur (comme Jen ou Tong), on évoque simultanément quelques personnages fictifs qui s'appellent de la même manière dans des films différents et les acteurs eux-mêmes, qui jouent des personnages du même nom. L'une et l'autre se reflètent et sont interchangeables. En ce sens, on ne peut pas connaître la différence claire entre l'identité réelle et l'identité virtuelle, car elles ne sont pas déterminées en permanence. Ainsi, la circulation et le mélange entre l'image actuelle et l'image virtuelle soutiennent le monde weerasethakulien. Sur ce point, on retrouve le rapport entre la réalité et l'imaginaire. Les deux dimensions coexistent confusément dans le régime cristallin :

> « L'actuel est coupé de ses enchaînements moteurs, ou le réel de ses connexions légales, et le virtuel, de son côté, se dégage de ses actualisations, se met à valoir pour lui-même. Les deux modes d'existence se réunissent maintenant dans un circuit où le

[16] *Ibid.*, pp. 64-65.

> réel et l'imaginaire, l'actuel et le virtuel, courent l'un derrière l'autre, échangent leur rôle deviennent indiscernables. C'est là qu'on parlera le plus précisément d'image-cristal : la coalescence d'une image actuelle et de *son* image virtuelle, l'indiscernabilité des deux images distinctes. »[17]

Cemetery of splendour est un bon exemple pour décrire subtilement cette relation d'union entre l'actuel et le virtuel. Dans la séquence de promenade dans la forêt des deux femmes, le lieu actuel ordinaire est interprété comme étant le palais royal dans le rêve (ou dans le passé), à travers la description du personnage qui peut voir les deux dimensions en même temps. L'image actuelle obtient un nouveau sens de par le témoignage imaginaire. Bien qu'on ne puisse jamais voir l'image virtuelle concernant cet espace, on arrive à faire l'expérience d'un autre paysage virtuel invisible se superposant à l'actuel visible. Par conséquent, le film représente non seulement un espace double, mais aussi un temps double. La ligne de démarcation entre la réalité et l'imaginaire, le présent et le passé, et même entre le vrai et le faux, est diluée. Toutes les images coexistent de manière égale ou équivalente. L'image ne dépend pas de la narration, cette dernière n'informant d'ailleurs en rien de la situation :

> « La narration cesse d'être véridique, c'est-à-dire de prétendre au vrai, pour se faire essentiellement falsifiante. Ce n'est pas du tout « chacun sa vérité », une variabilité concernant le contenu. C'est une puissance du faux qui remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'elle pose la simultanéité de présents incompossibles, ou la coexistence de passés non-nécessairement vrais. La description cristalline atteignait déjà à l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, mais la narration falsifiante qui lui correspond fait un pas de plus, et pose au présent des différences inexplicables, au passé des alternatives indécidables entre le vrai et le faux. »[18]

Comme on l'a observé, la théorie de Deleuze peut servir de fondement à l'analyse du rapport entre réalité et imaginaire chez Weerasethakul. Dans cette étude, nous envisagerons donc attentivement les modalités de démolition ou de brouillage de la limite entre réalité et imaginaire dans ses films. Cet aspect forme non seulement chez lui un thème essentiel, mais aussi un point commun avec le cinéma dit moderne. Les œuvres de Weerasethakul englobent des éléments assez divers : d'une part l'influence de la tradition du cinéma occidental, d'autre part la philosophie à l'origine de la culture spirituelle asiatique et en particulier thaïlandaise. La source de cette complexité provient peut-être des influences cinématographiques que Weerasethakul reconnaît comme le moteur de ses créations : *« Je suis donc redevable aux nombreuses personnes qui suivent : Fellini, Godard, Coppola, Oliveira, Edward Yang, Maya*

[17] *Ibid.*, pp. 166-167.
[18] *Ibid.*, pp. 171-172.

Daren, pour n'en nommer que quelques-uns. Comme ma mère, ces gens sont des médecins qui m'ont injecté de belles lumières infectieuses »[19]. Cette diversité d'inspiration façonne en partie la puissance du cinéma de Weerasethakul.

Ces deux axes, l'influence du cinéma occidental et celle de la philosophie thaïlandaise, si différents de prime abord, seront analysés en détail dans le premier chapitre. Nous commencerons par envisager les particularités de la Thaïlande, de la vision du monde thaïlandaise aux aspects pratiques de la vie dans ce pays. Ce travail formera une première étape de la recherche sur les sources d'inspiration du réalisateur. Habituellement, les motifs des films de Weerasethakul sont basés, parmi les caractères divers qui déterminent la Thaïlande, sur les côtés les plus primitifs et sauvages que l'on rencontre dans le cœur du monde naturel, à savoir la jungle. Il faudra dans un deuxième temps revenir sur les sources cinématographiques qui influencent le travail de Weerasethakul, et en particulier un certain cinéma occidental. Certains mouvements expérimentaux comme le cinéma surréaliste européen et l'*underground* américain, de même que certains styles modernes de tournage et de projection seront brièvement évoqués par rapport à ses films. Influencé par ces diverses tendances, Weerasethakul tente de démolir les codes conventionnels du cinéma classique. Ainsi, sa propre esthétique cinématographique naît de la rencontre entre une philosophie orientale et des courants du cinéma occidental. L'hybridité produite par cette rencontre s'exprime partout dans ses œuvres, du thème à la narration en passant par la forme et les détails. On croit percevoir dans ce métissage cinématographique le dessin d'une nouvelle carte du cinéma contemporain inspirée par une vision élargie basée sur la diversité culturelle. C'est pourquoi cette étude sera développée à partir d'approches variées, car les caractéristiques hétérogènes et complexes de l'œuvre de Weerasethakul ne sauraient être ramassées en une théorie unique.

Nous analyserons ensuite les points concrets où la frontière entre la réalité et l'imaginaire est démolie. Il faut d'emblée souligner que le genre cinématographique, selon une définition classique, est annulé chez Weerasethakul. C'est-à-dire que la catégorisation ou la distinction entre la fiction et le documentaire n'est plus valable ici. Si au premier abord ses films semblent appartenir aux genres du documentaire ou du cinéma-réalisme, on s'aperçoit dans un second temps que le spectateur fait aussi l'expérience de l'imagination surréelle et onirique. Certains films sont un mélange de situations documentaires et d'une histoire imaginaire, mais d'autres sont tout entier constitués d'une histoire fictive. Dans tous les cas, le style de tournage reste inchangé et montre des situations actuelles qui forment une ambiance

[19] WEERASETHAKUL Apichatpong, « Superabundance », *Seeking the path of Asian cinema : East Asia*, p. 24.

réaliste. Que ce soit dans le documentaire ou dans la fiction, il trouve la matière de ses histoires dans la vie de tous les jours. Les paysages naturels ordinaires, les endroits habituels, les situations quotidiennes fonctionnent comme l'histoire et le décor de ses films. Contrairement aux intrigues classiques que l'on trouve dans les fictions, l'histoire weerasethakulienne se base ainsi sur la quotidienneté, sans tension ni événement dramatique. Même des éléments dus au hasard qui peuvent subvenir au moment du tournage ne dérangent pas le réalisateur. Pour Weerasethakul, cinéaste qui souhaite à tout prix préserver sa liberté de création, tout doit être possible. Il capte ainsi parfois volontiers les habitants ordinaires qu'il rencontre autour des lieux de tournage ou encore les paysages naturels qu'il n'avait pas repérés avant le tournage, en s'attachant à révéler le réel sans manipulation artificielle. La méthode de réalisation de Weerasethakul se situe à l'opposé du film de fiction qui est généralement tourné dans des conditions parfaitement calculées. Les petits moments banals et la puissance du hasard soutiennent son monde imaginaire[20]. C'est dans ce sens qu'il adopte l'esprit du néoréalisme en employant des acteurs non-professionnels, en saisissant des paysages réels ou des situations improvisées. Weerasethakul connaît le pouvoir de fascination du réel.

Cette insistance sur la vie quotidienne et le hasard est un grand motif partagé par de nombreux cinéastes, qu'ils soient Asiatiques (Hou Hsiao-hsien, Jia Zhangke, Hong Sang-soo, Abbas Kiarostami), Européens (Éric Rohmer, Chantal Akerman), ou Américains (Jonas Mekas, Lisandro Alonso). Chez eux, selon les cas, la durée narrative d'une action est égale à la durée représentée, c'est-à-dire la durée de projection. Les actions, mêmes les plus banales, ne doivent pas être abrégées. A travers des séquences sans dramatisation qui durent assez longtemps, on arrive à redécouvrir le réel. Ce type de cinéma qui décrit la vie quotidienne tranquille forme une tendance du cinéma moderne. Par ailleurs, cette réalité basée sur la quotidienneté obtient plus de sens lorsqu'elle rencontre le problème du souvenir. Weerasethakul montre un grand intérêt pour le récit mémoriel. Ainsi il s'appuie d'une part sur ses mémoires personnelles et d'autre part sur les souvenirs collectifs et historiques des Thaïlandais contemporains. Ses œuvres renferment ainsi parfois des messages politiques et critiques, toujours en partant du point de vue des Thaïlandais ordinaires. En ce sens, ses films ressemblent parfois à de véritables miroirs.

En outre, la réalité est décrite de manière contemplative en ce sens que ses films nous

[20] LEE Young-jin, « Le lieu de tournage d'Apichatpong Weerasethakul », *Cine 21*, n° 501, le 10 mai 2005, pp. 60-61 ; Selon l'expérience du journaliste, le réalisateur n'empêche pas du tout que les gens rôdent librement autour du lieu de tournage, même lorsque la caméra est en train de tourner. L'inattendu peut ainsi être capté dans le cadre.

font « voir » l'apparition de l'image inintelligible et ensuite « penser » à son sens. Certaines images particulières apparaissent en produisant une « coupure irrationnelle ». Surtout, le regard du personnage et la révélation de l'espace vide fonctionne comme la « description cristalline ». D'abord, il y a quelques moments imprévus où le regard du spectateur rencontre celui du personnage. C'est-à-dire que le personnage jette un regard-caméra audacieux vers le spectateur. A ce moment, la relation maintenue entre le sujet et l'objet est bousculée. La position du sujet du regard unilatéral est menacée par ce regard inattendu qui est jeté vers lui. D'autre part, un temps considérable est consacré dans ses films aux paysages tranquilles de la nature, captés en travelling ou en plan fixe. L'utilisation fréquente du long plan-séquence correspond à ce type de mise en scène. Le tempo assez lent et l'ambiance calme peuvent s'épanouir. Très souvent, la caméra cadre longtemps un paysage vide de tout personnage et de toute action. Cette image est vide au sens littéral. Elle ne semble avoir aucun rapport avec le déroulement de l'histoire. Dans presque tous les cas, elle existe en tant que regard neutre de la caméra, au lieu de représenter la perception du personnage. Cet espace vide peut être interprété comme l'image optique pure ayant tendance à la raréfaction, pour reprendre Deleuze :

> « L'image optique pure a beau n'être qu'une description, et concerner un personnage qui ne sait plus ou ne peut plus réagir à la situation, la sobriété de cette image, la rareté de ce qu'elle retient, ligne ou simple point, « menu fragment sans importance », portent chaque fois la chose à une essentielle singularité, et décrivent l'inépuisable, renvoyant sans fin à d'autres descriptions. C'est donc l'image optique qui est véritablement riche, ou « typique ». »[21]

Par ailleurs, la réalité coexiste avec l'imaginaire. Le réel surgit parfois en revêtant des phénomènes surréels. L'environnement actuel compose le fond des films de Weerasethakul, mais l'histoire renferme des éléments irréels ou virtuels dans le processus de redécouverte du réel. L'illusion, le rêve et le souvenir entrent dans le champ de la réalité sans aucun conflit. Ces dimensions différentes se rencontrent et s'enchevêtrent, dépassant leurs frontières et formant une ambiance onirique et poétique. On y trouve à la fois une part de réalisme et de surréalisme. Ces éléments assez hétérogènes coexistent paisiblement. Même lorsque des êtres irréels comme des fantômes ou des divinités apparaissent au milieu de la réalité, les hommes les acceptent naturellement. Même si quelqu'un raconte une histoire extravagante, les gens le croient au lieu de se moquer ou de se méfier. Les personnages weerasethakuliens reconnaissent ainsi la possibilité de l'existence d'un autre monde illogique incluant la vie d'êtres mystérieux. Ce style onirique peut être d'une part discuté dans le cadre de la tradition du cinéma surréaliste et d'autre

[21] DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'mage-mouvement*, p. 64.

part dans celui d'une certaine tendance du cinéma contemporain illustrée notamment par David Lynch. La tradition du surréalisme et les tendances cinématographiques contemporaines comme celle de Lynch renvoient toutes deux à la discussion freudienne sur l'inconscient et le rêve. Mais l'acceptation philosophique de l'étrangeté est influencée chez Weerasethakul par le bouddhisme. La réincarnation – vie antérieure et postérieure, loi du karma – forme un thème singulier et régulier chez Weerasethakul. Le rapport à la vie parfaitement assimilé avec la philosophie religieuse bouddhiste est un trait original qui singularise le cinéma de Weerasethakul.

Le son est un autre élément significatif de la création de l'ambiance onirique de ses films. Depuis ses premiers courts-métrages, Weerasethakul a toujours montré un grand intérêt pour les effets sonores au cinéma. Dans ses films, le son ne joue pas un rôle secondaire, mais produit de véritables images sonores autonomes qui équivalent à l'image visuelle. Si le son fonctionne parfois de manière pratique, par exemple en tant que ponctuation des phases de l'histoire, son vrai rôle reste celui d'ouvreur du monde imaginaire, puisque comme ce dernier, il est au départ invisible. On comprend pourquoi l'influence de la musique *ambient* est grande dans la pratique sonore weerasethakulienne. Ce genre assez moderne produit un effet de contemplation lorsqu'il y a rencontre avec une « situation optique pure ». Ainsi, chez Weerasethakul, la situation contemplative est toujours privilégiée par rapport à l'histoire, ce qui marque une rupture avec le cinéma classique.

Tous ces éléments convergent sur le problème de la narration. D'abord, comme on l'a déjà remarqué, le cinéma de narration classique a tendance à inciter le spectateur à suivre, sans aucune réflexion, l'histoire fictive du début à la fin. Un des reproches faits à la première période du cinéma serait selon cette logique encore valable :

> « Le cinéma nous empêche de vivre : une première fois, durant la projection (c'est le thème de Barthes, qui reproche au cinéma de l'empêcher de rêver ou de se livrer à la contemplation), une deuxième fois, après (il nous a imposé ses images, nous privant des nôtres, effaçant, en particulier, l'image littéraire, si précieuse, comme le répéta amèrement Duras) ; au fond, il nous empêche de vivre *en général*, car il nous fait trop vivre par procuration (thème, cette fois, de la socio-idéologie la plus commune, celle qui pense qu'il faut interdire les films violents à la télévision). »[22]

Cette critique vise une sorte de puissance de fascination qu'exerce le cinéma sur le spectateur en tant qu'il pousse ce dernier à plonger intégralement dans un monde filmique qui l'attire par des images le sortant de son quotidien. Le cinéma weerasethakulien se situe à l'opposé de cette

[22] AUMONT Jacques, *Moderne ?*, Paris : Cahiers du cinéma, 2007, p. 20.

tendance. La narration détachée des schèmes sensori-moteurs s'écoule de manière ouverte et dédramatisée au lieu de se dérouler vers un but déterminé dans un système fermé. En d'autres termes, la narration est libérée de l'obsession de reproduire le processus composé d'actions exécutées en réponses à certaines situations. On y trouve une certaine puissance qui permet au spectateur de délibérer et de pratiquer la contemplation pendant la séance et même après. Ainsi, il propose un cinéma de méditation.

Afin de faire coexister la réalité et l'imaginaire, Weerasethakul propose en particulier une nouvelle forme de dramaturgie filmique en démolissant la structure conventionnelle du récit. La narration ne s'attache pas au temps linéaire. Il ne s'agit pas d'histoires chronologiques et cohérentes, mais plutôt de descriptions de situations indépendantes et de petits moments. Un film est composé par des textes de dimension multiple qui portent des temporalités indépendantes. La coexistence de situations distinctes (le documentaire et la fiction, l'histoire réelle et le conte), le raccord de temps différents (le passé et le présent), les épisodes dispersés, la rupture et l'ellipse sont des caractéristiques qui forment la narration weerasethakulienne. C'est pourquoi il est assez difficile de résumer ses films en une intrigue simple où l'espace et le temps seraient cohérents. Dans ce processus, le cinéaste n'hésite pas à utiliser des outils expérimentaux. Des matières diverses, de la légende locale issue de la tradition orale à la peinture et la photo (non sans rappeler les expériences de Godard), sont employées afin d'entraîner l'histoire hors du temps linéaire. Cela montre les modalités hybrides et multiples du récit weerasethakulien. De cette façon, son cinéma dépasse les limites de la narration classique. On n'ose pas prévoir les scènes suivantes, ni supposer la conclusion du film.

La manière de clore l'histoire est également comprise dans cette ligne de narration non-linéaire. Même si un film finit, cela ne signifie pas la vraie fin. D'une part ses films laissent toujours place à une fin ouverte, sans que le nœud du récit ne soit démêlé, insinuant que l'histoire se poursuivra, d'autre part tous ses films se connectent et s'influencent sans cesse les uns les autres. Dans un film ou entre des films (jusqu'au court-métrage et à l'installation), certains éléments circulent entre les œuvres, comme des rubans de Möbius. Ils sont montrés de manière variée et sous tous les aspects (narration, situation, mise en scène, son, etc.). Les films dans leur ensemble paraissent se refléter entre eux. A travers la rencontre répétitive de certains phénomènes, on arrive à trouver une sorte d'unité et de totalité dans le cinéma weerasethakulien.

Les films de Weerasethakul révèlent les multiples plis du monde, que ce soit la réalité et l'imaginaire ou l'image actuelle et l'image virtuelle. Cela suggère également la coexistence de temps différents, hors de la notion de temporalité unique et linéaire. Le réalisateur nous guide vers de nouvelles visions et vers la découverte de dimensions différentes. Rappelons ici

quelques œuvres de domaines divers qui renvoient à cette idée. On peut d'abord évoquer les travaux surréalistes bien connus de Duchamp (*Nu descendant un escalier*, 1912) et de Dalí (*La persistance de la mémoire*, 1931), artistes qui ont réellement inspiré le réalisateur. Le tableau de Duchamp montre le principe du tournage filmique. Cet artiste décrit plusieurs moments différents concernant un mouvement simple, la descente de l'escalier, par la superposition de figures successives. Il faut remarquer que les temps multiples sont exprimés dans une seule image. La peinture de Dali est généralement analysée comme la métaphore du temps et de la mort. Si on se concentre sur les montres molles qui indiquent chacune une heure différente, on y voit d'une part la coexistence des temps multiples et d'autre part leur néantisation. La vision du temps présentée dans les deux tableaux a une certaine affinité avec celle de Weerasethakul. Par ailleurs, l'impression d'onirisme que l'on trouve dans ses films évoque l'expérience de lecture des contes fantastiques de Borges, et donc, le réalisme magique. Dans ce contexte, on comprend pourquoi les critiques soulignent tous l'aspect onirique de ses films[23]. Certains ont souligné que ce n'était pas un hasard si la Palme d'or de Weerasethakul avait été décernée par un jury présidé par Tim Burton, dont les films sont des contes de fées s'inscrivant dans la réalité.

(à gauche) *Nu descendant un escalier* (Marcel Duchamp, 1912)

(ci-dessous) *La persistance de la mémoire* (Salvador Dalí, 1931)

[23] Pour *Tropical malady* : « romantique, fantastique, cette quête des tréfonds obscurs, dilatant les minutes et brouillant la vue » (*Télérama*). Pour *Syndromes and a century* : « sibyllin » (*Les Inrockuptibles*), « un parent asiatique de David Lynch » (*Le Monde*). Pour *Oncle Boonmee* : « le film, extraterrestre, délirant, peuplé d'une faune et d'une flore magique » (*Libération*), « un voyage sensuel et spirituel inouï » (*Les Inrockuptibles*), « un œil dans l'au-delà des rêves » (*Le Monde*). Pour *Cemetery of splendour* : « une sorte d'enquête dans un labyrinthe mental, où le spectateur garde le champ libre pour imaginer l'essentiel » (*Télérama*).

Il faut concéder ici que des difficultés pratiques ont accompagné cette étude. Du fait que Weerasethakul soit un réalisateur apparu sur la scène internationale récemment, les ouvrages et les recherches académiques sur ce cinéaste restent relativement faibles. Le travail de rassemblement des sources et de constitution d'un état de l'art est donc parfois nécessairement fragmentaire. Des revues légères aux articles académiques très courts sur des films et non sur tous ses films, parus dans des régions aussi différentes que la France, les États-Unis ou la Corée du Sud, ont été une des bases de notre corpus d'étude. Nous avons reproduits en annexes certaines de ces sources que nous avons traduites en français. Le caractère encore lacunaire des recherches sur Weerasethakul s'accompagne de la difficulté d'accéder à l'intégralité de l'œuvre du cinéaste. En effet, s'il est aisé de consulter ses longs-métrages, voir tous ses courts-métrages reste une gageure, puisqu'ils ne sont pas diffusés, par exemple, en DVD. Si l'on considère le fait que Weerasethakul a réalisé de nombreux courts-métrages depuis le début de sa carrière, et que c'est dans ce format que son esprit expérimental se manifeste le plus explicitement, la difficulté de voir ces œuvres est vraiment dommage pour le cinéphile comme pour le chercheur[24]. Il en va de même en ce qui concerne les installations audiovisuelles. Il n'est pas vraiment possible de revoir les installations passées du fait que ces œuvres s'inscrivent dans un environnement particulier au cours d'expositions temporaires. Ces travaux forment pourtant une part importante de l'œuvre du réalisateur[25]. Les photos, les images extraites et les documents qui montrent et décrivent ces installations peuvent néanmoins être consultés et permettent de mieux les imaginer. Bien que l'installation perde son sens original en sortant de la salle d'exposition, il nous faut pourtant imaginer cette œuvre afin de poursuivre la recherche autour de Weerasethakul. Dernièrement, notons que cette étude sur Weerasethakul sera développée au besoin en faisant des détours par les analyses des travaux d'autres cinéastes contemporains et de leurs œuvres qui portent des caractéristiques similaires à celles de Weerasethakul. De telles comparaisons nous aideront à comprendre la position qu'occupe Weerasethakul dans le contexte du cinéma moderne.

L'« hybridité » et l'« ambiguïté » sont les valeurs du cinéma de Weerasethakul en ce sens qu'elles composent tous ses aspects. Son monde filmique est toujours composé de couples

[24] Pour voir ses courts-métrages, il faut profiter d'événements occasionnels. Par exemple, en novembre 2016, Le Champo, cinéma à Paris, a projeté l'intégrale des œuvres de Weerasethakul à l'occasion du Festival d'Automne à Paris.

[25] En 2012, j'ai directement demandé au réalisateur si l'on pouvait revoir les images de ses installations, mais il a répondu qu'il n'y avait aucun moyen de les revoir, ajoutant que si les images sortaient de la salle d'exposition, elles ne seraient plus des installations.

contradictoires, d'oxymores. En particulier, le réalisme est exprimé avec un esprit surréaliste. On trouve donc la beauté de la quotidienneté mais en même temps la fascination pour l'onirisme. Si on ne se concentre que sur un côté, on en reste à la compréhension partielle concernant son univers compliqué. On arrive à comprendre véritablement l'idée weerasethakulienne lorsqu'on accepte tous les caractères hétérogènes comme un tout, en dépassant la dimension individuelle et fragmentaire. Le sens est né de la rencontre de tous les phénomènes contraires. Chez Weerasethakul, le réel est ce qui ne peut pas être déterminé simplement. Son cinéma donne l'occasion de (re)trouver la réalité à travers l'imaginaire, ou inversement, l'imaginaire à travers la réalité. En ce sens, son cinéma devient un moteur pour qu'on pense le monde, pendant la projection et même après, hors du niveau de l'histoire dans le film. Ce point correspond à l'essence du cinéma en ce qui concerne la pensée, comme le remarque Jean-Louis Schefer, cité par Deleuze :

> « Il dit que l'image cinématographique, dès qu'elle assume son aberration de mouvement, opère une *suspension de monde*, ou affecte le visible d'un *trouble*, qui, loin de rendre la pensée visible, comme le voulait Eisenstein, s'adressent au contraire à ce qui ne se laisse pas penser dans la pensée, comme à ce qui ne se laisse pas voir dans la vision. Peut-être n'est-ce pas le « crime », comme il le croit, mais seulement la puissance du faux. Il dit que la pensée, au cinéma, est mise en face de sa propre impossibilité, et pourtant en tire une plus haute puissance ou naissance. »[26]

A la fin de notre discussion, nous pourrions peut-être qualifier ce cinéaste mystérieux de nouvelle possibilité du cinéma du nouveau siècle. En premier lieu, à travers l'action extérieure autant que le message de ses films, il adopte une démarche qui fait de lui l'un des pionniers d'un troisième cinéma contemporain, innovant et rebelle. De plus, l'identité hybride de ses films s'inscrit dans une tendance « glocale » qui bouscule la carte du cinéma mondial. Enfin, l'effondrement de la rationalité du modernisme, lequel se prolonge jusqu'à une sorte de primitivisme, peut être lu comme un symptôme de la postmodernité. Les Cahiers du Cinéma résument d'ailleurs ainsi la place que le cinéaste occupe dans le cinéma d'aujourd'hui :

> « Le symbole en est Apichatpong Weerasethakul, Palme d'or avec *Uncle Boonmee* en 2010, la première palme d'or asiatique depuis *L'Anguille* d'Imamura en 1997 ! Pour les Cahiers Weerasethakul dessine non seulement une nouvelle voie pour le cinéma asiatique, mais pour le cinéma en son entier. Il a su frayer un chemin entre cinéma et arts plastiques, il a su réenchanter le cinéma, en l'ouvrant à de nouvelles perceptions et de nouvelles mythologies. »[27]

[26] DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, p. 219.
[27] DELORME Stéphane, *op. cit.*, p. 56.

PREMIÈRE PARTIE

Le caractère double du monde d'Apichatpong Weerasethakul

Avant d'analyser les films d'Apichatpong Weerasethakul en détail, il est d'abord nécessaire d'observer son monde cinématographique plus largement, c'est-à-dire à travers des perspectives culturelles diverses. Ses films comprennent des diversités impossibles à analyser selon un modèle cohérent et simple. On découvre en effet à travers son œuvre une sorte d'esthétique cinématographique nouvelle née par des mélanges harmoniques d'éléments qui semblent contraires. Ses idées créatives à la fois basées sur l'identité orientale et influencées par la culture occidentale rendent son cinéma hybride. Il n'est ainsi pas évident au premier coup d'œil d'aborder et de comprendre ce qui forme l'essence du cinéma de Weerasethakul. Ses films entraînent les spectateurs dans un monde ambigu. Lorsqu'on découvre ses œuvres, on fait d'abord l'expérience de la vie réelle ou du moins vraisemblable en Thaïlande, mais on bascule aussi rapidement dans une ambiance irréelle, ou plutôt surréelle et fantastique.

Dans presque tous les cas, ses œuvres se basent fondamentalement sur des histoires au centre desquelles se trouvent des indigènes thaïlandais – précisément, dans la région nord-est de la Thaïlande – et qui semblent banales, puisqu'elles ne sont pas le récit de grands événements dramatiques. Chez Weerasethakul, on peut donc découvrir des paysages divers de campagne et des scènes de travaux habituelles en Thaïlande, que ce soit dans ses long-métrages ou dans ses installations-vidéos. Au niveau du style, on retrouve de nombreux éléments rattachables au documentaire ou au cinéma néoréaliste : la manière de diriger la caméra, les cadres rudes, la lumière naturelle, etc. Il semble que Weerasethakul s'inspire toujours des traditions thaïlandaises quand il commence à créer chacun de ses films, et on ne s'étonne pas que les films du cinéaste soient parfois associés à une certaine catégorie du réalisme.

D'autre part, les œuvres de l'auteur sont simultanément et indéniablement surréalistes, notamment à partir de l'utilisation qu'il fait des sources primitives de la tradition thaïlandaise. Les multiples éléments fantastiques qu'on y trouve peuvent évoquer, en autre exemple, le cinéma de Luis Buñuel. C'est le mélange du réalisme et du surréalisme qui donne au cinéaste ce style si particulier.

Par ailleurs, le caractère complexe et original de ses films a fortement rapport avec sa biographie. Weerasethakul est né à Bangkok, la capitale de la Thaïlande, en 1970, mais a passé son enfance et son adolescence au cœur des cultures locales du nord-est du pays. Après avoir obtenu une licence en architecture à l'Université de Khon Kaen, il a décidé de partir aux États-Unis pour y étudier les Beaux-Arts dans le domaine du cinéma[28]. Il étudia alors l'audiovisuel à l'Institut d'Art de Chicago et commença à tourner de nombreux courts-métrages expérimentaux, influencé par le cinéma *underground* américain. Les grands traits qui constituent son cinéma viennent ainsi de son parcours multiculturel, qui va du primitivisme au surréalisme. En ce sens, cette partie vise à introduire deux grands axes principaux, à savoir l'influence de deux cultures différentes, à la fois locale et internationale, qui soutiennent solidement le monde de Weerasethakul.

1. Une source profonde d'inspiration : la Thaïlande

Avant d'être perçu comme un cinéaste mondialement connu (surtout depuis la Palme d'or à Cannes), Weerasethakul est un réalisateur « thaïlandais ». Connaître les particularités régionales de son pays natal, la Thaïlande, est une première étape pour entrer dans le cœur du monde weerasethakulien. Il faut remarquer le fait que tous ses films sortis jusqu'à présent (au premier semestre de 2017) ont été tournés en Thaïlande, son pays natal, et plus particulièrement dans la province nord-est, région où le réalisateur a lui-même grandi. C'est toujours sur cette toile de fond que Weerasethakul racontent les histoires, qu'elles soient privées ou collectives, de Thaïlandais ordinaires qui habitent toute leur vie à cet endroit. La Thaïlande est ainsi une grande source d'inspiration et un moteur pour le réalisateur. C'est pourquoi il est nécessaire d'aborder, même brièvement, les éléments généraux, d'un point vue extérieur mais aussi intérieur, qui façonnent la Thaïlande. Nous soulignerons donc dans ce chapitre quelques grands aspects (économie, politique, diplomatie et spiritualité) du pays, et nous nous intéresserons en particulier aux spécificités de la région nord-est, en les mettant en lien avec les films de Weerasethakul. Enfin, nous examinerons brièvement l'état actuel du cinéma thaïlandais.

[28] « Biography: A Guy Named Joe », *Apichatpong Weerasethakul*, Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema, 2009, p. 252.

1. 1. Une vision du monde thaïlandaise

Afin de mieux comprendre l'ambiance intrinsèque et le comportement quotidien des personnages des films de Weerasethakul, il faut évoquer, même de manière générale, la mentalité des Thaïlandais. Parce que toutes les réalisations dans ses films, de l'histoire principale à la mise en scène en détail, s'appuient certainement sur la qualité intérieure thaïlandaise ainsi que les valeurs et la moralité. D'un certain point de vue, la culture thaïe ne semble pas tellement différente de celle que l'on trouve dans d'autres pays asiatiques, surtout sous l'aspect des convenances sociales, comme par exemple la tendance au respect et à l'obéissance vis-à-vis des personnes âgées. Par ailleurs, toujours sous l'influence du confucianisme et donc de la culture chinoise, pays non seulement voisin et dont la diaspora est très présente en Thaïlande, les idées machistes sont traditionnellement répandues[29].

Néanmoins, la culture et le mode de vie des Thaïlandais restent très spécifiques au pays. Parlons à présent en détail des idées et des attitudes fondamentales qui pénètrent la vie de ce peuple et qui le distinguent des autres nations, voisines ou plus lointaines. Les étrangers qui visitent la Thaïlande ont souvent une première impression commune concernant la gentillesse des Thaïlandais, représentée par le « sourire thaï » et la salutation mains jointes. Derrière ces politesses qui montrent une attitude respectueuse et accueillante, les Thaïlandais ont en réalité de grandes réticences à accepter l'étranger comme membre à part entière du groupe. Autrement dit, quel que soit la durée de son installation dans le pays, l'étranger garde toujours son statut d'étranger, et reste donc exclu de cette société assez fermée fondée sur l'unité nationale. Ainsi persiste une sorte d'attitude distanciée vis-à-vis des non-thaïlandais[30]. On trouve par exemple un mot servant à désigner de manière générique tous les occidentaux blancs qui séjournent ou vivent en Thaïlande, sans distinction de nationalité : « *farang* »[31]. De cette façon, les Thaïlandais continuent de se différencier volontairement des autres. Cette attitude semble montrer que les Thaïlandais partagent un sentiment d'appartenance commun et une fierté forte de former une véritable communauté nationale, malgré la grande diversité d'origines liées à la complexité géographique du pays.

[29] « Présents dans toutes les régions du pays, quoique de préférence dans les communautés urbaines, les Chinois résidant en Thaïlande ont, pour la plupart, adopté la nationalité thaïlandaise ainsi que la langue thaïe. […] Les chiffres concernant la population chinoise sont donc extrêmement divers selon les critères retenus et varient de 0,8% (Chinois « nationaux ») à 10% (Thaïlandais d'ascendance chinoise) de la population. […] beaucoup ne sont que de condition moyenne et la participation politique de la communauté chinoise au développement national fut très active (le roi-héros Taksin était d'origine sino-thaïe). » ; GALLAND Xavier, *Histoire de la Thaïlande*, Paris : Presses universitaires de France, 1998, pp. 10-11.
[30] DUBUS Arnaud, *Thaïlande*, Paris : la Découverte, 2011, pp. 9-11.
[31] *Ibid*., pp. 123-125.

On trouve pourtant une attitude de distanciation similaire entre les Thaïlandais eux-mêmes. A travers les valeurs fondamentales qui se sont succédées depuis longtemps dans la culture thaïe, une sorte d'individualisme – ou de tolérance pour la liberté de chacun, selon le point de vue – s'est formé. Plus précisément, les Thaïlandais ne s'intéressent guère aux autres, et évitent de se mêler des affaires d'autrui. La raison de cette indifférence inattendue est plutôt simple. Les Thaïlandais croient que si quelqu'un fait une action mauvaise, il sera nécessairement puni plus tard ou dans sa vie ultérieure. Par contre, si on fait le bien, le bonheur sera accordé d'une manière ou d'unes autres dans la vie actuelle. Il s'agit là de la croyance thaïlandaise en la circulation fatale et naturelle de la vie et de l'univers. Par conséquent, il n'y a aucune raison d'intervenir sur la vie des autres, et il suffit que chacun s'occupe de soi-même. Le problème est que cette croyance peut être exprimée sous forme d'indifférence et d'insensibilité, même face à des comportements immoraux qui provoquent des problèmes sociaux. Mais il y a d'autre part un aspect positif de cet esprit, comme par exemple la tolérance à l'égard des sexualités minoritaires comme l'homosexualité et la transsexualité[32]. Ce phénomène est assez étonnant si l'on prend en compte le conservatisme culturel de la Thaïlande et le traitement hostile réservé aux homosexuels dans d'autres pays asiatiques. Quoiqu'il en soit, l'autonomie des individus, qui confine parfois à l'égocentrisme et à l'indifférence quasi-totale vis-à-vis des autres, est un des principes fondamentaux de la vie thaïlandaise.

D'après Massimo Morello, les thèmes fondamentaux qui constituent la mentalité thaïlandaise sont « l'évitement du conflit, non-jugement sur leurs semblables, le détachement émotionnel en vertu duquel il ne faut pas trop s'émouvoir ou s'attacher aux choses comme aux personnes, le sens de la hiérarchie »[33]. Ces traits se situent exactement dans le prolongement de l'idée que nous venons d'évoquer : éviter la discorde, l'attachement et le jugement implique la mise à distance d'autrui. A cela s'ajoute l'influence de la religion. En Thaïlande, toutes les règles, qu'elles soient explicites ou implicites, sont liées à la pensée bouddhique et en particulier au principe du karma. Les Thaïlandais croient que nous sommes tous soumis à la roue du destin animée par le karma. De ce point de vue, les rapports hiérarchiques peuvent être acceptés comme naturels, ce qui peut conduire à une absence de résistance, puisque le statut actuel de chacun est la conséquence fatale et obligatoire du karma.

La religion est ainsi l'élément crucial qui caractérise et explique l'esprit traditionnel thaïlandais. Jusqu'à aujourd'hui, l'influence de la religion a été forte et profonde et influence donc la manière de définir la date, comme on peut le voir dans *Blissfully yours*. Au début du

[32] *Ibid*., p. 117.
[33] MORELLO Massimo, *La Thaïlande des Thaïlandais*, Paris : Liana Levi, 2007, pp. 10-11.

générique final, Weerasethakul ajoute une sorte d'épilogue écrit qui raconte ce que les héros sont devenus après la fin de l'histoire que l'on a vu. Les phrases commencent par l'année « 2544 » du calendrier bouddhiste, au lieu de l'année 2001 du calendrier grégorien (il suffit d'additionner 543 sur l'année standard pour compter le temps bouddhiste, lequel commence au moment où Bouddha est entré dans le nirvana parfait). Ce détail montre directement la pénétration profonde du bouddhisme dans la vie quotidienne. En effet, toute la vie des Thaïlandais est menée continuellement sous l'influence du bouddhisme. Les cérémonies importantes de la vie comme le mariage et les funérailles se passent dans le temple bouddhique (rappelons la scène des funérailles bouddhiques dirigées par des bonzes dans un temple, dans *Oncle Boonmee*). On trouve en outre un rite de passage bouddhique qui s'applique aux jeunes hommes d'environ vingt ans et qui marque l'entrée dans la vie adulte. Après s'être rasé le crâne et les sourcils comme un bonze, le jeune homme part pour le temple sous les félicitations de son entourage. Puis il y demeure pendant quelques jours. S'il veut continuer cette vie même après la période du rite, il peut choisir de se faire bonze. Sinon, il revient à la vie profane[34]. L'environnement particulier du pays, où l'on trouve des temples dans chaque village, rend possible ce lien étroit entre la vie quotidienne et la religion.

Le rôle du bonze dans la société est assez complexe. Dépassant sa fonction religieuse, sa place est grande dans la communauté qui l'entoure : il est tantôt conseiller, tantôt artiste, tantôt artisan ou médecin traditionnel[35]. Le vieux bonze dans *Syndromes and a century*, surtout dans la première partie, montre bien le rôle que joue le moine dans la société thaïlandaise traditionnelle. D'abord, il est décrit comme un être doté d'une force mystérieuse. Il remarque intuitivement les soucis de la femme docteur, bien que celle-ci ne lui dise rien concernant ses affaires privées, et la console. En tant que spectateur, on sait déjà qu'elle s'inquiète à cause d'une somme d'argent que lui doit une connaissance et qui tarde à être remboursée. De plus, lorsqu'elle demande à son débiteur de promettre devant le bonze qu'il va rendre l'argent, celui-ci semble craintif à l'idée de mentir devant le prêtre. Cet épisode montre l'existence selon les cas de la croyance, de la confiance et même de la peur à l'égard du religieux dans la culture thaïe. Le bonze apparaît également en tant que médecin privé ; au milieu de la consultation, le bonze donne au docteur des herbes à usage médicinal. Cette situation semble paradoxale ; le bonze offre un remède traditionnel au docteur professionnel alors qu'il visite un hôpital de style occidental pour consulter et demander des médicaments pour son entourage. Cet épisode

[34] DUBUS Arnaud, *op. cit*., pp. 186-187.
[35] *Ibid*., p. 180.

montre donc aussi la coexistence harmonieuse de la religion traditionnelle et de la science dans la société moderne thaïlandaise.

En revanche, dans la deuxième partie du même film, laquelle a pour arrière-plan la grande ville ultramoderne, on découvre que la position du bonze – c'est-à-dire l'influence générale de la religion et de la tradition sur la société – est plus faible. Dans une situation presque identique à celle de la première partie, le docteur, montre cette fois-ci un air de mépris implicite à l'égard des herbes du bonze. La réaction contraire du docteur démontre qu'on entre dans une ère nouvelle. Le bouddhisme thaïlandais d'aujourd'hui subit en effet des changements profonds dans le contexte d'une société rapidement industrialisée. La relation entre capitalisme et religion d'un côté, et la question du degré d'acceptation et d'utilisation des fruits de la modernisation de l'autre, remettent en cause la place prépondérante du bouddhisme dans la société thaïlandaise. Ce mouvement correspond d'ailleurs à celui que l'on trouve dans d'autres régions, avec d'autres religions. Le « bouddhisme en Asie » doit être envisagé selon cet aspect. Le continent asiatique, de la Chine aux pays du Sud-Est, a connu assez brutalement et dans un temps très court la domination de l'influence occidentale et de la modernisation. Pendant cette période de transition qui court de la fin du XIX^{e} siècle à la fin du XX^{e} siècle, le temps fut peut-être trop court pour penser la possibilité de conserver certaines valeurs traditionnelles tout en s'adaptant à la culture occidentale, de plus en plus dominante. Par conséquent, pour bon nombre de pays asiatiques, modernisation et globalisation sont synonymes d'occidentalisation. En d'autres termes, les fondements culturels de l'Asie ont basculé presque sans transition dans le processus de modernisation. En ce sens, le bouddhisme, qui est né et s'est épanoui dans des cultures typiquement asiatiques, éprouve quelque difficulté à s'adapter à la culture moderne et occidentale. En Thaïlande, où 90% de la population est bouddhiste, les répercussions sociales d'un tel changement sont palpables.

Le pays est pourtant toujours perçu, surtout par les Occidentaux, comme un sanctuaire du bouddhisme traditionnel :

> « De nos jours, comme si elle respectait un cycle karmique où les phénomènes dépendent les uns des autres, la Thaïlande est devenue un lieu de culte pour de nombreux nomades occidentaux à la recherche d'une spiritualité plus profonde et de nouveaux parcours existentiels loin du rationalisme et de la dictature du marché. »[36]

Malgré cette image idéalisée, la modernité empiète considérablement sur les traditions. Pour les habitants de la société contemporaine thaïlandaise, il est quasiment impossible de suivre

[36] MORELLO Massimo, *op. cit.*, pp. 77-78.

fidèlement les doctrines religieuses, excepté dans les petits villages isolés. Le maintien de l'image traditionnelle du bonze, être austère et détaché de tout confort matériel qui cherche à vivre dans les privations et le renoncement, en pâtit. Ce mode de vie est d'ailleurs réellement menacé.

Ce phénomène a également lieu en Corée du Sud, autre pays asiatique qui a connu un développement économique fulgurant. Au regard des statistiques officielles, bien que la moitié de la population soit athée, on peut encore dire que le bouddhisme est la première religion du pays[37]. L'image typique du bonze traditionnel est aussi celle d'un homme qui se tient toujours au-dessus de la vie mondaine. Mais de nos jours, surtout dans les villes, la gestion des tient de plus en plus souvent du business. On ne voit plus, comme par le passé, les moines visitant les foyers munis d'un petit bol pour l'aumône. Les temples sont équipés de climatiseurs, les bonzes ont des téléphones et des ordinateurs portables et communiquent avec les fidèles via internet, les moines supérieurs roulent parfois en voitures luxueuses, etc. Si ces comportements suscitent parfois l'indignation, les gens acceptent le plus souvent cette adaptation du domaine religieux à la modernité.

Une sorte de principe obstiné de résistance à la modernité persiste pourtant en Thaïlande. C'est bien souvent la position officielle du gouvernement qui traduit le mieux cette attitude. La censure absurde infligée à un des films de Weerasethakul, *Syndromes and a century*, peut être à ce titre pris en exemple. Une scène où un moine joue de la guitare et une autre scène dans laquelle deux moines manipulent un jouet volant ont été coupées. L'État thaïlandais conservateur ne voulait pas diffuser publiquement des images ne respectant pas l'image traditionnelle de la religion.

Par ailleurs, le bouddhisme thaïlandais est traversé de traditions diverses et de superstitions locales. Tout au long du développement du bouddhisme dans le pays, d'autres éléments comme l'animisme, la sorcellerie, l'hindouisme et divers autres cultes s'y sont intégrés. Comme exemple représentatif de ce phénomène, on peut citer la croyance des Thaïlandais en la présence d'esprits, appelé « *phi* » (ou « *phii* »), dans la vie quotidienne. Les esprits qui protègent les différents territoires existent partout. On trouve donc partout dans le pays des maisons des esprits en forme de petits temples où les gens viennent fréquemment prier. Montrer son respect envers ces êtres surnaturels est très bien vu. Par exemple, lorsqu'on entre dans un espace spécial comme la forêt, il faut faire un petit geste approprié pour la traverser

[37] En Corée du Sud, l'anniversaire de Bouddha est un jour férié. Des festivités diverses ainsi que le grand défilé et la cérémonie des lanternes ont lieu.

sain et sauf[38]. La croyance en l'omniprésence des esprits est aussi bien présente dans les autres pays asiatiques. C'est une des marques, par exemple, du cinéma d'animation de Hayao Miyazaki. En Corée du Sud, on prie les esprits lorsqu'on entame un grand projet, comme par exemple, le tournage d'un film. Dans quelques films de Weerasethakul, *phi* apparaît comme un élément significatif de l'histoire. On trouve ainsi l'oiseau vampirique appelé *Nok Phii* dans le court-métrage *Vampire* ou le fantôme « *pob* » qui demeure dans la région du fleuve Mékong dans *Mekong hotel.*

C'est toujours de par l'influence du bouddhisme que les Thaïlandais cherchent généralement à vivre une vie paisible. Massimo Morello soulignent quelques expressions de cette vision de la vie. Il décrit d'abord le « *sanuk* » un fondement de la culture thaïe, comme « le chemin de la joie de vivre »[39]. D'un certain point de vue, on pourrait dire qu'il s'agit simplement de « l'amusement ». Mais ce concept renferme une signification plus profonde, puisqu'il s'agit en réalité de trouver et de ressentir le plaisir et le contentement quoi qu'on fasse : « Le *sanuk* est la clé des comportements caractérisant l'attitude des Thaïlandais, faite de gentillesse, de disponibilité, de joie de vivre et de prévenance, y compris, évidemment, envers les *farang.* »[40]. Partant de cela, les Thaïlandais utilisent fréquemment l'expression « *mai pen rai* », qu'on peut traduire par « ne t'en fais pas », « il n'y a aucun problème », « ce n'est pas grave », etc. En Thaïlande, « *Mai pen rai* serait une formule magique que l'on prononce pour dédramatiser certaines situations et pour souligner que ce qui devait être fait a été fait ; une façon de se sortir d'une mauvaise passe et de ne froisser personne. »[41]. Si d'une part cette phraséologie peut démontrer la mentalité positive des Thaïlandais, elle explique aussi d'autre part leur attitude conformiste.

1. 2. La particularité du régime politique

Portons maintenant notre regard vers l'aspect structurel du pays. Parmi d'autres domaines diverses, le système politique joue un rôle important dans la vie pratique des Thaïlandais. Revenons sur un événement récent qui illustre bien la place du politique en Thaïlande. En octobre 2016, tous les Thaïlandais se devaient d'être en deuil et d'exprimer leur

[38] DUBUS Arnaud, *op. cit.* pp. 183-184.
[39] MORELLO Massimo, op. cit., p. 8.
[40] *Ibid.*
[41] *Ibid*., p. 40.

tristesse après le décès du roi Rama IX, Bhumibol Adulyadej. Le règne du monarque est considéré comme le plus long de l'histoire mondiale, puisqu'il s'étend sur soixante-dix ans, de 1946 jusqu'au 13 octobre 2016. Si la loyauté des Thaïlandais envers leur roi et leur État est un principe ancestral, ce roi était particulièrement soutenu par son peuple et a influencé l'histoire du pays tout au long de sa vie. Ses actions économiques, culturelles et sociales, comme l'apport de soins dans les régions les plus reculées ou ses gestes d'attention pendant les moments de crise comme les grandes inondations de 2011 ont suscité une confiance et un respect quasi-absolus de la part des sujets. En raison de son influence sur le peuple et de son long règne, le terme de « roi » est devenu synonyme du roi Bhumibol lui-même. Ainsi, pour les Thaïlandais, le roi Bhumibol est considéré comme l'homme qui a le mieux incarné la fonction monarchique, mais qui l'a aussi lui-même façonnée :

> « Aux yeux des Thaïlandais, le roi a acquis deux caractères essentiels qui font de lui un personnage digne de vénération, le *bun* – la générosité au sens bouddhiste du terme – et le *barami*, l'autorité morale exemplaire. Et ce respect n'est pas accordé à l'« institution monarchique », mais bien à celui qui occupe le trône : les Thaïlandais donnent priorité aux rapports de personne à personne sur les structures. »[42]

Ce grand soutien populaire explique pourquoi le roi a pu se maintenir à la tête de l'État sur une aussi longue période, traversée notamment de nombreux coups d'État. Gage de stabilité du système traditionnel, le roi apparaît ainsi pour le peuple thaïlandais comme le gardien d'une vie paisible. Néanmoins, cette croyance absolue en la monarchie qui confine au conformisme est problématique, puisque monarchie est perçue comme un remède universel à tous les maux sociaux de la Thaïlande :

> « Pour les Thaïlandais, il est une référence en cas de crise de confiance envers les dirigeants politiques. Cela laisse percevoir les carences de la démocratie thaïe. Lors des crises, le peuple considère que seul le roi est en mesure de dénouer la situation. »[43]

Dans ce contexte, des situations surprenantes et paradoxales apparaissent sur la scène politique thaïlandaise. Ainsi un parti ou un groupe provocant un coup d'État a toujours besoin de trouver l'aval du roi pour exercer le pouvoir politique légitimement. Autrement dit, le principe monarchique, qui est sacré, ne saurait être remis en question quelques soient les circonstances. L'avis et la décision du roi influencent ainsi le jugement du peuple, et conditionnent par conséquent, la réussite du coup d'État.

[42] DUBUS Arnaud, *op. cit*., pp. 101-102.
[43] MORELLO Massimo, *op. cit.*, p. 118.

L'intervention du roi Bhumibol lors des événements tragiques dits du « *Black May* (Mai noir) », est à ce titre exemplaire : en mai 1992, de grandes manifestations civiles se sont déroulées à Bangkok pour demander l'organisation d'élections afin de chasser du pouvoir le général Suchinda Kraprayoon, qui avait renversé le gouvernement démocratique par un coup d'État militaire. La répression violente de ces manifestations a conduit à la catastrophe, faisant de nombreux morts, blessés ou disparus. Pour mettre un terme à ce massacre, le roi a rencontré directement les meneurs des deux côtés et les a réprimandés pour leur conduite. La scène dans laquelle le roi réprimande les deux hommes, Suchinda, le général, et Chamlong Srimuang, le chef des opposants, a été diffusée en directe à la télévision partout en Thaïlande. On y voit les deux hommes s'agenouiller devant le monarque. Après quoi la situation a fini par être désamorcée. Le pays est revenu au calme et un nouveau gouvernement a été établi.

La solide fidélité au roi se reflète même dans le drapeau national. Le drapeau de la Thaïlande est composé de trois couleurs – bleu, blanc, rouge – et son nom officiel est « Trairong » (« tricolore »), comme celui de la France. Mais le sens de chaque couleur est totalement différent. Le bleu symbolise la monarchie, tandis que le rouge symbolise la nation et le blanc la religion, en l'occurrence le bouddhisme. Manquer de respect au drapeau, c'est donc aussi manquer de respect au roi, ce qui constitue un crime de lèse-majesté sévèrement puni.

Malgré cette forte influence symbolique et pratique de la monarchie, la situation politique s'est tout de même développée de manière autonome. Pendant tout le XX^{e} siècle et jusqu'à nos jours, la Thaïlande a connu de nombreuses crises politiques. En 1932, un coup d'État militaire a provoqué un changement radical du régime, qui est passé de la monarchie absolue à la monarchie constitutionnelle. Depuis lors, le roi se doit donc de rester détaché des activités politiques :

> « Au pouvoir depuis maintenant cinquante ans[44] – le plus long règne de l'histoire thaïlandaise – le roi Bhumibol Adulyadej n'est que très rarement intervenu ouvertement dans la politique du pays. Plus que l'armée, dont on se méfie, ou la religion, partagée par d'autres pays, c'est lui le véritable garant de l'unité nationale. »[45]

Contrairement à la stabilité qu'incarne la royauté, le régime constitutionnel a connu de nombreux soubresauts, la plupart dus aux multiples coups d'État militaires survenus depuis l'instauration de la monarchie constitutionnelle. Depuis 1932, on dénombre ainsi 12 coups

[44] Cette période est sur la base de la date de parution de cet ouvrage en 1998.
[45] GALLAND Xavier, *op. cit.*, p. 125.

d'État réussis et 7 tentatives qui ont échouées[46]. Les militaires sont au pouvoir pendant plus de vingt ans après le coup d'État de 1947 :

> « Lors d'un coup d'État en 1947, les militaires prirent le pouvoir et ne le lâchèrent plus jusqu'en octobre 1973. Pendant cette longue période, l'armée dirigea le pays, la plupart du temps sans Parlement ni Constitution, renforçant son influence et son pouvoir grâce à la manne financière américaine. »[47]

La répression impitoyable exercée à l'encontre des communistes est ainsi soutenue par les États-Unis dans le cadre de leur politique d'endiguement. La Thaïlande sert alors en outre de base militaire américaine, tout particulièrement pendant la guerre du Viêt Nam, et de bastion anti-communiste dans la région sur-asiatique. Les États-Unis s'efforcent également de réprimer le communisme en Thaïlande même, notamment dans la région nord-est, toute proche du Laos et par conséquent, de la piste Hô Chi Minh[48]. Sous le pilotage américain, la police et l'armée thaïlandaises sont pendant cette période fortement mobilisées, entraînant les Thaïlandais dans une guerre fratricide. Les États-Unis influencent aussi la Thaïlande en s'ingérant dans son économie, son système éducatif, etc. A cette époque-là, « aidée alors par l'aide financière des États-Unis et de divers organismes internationaux, la Thaïlande vit son taux de croissance économique dépasser 8% par an »[49]. A partir de 1973, les Thaïlandais commencent à s'insurger contre la domination américaine sur le pays, et entament un grand mouvement de manifestations. La liberté et l'indépendance sont revendiquées comme étant plus importantes que le développement économique.

L'histoire tragique de cette période, et notamment le massacre des communistes dans les années 1960, inspira à Weerasethakul un projet cinématographique. Il s'agit du *Primitive,* grande série évoquant ces événements qui se sont déroulés dans la région nord-est. Les adolescents qui apparaissent dans cette œuvre sont réellement les descendants des paysans, souvent victimes innocentes de la guerre. Ces garçons gais et rieurs provoquent une impression d'amer contraste avec les images passées des générations antérieures qui ont vécues au même endroit un véritable cauchemar. Dans *Oncle Boonmee,* l'œuvre finale de ce projet, le réalisateur rappelle cette histoire de manière plus explicite. On y voit une scène dans laquelle le héros confesse et regrette ses crimes. Il dit avoir tué nombre de communistes. L'intention du

[46] GAL (LE) Adrien, « Le coup d'Etat, une spécialité thaïlandaise », *Le monde*, le 3 juin 2014 ; http://www.lemonde.fr/asie-pacifique/article/2014/06/03/le-coup-d-etat-une-specialite-thailandaise_4430619_3216.html
[47] DUBUS Arnaud, *op. cit*. p. 150.
[48] *Ibid*., pp. 75-76.
[49] GALLAND Xavier, *op. cit*., p. 114.

réalisateur est assez claire : il est impossible de corriger ou d'effacer le passé tragique, mais il faut le regretter et s'en souvenir pour qu'on ne répète pas les mêmes erreurs.

Pour en revenir à notre esquisse du paysage politique thaïlandais, évoquons à présent une autre figure incontournable de l'histoire politique contemporaine thaïlandaise, Thaksin Shinawatra. Homme d'affaires doté d'une immense fortune, Shinawatra finit par entrer en politique en 1994 et devient Premier ministre en 2001. Se présentant comme réformateur volontariste, il contribue au passage de la Thaïlande dans l'ère de la mondialisation tout en soutenant les régions rurales du pays. Soupçonné de corruption, il finit par être chassé de son poste de Premier ministre par un coup d'État menée par une junte militaire en septembre 2006. Depuis lors, le retour aux valeurs thaïlandaises est au centre des débats politiques. Par ailleurs, Thaksin est à l'origine du grand mouvement dit des « chemises rouges ». Les partisans de Thaksin, notamment constitués de paysans de la région du nord et des classes à faibles revenus (principaux bénéficiaires de la politique sociale de Thaksin), les « chemises rouges », ont entamé un mouvement de protestation contre la destitution du leader. Depuis lors, les « chemises rouges » continuent de jouer un rôle politique de premier plan, réclamant le retour à la démocratie chaque fois qu'un grand événement politique se produit. Encore aujourd'hui, des conflits violents opposent les « chemises rouges » au pouvoir militaire qui s'efforce de réprimer le mouvement.

1. 3. La bipolarisation de la vie économique

Comme pour ce qui concerne le domaine politique, la situation économique de la Thaïlande a connu des changements radicaux au cours de la dernière partie du XX^{e} siècle. Traditionnellement, la riziculture et le caoutchouc occupent une place prépondérante dans l'économie du pays. En parallèle s'est développé le tourisme, mais dans des zones limitées : à Bangkok, la capitale, et dans les régions littorales du centre et du sud comme Pattaya, Phuket, l'île de Samui, etc. Le tourisme sexuel représente une partie non négligeable du secteur touristique thaïlandais, nombre d'étrangers visitant le pays afin de jouir d'une prostitution aux tarifs modérés[50]. Bien qu'il s'agisse d'un phénomène ancré dans le tourisme thaïlandais, le sujet reste bien souvent tu. D'autre part, les provinces nord et nord-est sont toujours largement

[50] Le roman de Michel Houellebecq, *Plateforme* (2001), décrit explicitement les vacances tournées vers la prostitution de deux Français en Thaïlande.

tributaires de la riziculture. Or, depuis le milieu du XX^{e} siècle, la différence entre la capitale et les provinces s'est de plus en plus creusée, comme le note Arnaud Dubus : « Il existe deux Thaïlande : Bangkok et les provinces. »[51] Bangkok a changé radicalement sous l'influence de la modernisation et de l'occidentalisation, et la ville s'est renouvelée rapidement d'un point de vue économique mais aussi culturel, changeant de visage urbain. Le manque de supervision dans ce processus fulgurant de modernisation a entraîné l'apparition d'une ville aux allures anarchiques :

> « Contrairement aux capitales froides et ordonnées comme Séoul, Bangkok exerce cependant une séduction presque irrésistible du fait même du sympathique fouillis qui y règne. La vie, tenace, dynamique, se glisse entre les immeubles de cinquante ou soixante étages, sous forme de restaurants improvisés, de marchés insoupçonnés, encastrés sous un pont ou enfouis au fond des soi. »[52]

Vu la diversité des modes de vie qui y coexistent, Bangkok reste une mégalopole sans pareil qui se distingue clairement des autres régions. Alors que la capitale est hypermoderne et cosmopolite, les provinces restent traditionnelles. Malgré les valeurs et le mode de vie partagés par les Thaïlandais que nous évoquions plus haut, de nombreuses particularités régionales subsistent. On trouve également de grandes disparités régionales concernant, par exemple, les transports. Dans les campagnes, les gens utilisent des camionnettes remodelées, appelées *songthaew*, lesquelles sont équipées de deux banquettes dans l'espace arrière ouvert réservé normalement aux marchandises. On découvre ce véhicule dans *Tropical malady*, dans la séquence qui commence par un échange de regard entre Tong et une fille inconnue dans un véhicule. Tong regarde ensuite, à travers la fenêtre du véhicule, Keng qui est dans un camion militaire juste à côté. Le camion militaire est plus haut que le véhicule de Tong. Le petit véhicule, utilisé comme une sorte de bus, est un *songthaew*. Cet épisode indique que les héros habitent à la campagne parce que ce mode de transport n'est pas utilisé à Bangkok[53].

Le décalage extrême entre la capitale et la province est un phénomène que l'on retrouve dans les autres pays asiatiques qui ont connu un développement économique très rapide et parfois quelque peu désorganisé, comme en Corée du Sud ou en Chine. Afin d'agrandir la richesse du pays dans un temps très court qui confine parfois à l'urgence, des investissements colossaux ont été placés dans la capitale ou les grands pôles économiques, au détriment des

[51] DUBUS Arnaud, *op. cit*., p. 19.
[52] *Ibid*., p. 16. (*En tant que Coréenne, née et élevée à Séoul, je ne suis pas d'accord avec la comparaison entre Séoul et Bangkok que fait l'auteur. Séoul est une ville enchevêtrée et contrastée, en opposition avec une image rangée et superficielle. En ce sens, les deux capitales se ressemblent assez).
[53] MORELLO Massimo, *op. cit*., p. 114.

autres régions qui ont été comparativement abandonnées. Par conséquent, le déséquilibre entre la grande ville et la province s'aggrave. Cette bipolarisation économique provoque un flux migratoire interne important, les populations des campagnes venant en grand nombre s'installer en ville. Actuellement, la population totale de la Thaïlande dépasse les soixante millions d'habitants, dont près de dix millions (1/6 de la totalité) sont concentrés à Bangkok. Et les démographes prévoient que cette tendance devrait se poursuivre encore pendant plusieurs décennies[54].

Par ailleurs, la crise financière de 1997 a sérieusement freiné la croissance économique du pays. La valeur du baht a chuté de moitié, des entreprises ont fait faillite et de nombreux Thaïlandais ont perdu leur travail. Partie de Thaïlande, cette crise s'est diffusée rapidement vers les autres pays asiatiques du Sud-Est comme la Malaisie, l'Indonésie, les Philippines, et jusqu'en Corée du Sud. Pendant cette période difficile, beaucoup de migrants travaillant en ville sont retournés dans leur village natal[55].

1. 4. Des relations complexes avec les États voisins

On peut expliquer en partie la solide fierté nationale des Thaïlandais par le fait que, contrairement à beaucoup de pays asiatiques, la Thaïlande n'a pas été colonisée par l'Occident au XIX^{e} et XX^{e} siècle. Comme on l'a vu avec la forte influence américaine sur le pays, cela ne signifie pas pour autant que la Thaïlande ait toujours été réellement indépendante. D'autres influences extérieures ont auparavant placé le pays dans une situation quasi-coloniale. D'abord, dans la deuxième partie du XIX^{e} siècle, la Thaïlande était considérée comme un nœud stratégique par la France et l'Angleterre, les deux pays européens en rivalité qui voulaient élargir à travers le territoire thaïlandais leur influence coloniale sur le chemin commercial vers le continent asiatique. Le Siam[56], coincé entre les deux grands groupes coloniaux qu'étaient les Indes britanniques et l'Indochine française, a donc connu de manière régulière l'ingérence des deux rivaux. La France était parvenue à conclure des traités avec le Siam, clairement favorables à elle-même, et qui concernaient en particulier sa souveraineté sur des régions frontalières de l'Indochine. Après une période de tensions, la France et l'Angleterre s'accordèrent finalement

[54] Comme on l'a déjà dit, la même situation apparaît en Corée du Sud. Dix millions de personnes demeurent à Séoul parmi cinquante millions au total.
[55] DUBUS Arnaud, *op. cit*., pp. 138-141.
[56] Le Siam (le royaume de Siam) est le nom ancien de la Thaïlande, appelé avant 1939.

pour faire du Siam une zone neutre. Alors que la Thaïlande n'ait pas été à proprement parler colonisée, elle a donc tout de même souffert de pertes territoriales[57].

Les rois d'alors rendaient possible la persistance de l'indépendance thaïlandaise en contrôlant les relations avec les pays européens. Rama IV et son fils, Rama V, étaient fondamentalement bienveillants à l'égard de l'ouverture au monde et des échanges culturels avec l'Occident. Rama IV[58], qui dont le règne va de 1851 à 1868, a reconnu l'immensité du monde extérieur et la nécessité d'accepter le modèle occidental pour le développement du Siam. Par la suite, Rama V, qui règne de 1868 à 1910, a hérité non seulement du trône, mais aussi de la vision de son père. Après une éducation de type européen et des voyages dans de nombreux pays étrangers, il entame des réformes dans des domaines variés en appliquant le système européen à son pays. Il fait appel à des conseillers européens, notamment britanniques, français, belges et allemands, afin de réformer l'administration, les finances, l'éducation (les bénéficiaires sont avant tout les enfants de l'aristocratie), la technologie, etc.[59]. Si d'un certain point de vue cette action monarchique pour le développement peut être perçue comme un signe positif de progressisme et d'ouverture au monde, il laisse aussi l'espace pour des pays tiers de s'ingérer dans les affaires du royaume. Néanmoins, il apparaît que la Thaïlande a réussi à garder son indépendance tout en profitant des avantages que pouvaient lui apporter les puissances coloniales.

Le XX^{e} siècle marque pour la Thaïlande une période plus difficile. Pendant la Seconde Guerre mondial, la Thaïlande, alliée du Japon, est en réalité quasiment occupée. La fin de la guerre permet donc à la Thaïlande de regagner son autonomie[60]. Très vite, comme nous l'évoquions plus haut, le pays est pourtant soumis à la domination des États-Unis, notamment pendant la guerre du Viêt Nam. Nonobstant ces quelques crises, le peuple thaïlandais est parvenu à protéger la souveraineté de son État contre les menaces étrangères. Ce fait concourt très certainement au fort sentiment d'appartenance à la nation et d'unité.

Par ailleurs, l'histoire de la Thaïlande est influencée depuis toujours par les pays qui lui sont limitrophes. Tandis que les rapports problématiques avec l'Occident concernent une période relativement courte de son histoire, les relations avec les pays voisins s'inscrivent dans une temporalité beaucoup plus large et sont plus compliquées et bien souvent conflictuelles. La Thaïlande se situe au centre de la région du Sud-Est asiatique et a toujours été entraînée dans

[57] GALLAND Xavier, *op. cit.*, pp. 86-89.
[58] Rama IV est le modèle réel du personnage dans *Le Roi et moi* (1956), film américain.
[59] GALLAND Xavier, *op. cit.*, pp. 89-94.
[60] Rappelons ici cette séquence finale de la partie fictionnelle de *Mysterious object at noon* où les personnages sont heureux d'apprendre la fin de la Guerre du Pacifique.

des différends petits ou grands sur des questions géographiques, les frontières avec ses voisins étant complexes et variables. La Thaïlande a des frontières communes avec plusieurs pays : la Birmanie au nord-ouest, le Laos au nord-est, le Cambodge à l'est et la Malaisie au sud. Avec ce voisinage multiple, nombre d'ethnies s'y sont graduellement mélangées depuis très longtemps, bien que la composante majoritaire demeure thaï :

> « Alors que le mot « thaïlandais » désigne l'appartenance nationale à l'entité politique « Thaïlande », le mot « thaï » fait, lui, référence à une appartenance ethnique plus large. Ainsi, bien que ces deux mots soient souvent confondus, peut-on être thaïlandais sans être thaï, ou thaï sans être thaïlandais. »[61]

Dans le paysage ethnique thaïlandais viennent ensuite les Chinois, les Malais, les Khmers. Il existe aussi des ethnies plus minoritaires qui habitent dans des zones isolées comme les Karens, dans les montagnes du nord. Par ailleurs, de nombreux migrants de pays attenants viennent aujourd'hui s'installer en Thaïlande, notamment en tant que travailleurs illégaux.

Ces relations complexes entraînent parfois chez les Thaïlandais des sentiments négatifs à l'égard des populations voisines, et réciproquement. Par exemple, dans *Mekong hotel*, on entend des propos hostiles à l'égard des Thaïlandais de la part d'une Laotienne. Un personnage raconte ce qu'il a entendu : « Elle a dit : « En tant que Laotienne je pense que les inondations en Thaïlande sont les larmes du Bouddha d'émeraude essayant de retourner au Laos ». Le Bouddha d'émeraude est une statue de jade qui se trouve dans le Grand Palais de Bangkok. Son origine est incertaine, puisqu'elle a connu de nombreux transferts entre différents pays à travers l'histoire, avant d'être définitivement installée en Thaïlande. Encore aujourd'hui, les Laotiens réclament que le Bouddha d'émeraude soit renvoyé au Laos[62]. Le Cambodge est un autre voisin avec lequel la Thaïlande entretient des relations tendues. Des conflits violents ont eu lieu entre les deux pays autour de leur longue frontière commune. La grande cause de ces litiges est le vieux temple de Preah Vihear datant l'empire khmer, construit au IX^{e} siècle, et qui se situe dans la zone frontalière. Depuis que le Cambodge s'est séparé de la France au milieu du XX^{e} siècle, un conflit concernant la souveraineté sur le temple est apparu. Bien que la Cour internationale ait officiellement statufié en 1962 que le temple appartenait au territoire du Cambodge, la Thaïlande refuse toujours de reconnaître cette décision. Le temple a été néanmoins inscrit au patrimoine mondial par l'UNESCO en 2008 comme appartenant au Cambodge. Par la suite, la Cour internationale a attesté à nouveau en 2013 que ce temple appartenait au Cambodge. Malgré tout, le conflit militaire n'a pas cessé dans cette région, car la Thaïlande se cramponne

[61] GALLAND Xavier, *op. cit.*, p.7.
[62] DUBUS Arnaud, *op. cit.*, p. 166.

encore au temple. Un affrontement, en 2011, a ainsi fait au moins vingt-huit morts et des dizaines de milliers d'évacués[63]. C'est pourquoi un sentiment d'hostilité réciproque persiste toujours entre les Thaïlandais et les Cambodgiens. Ainsi, du patrimoine culturel au territoire, plusieurs domaines de tensions existent entre la Thaïlande et ses voisins.

La Thaïlande se brouille de manière encore plus continuelle avec un autre État de son voisinage immédiat, la Birmanie. Définir simplement les relations entre les deux pays n'est pas aisé. Depuis le XVI^e^ siècle, la Thaïlande a été régulièrement envahie par la Birmanie. Encore de nos jours, cette longue histoire de discorde provoque une certaine hostilité entre Birmans et Thaïlandais. En Thaïlande, ce sentiment qui s'approche parfois d'une véritable haine anti-Birmans se reflète régulièrement au cinéma. Si l'on observe le box-office thaïlandais, on s'aperçoit que nombre de films populaires qui ont connu un grand succès traitent de l'invasion birmane du XVI^e^ siècle. On peut en premier lieu citer *Suriyothai* (2001) de Chatrichalerm Yukol, qui décrit les actions devenues légendaires d'un personnage bien réel, la reine de la dynastie Ayutthaya qui s'est fortement opposée à l'attaque birmane. Ce *blockbuster* au budget colossal de quatre cent millions de baht (environ onze millions euro)[64] a nécessité sept ans de travail, du projet à sa réalisation, et était en 2004 le plus gros succès de l'histoire du cinéma thaïlandais. Quelques années plus tard, le même cinéaste réalisait la saga *King Naresuan*, qui raconte une histoire de succession de la dynastie Ayutthaya. Cette chronique en six films de la vie du roi Naresuan le Grand, qui s'est également battu contre la Birmanie, est sortie entre 2007 et 2015. La fresque a battu tous les records d'entrées et de budget (sept cent millions de baht). Cette tendance pour le film patriotique était apparue en 2000 avec *Bang Rajan*, grand succès qui concerne lui aussi cette période de conflit avec la Birmanie. Il raconte l'histoire de la résistance siamoise contre l'armée birmane au XVIII^e^ siècle. Ce film a marqué l'émergence de l'enthousiasme du public thaïlandais pour les drames historiques[65]. Le succès de ces histoires de lutte contre les forces birmanes semble indiquer qu'un sentiment d'antipathie pour la Birmanie persiste encore aujourd'hui chez les Thaïlandais.

Les tensions entre les deux pays restent toujours vivaces, notamment autour de la question de l'immigration. De nombreux migrants clandestins tentent d'échapper à la misère en traversant illégalement la frontière. Les films de Weerasethakul reflètent cette situation. Par

[63] « La zone autour du temple de Preah Vihear attribué au Cambodge », *Le monde*, le 11 novembre 2013 ; http://www.lemonde.fr/asie-pacifique/article/2013/11/11/la-zone-autour-du-temple-de-preah-vihear-attribuee-au-cambodge_3511687_3216.html

[64] http://www.imdb.com/title/tt0290879/business?ref_=ttrel_ql_4

[65] LEE Young-jin, « Le deuxième *Ong-bak* n'est pas loin : l'industrie du cinéma en Thaïlande de la renaissance du cinéma thaïlandais des années 1990 jusqu'à aujourd'hui en 2005 », *Cine 21*, n° 501, le 10 mai 2005, p. 62.

exemple, dans *Blissfully yours*, le personnage principal est un travailleur clandestin birman. Afin de cacher son identité, il ne parle pas devant les inconnus. Par ailleurs, il ne peut pas obtenir de médicaments parce qu'il n'a pas de pièce d'identité. Malgré cette situation difficile, il ne renonce pas son projet de gagner de l'argent et de vivre heureux avec sa famille. Dans le court-métrage *Vampire*, Weerasethakul décrit le rude environnement d'un petit village situé à la frontière avec la Birmanie. Bien que la situation ne soit pas représentée directement dans le film, on peut sentir l'ambiance inquiétante qui règne entre les peuples des deux pays dans cette région. Les autochtones semblent toujours considérer comme une menace les entrées fréquentes des Birmans, qui sont eux-mêmes dans une position difficile, fuyant la pauvreté, et qui parfois n'ont plus que le pillage comme seul moyen de survie.

Malgré des problèmes chroniques et des sentiments négatifs qui se reflètent dans la vie quotidienne par rapport à la Birmanie, l'attitude officielle du gouvernement thaïlandais est plus neutre, si ce n'est ambiguë. Les intérêts nationaux priment alors sur la dimension individuelle du phénomène :

> « La politique de la Thaïlande vis-à-vis de la Birmanie semble anticonformiste et contradictoire. Les relations entre les deux pays sont cycliques et varient selon l'équilibre de la région ou en fonction de la simultanéité des intérêts. Malgré la violente dictature de la junte militaire birmane, Bangkok a soutenu l'entrée de la Birmanie dans l'ASEAN en 1997. »[66]

La Thaïlande est donc fréquemment entraînée dans des problèmes diplomatiques avec ses pays voisins. La position géographique du pays – une frontière longue et instable bordée de plusieurs pays – est un élément essentiel pour comprendre les caractéristiques du pays. Les contacts avec l'extérieur, qu'ils soient amicaux ou hostiles, rendent possible l'échange et le mélange culturel entre les peuples de pays différents, surtout dans les régions frontalières. La région nord-est est peut-être à ce titre la zone la plus représentative de ces influences extérieures.

1. 5. Les spécificités de la région nord-est

La particularité régionale nord-est de la Thaïlande doit être soulignée pour mieux comprendre la vie des Thaïlandais que l'on trouve dans les films de Weerasethakul, puisque presque tous ses films sont tournés dans les provinces nord-est et ont pour arrière-plan les

[66] MORELLO Massimo, *op. cit.*, p. 36.

paysages de ce lieu. Le réalisateur lui-même a passé son enfance à Khon Kaen, une des grandes villes de la région. Les souvenirs qui composent le monde filmique weerasethakulien sont donc nés autour de cet endroit, qui reste la plus grande source d'inspiration cinématographique du réalisateur. A travers ses œuvres, il exprime son amour pour cette région et son pays natal. Ainsi, tandis que l'aspect mental général des Thaïlandais – les valeurs sociales et la religion – s'exprime chez Weerasethakul, la représentation concrète ainsi que l'environnement pratique et le détail de la vie quotidienne reflètent plus spécifiquement cette région.

En effet, les paysages particuliers et divers de la région se déploient partout dans ses films : la haute montagne dans *Blissfully yours*, la jungle épaisse dans *Tropical malady*, les champs verdoyants dans *Syndromes and a century*, la maison de campagne et la forêt profonde dans *Oncle Boonmee*. Dans le cas de *Mekong hotel*, Weerasethakul représente directement le lieu qui apparaît dans le titre du film, le fleuve Mékong, lequel forme la frontière naturelle avec le Laos. On y découvre aussi « le pont de l'amitié » qui traverse le fleuve en connectant les deux pays. Par ailleurs, dans *Cemetery of splendour*, le dernier film de Weerasethakul tourné en Thaïlande, on trouve des lieux assez divers, du centre de la ville à la forêt, autour de Khon Kaen. Ainsi, le réalisateur profite toujours des caractéristiques de la région nord-est en tant que champs où son histoire imaginaire s'enracine.

Parmi les différentes parties de la Thaïlande, il faut considérer la province nord-est comme un cas à part. Cette région s'appelle l'« *Isan* » (ou « *Isaan* »). D'un point vue économique, l'*Isan* est la zone la plus pauvre et la plus isolée de Thaïlande. En raison de la géographie de la région, qui composée en grande partie de vastes plateaux, l'activité économique des habitants est généralement tournée vers l'agriculture. Il y a par ailleurs au nord des zones de haute montagne. Dans cette partie la plus reculée, les populations vivent pour ainsi dire dans un état quasi-primitif et sauvage. Ces populations sont caractérisées par l'ancrage de nombreuses ethnies allogènes et d'étrangers. Selon Massimo Morello, ces zones « servent de sanctuaire aux « rebelles ethniques » ainsi qu'aux réfugiés, elles accueillent des millions de clandestins attirés par l'illusion du bien-être thaï »[67]. Les films de Weerasethakul reflètent bien ce phénomène de l'afflux des étrangers : le travailleur birman illégal dans *Blissfully yours*, le travailleur laotien dans la ferme dans *Oncle Boonmee* (dans ce film, la raison de l'émigration de ce travailleur est expliquée par les paroles de Boonmee. Il a fui le Laos après la chute du régime). Dans ce film, les personnages principaux ont une attitude opposée à l'égard des

[67] *Ibid*., p. 129.

migrants. Tandis que Jen, venue de la ville, est craintive envers les étrangers[68], Boonmee, qui a toujours vécu dans la région, vit cordialement avec eux, par habitude. Les réactions des Thaïlandais à l'égard des migrants sont donc différentes en fonction de l'environnement initial de chacun.

Par ailleurs, les conditions géographiques font que les gens de l'*Isan* ont de nombreuses particularités, tant physiques que culturelles ou linguistiques, par rapport aux autres Thaïlandais. Du fait du mélange des populations, les habitants de l'*Isan* sont souvent considérés comme étant le fruit d'une hybridation entre Cambodgiens, Laotiens et Vietnamiens, qui ont successivement pénétré la région dans le temps long :

> « La population du plateau – environ 23 millions d'habitants – est ainsi composée en grande majorité de Lao avec une forte minorité de Khmers. D'où des caractéristiques physiques distinctes des Siamois : les gens du Nord-Est ont la peau plus foncée, le nez épaté et les lèvres épaisses des Khmers, le visage large et carré ; ils s'apparentent plus aux ethnies austro-asiatiques qu'aux Thaïs. »[69]

Evoquons aussi un passage de *Cemetery of splendour*. Comme nous l'avons déjà relevé, ce film est tourné à Khon Kaen, la ville d'origine du réalisateur. Au milieu de l'histoire, on voit une femme vendre des produits cosmétiques à une assemblée de femmes réunie pour l'occasion. Pendant qu'elle fait la promotion de ses produits, elle évoque l'apparence physique des habitants de la région : « Les femmes de Khon Kaen sont les plus belles. J'ai l'air d'être de l'Isan ? Non, n'est-ce pas ? Je suis trop belle pour être de l'Isan ? Nous avons toutes une beauté intérieure. Je suis du nord-est aussi, donc je comprends les femmes de l'Isan. Je sais ce qu'elles ressentent, à quoi elles ont envie de ressembler. Nous avons un lien émotionnel. » Deux points intéressants sont à dégager de ces propos. Bien que le ton de la vendeuse soit léger et tient de la plaisanterie, ce discours reflète l'idée répandue, non seulement dans le reste de la Thaïlande, mais aussi chez les gens de l'*Isan* eux-mêmes, qu'ils ne sont pas beaux. D'autre part, la femme souligne son sentiment d'attachement avec le peuple d'*Isan*. Cette scène suggère donc un sentiment d'appartenance commun.

En outre, il est dit que le tempérament du peuple de l'*Isan* est un autre élément distinctif du reste de la population thaïlandaise. Arnaud Dubus a remarqué que « ce qui frappe le plus chez les habitants de l'Isaan, c'est leur joie de vivre et leur insouciance, pendant de leur capacité

[68] Le lieu d'origine de Jen n'est pas clairement défini, mais on peut supposer qu'elle vient de la ville grâce à une conversation qu'elle a avec Boonmee. Boonmee lui dit : *« Tu préfères un appartement exigu dans cette ville infernale ?* » après lui avoir demandé de reprendre sa ferme lorsqu'il sera mort. Par ailleurs, les présupposés de Jen vis-à-vis des étrangers sont clairement montrés à travers quelques dialogues. Par exemple, elle dit à Boonmee : « *Tu n'as pas peur des immigrés clandestins ? Ils pourraient te voler, te tuer et disparaître.* ».
[69] DUBUS Arnaud, *op. cit.*, p. 104.

d'endurance »[70]. Malgré les nombreuses difficultés qu'endure ce peuple (situation économique et politique défavorable ; drames historiques comme le massacre des paysans communistes par le gouvernement, etc.), il reste plutôt optimiste et positif. Le peuple de l'*Isan* montre toujours un amour particulier pour le village natal. En Thaïlande, on trouve ainsi le dicton suivant : « Vous pouvez retirer le villageois du Nord-Est, mais vous ne pouvez pas retirer le Nord-Est du villageois. »[71].

Comme dernier thème concernant l'*Isan*, l'originalité de l'aspect culturel doit être discutée. A travers la longue histoire de la région, de nombreuses cultures extérieures ont été continuellement introduites. En particulier, la culture a été mélangée avec celles des Khmers et des Laos. Parmi les facettes diverses de ce mélange, il est intéressant d'évoquer la question de la superstition. Comme nous l'avons déjà indiqué, des éléments superstitieux, comme par exemple la croyance en la présence d'esprits dans le champ du réel, pénètrent profondément la vie thaïlandaise, et plus particulièrement dans l'*Isan*.

> « La magie noire proprement dite est souvent d'origine khmère. […] Parallèlement aux bonzes, ces chamans officient dans des villages reculés du Nord et du Nord-Est. Ils sont en quelque sorte les médecins spirituels de ces communautés, indiquant les animaux à sacrifier pour amener les pluies qui favoriseront une bonne récolte, lisant l'avenir dans les os de cuisses de poulets ou pulvérisant avec leur souffle une potion pour soigner un enfant malade. Pouvoir réel ou supercherie ? Quoi qu'il en soit, leurs accointances avec le monde surnaturel constituent un recours et donnent espoir aux villageois lorsque ceux-ci traversent des temps incertains. »[72]

Le chaman joue un grand rôle dans cette région. Rappelons le début de la deuxième partie de *Tropical malady*. Avant d'entrer dans l'histoire principale, une légende régionale sur le tigre-fantôme est présentée. L'identité originelle du tigre-fantôme est censée être celle d'un chaman khmer capable de se changer en diverses créatures. Cet être mystérieux permet d'ouvrir et de conduire toute l'histoire.

Ce panorama de l'*Isan* montre que cette région est en quelque sorte une autre petite Thaïlande dans la Thaïlande et qu'il y a quelque chose de spécial qui rassemble le peuple de cette région. On se rend ainsi mieux compte de ce qui intéresse Weerasethakul dans cette région, qui en a fait sa terre d'élection cinématographique (et sentimentale), se refusant, comme la plupart des cinéastes thaïlandais le font, à filmer Bangkok. L'*Isan* dépasse en ce sens émotionnellement la Thaïlande dans le monde weerasethakulien.

[70] *Ibid*., p. 45.
[71] *Ibid*., p. 28.
[72] *Ibid*., p. 184.

1. 6. Le cinéma thaïlandais

Pour comprendre dans quel cadre s'inscrit le travail de Weerasethakul, il faut parler, de toute évidence, du cinéma thaïlandais. Bien qu'on puisse dire que ses expérimentations cinématographiques aient véritablement débuté avec ses études aux États-Unis, l'influence du cinéma thaïlandais reste importante pour le réalisateur. *The adventure of Iron Pussy* (2003) est ainsi une sorte d'hommage du réalisateur au cinéma thaïlandais du passé. Parcourir l'histoire du cinéma thaïlandais est utile pour comprendre du point de vie pratique les idées et les activités du réalisateur.

La Thaïlande n'a jamais vraiment été considérée comme une région notable pour l'histoire cinématographique. Le Japon a été remarqué par l'Occident, notamment au milieu du XX^{e} siècle, avec des grands cinéastes comme Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Yasujirô Ozu, etc. Les réalisateurs chinois, hongkongais et taïwanais sont par ailleurs de plus en plus invités dans les nombreux de festivals internationaux de cinéma. Dès 2000, la Corée du Sud, pays qui était jusqu'alors comparativement insignifiant, commençait à attirer l'attention des spectateurs européens. Quelques réalisateurs thaïlandais sont invités dans les grands festivals mondiaux, au premier rang desquels Weerasethakul, mais le cinéma thaïlandais reste peu connu du public étranger.

L'histoire cinématographique thaïlandaise a pourtant déjà près d'un siècle. En 1923, le premier film tourné en Thaïlande est réalisé par un Américain. Quatre ans plus tard est tourné le premier film réalisé par des Thaïlandais. En 1932 est réalisé le premier film parlant. Le développement du cinéma en Thaïlande reste néanmoins perturbé par les circonvolutions politiques que connaît le pays. La fin de la monarchie absolue et l'établissement du gouvernement de dictature militaire dans les années 1930 influence le cinéma thaïlandais, alors principalement (voir exclusivement) utilisé comme outil de propagande politique. Dans les années 1970, les étudiants commencent à se servir du cinéma comme moyen de dénonciation des problèmes sociaux, ce qui conduit, à partir des années 1980, à une rupture dans le processus de développement artistique du cinéma en Thaïlande, puisqu'il se retrouve étroitement lié à la politique du régime, qui préconise une censure très forte[73], situation qui n'a pas tellement évoluée jusqu'à maintenant. Afin de contourner cet état de fait, de nombreux jeunes réalisateurs tels que Nonzee Nimibutr, Pen-ek Ratanaruang ou encore Wisit Sasanatieng, souvent regroupés au sein de la « Nouvelle Vague Thaïlandaise », se sont alors tournés vers un public

[73] COPPOLA Antoine, « L'Histoire politique du cinéma en Thaïlande : de la naissance à la chute des années 1980 », *Le cinéma thaïlandais*, Lyon : Asiexpo éd., 2006, pp. 14-24.

international[74].

L'industrie du cinéma thaïlandaise fut également fortement influencée par la situation économique du pays. La grande crise économique et financière qui a touché l'Asie en 1997 a fait passer la Thaïlande, comme d'autres pays, sous la tutelle du FMI. La nostalgie devient alors un thème majeur abordé dans les films de cette époque. Nostalgie notamment d'une époque où s'entremêlaient traditions préservées et espoirs nés avec la croissance économique, cette dernière, brusquement interrompue, étant alors perçue comme un leurre. Le roi de Thaïlande ne préconisait-il pas alors un « retour à la vie simple » :

> « L'idée générale peut se résumer ainsi : "*Par le passé, nos ancêtres n'étaient pas confrontés à toutes ces difficultés. La simplicité de leur mode de vie ne nous aurait peut-être pas propulsés sur le devant de la scène internationale, mais il ne nous aurait pas non plus poussés au désastre actuel et à cet état de mélancolie dans lequel le peuple thaïlandais est aujourd'hui plongé.*" »[75]

Nostalgie pour le village natal, pour la communauté originelle, nostalgie d'un âge d'or du régime royal, étroitement liée à cette idéalisation du passé. Au cinéma, il n'est alors pas rare de voir des héros évoluant en solitaire dans des grandes villes, un peu perdus, rentrer se ressourcer au sein du monde familial traditionnel.

C'est à cette même époque qu'on voit émerger la « Nouvelle Vague Thaïlandaise » que nous évoquions plus haut, qui se saisit de ce moment nostalgique pour le mettre en lien avec la question de la modernité en Thaïlande. Leur talent va attirer le regard, notamment lors des festivals de cinéma internationaux. Julien Sévéon décrit cet entrelacement du passé et du présent en ces termes :

> « Quatre thématiques vont surtout se détacher rapidement dans les films de plus en plus nombreux : l'identité thaïe, le nationalisme, la religion et la société de consommation. »[76]

Cette obsession du passé est bien montrée, par exemple, avec un grand succès populaire comme *Nang Nak* (1999) de Nonzee Nimibutr, qui, tout en folklore, raconte une histoire d'amour conjugal tragique ayant pour cadre un petit village tropical du XIX^{e} siècle. Le message est assez simple : rien de plus important que vivre une vie ordinaire avec la famille. Le cadre historique ajoute au fantasme d'un passé où tout était plus facile. Un autre triomphe cinématographique en Thaïlande, bien vendu à l'étranger, joue également la carte, certes plus musclée, du

[74] *Ibid.*
[75] CHAIWORAPORN Anchalee, « Foyer, nostalgie et mémoire : le remède à la crise identitaire dans le nouveau cinéma thaïlandais », *Le cinéma thaïlandais*, p. 137.
[76] SÉVÉON Julien, « La renaissance du cinéma thaïlandais », *Le cinéma thaïlandais*, p. 90.

patriotisme : *Ong-bak* (2003), film d'action et de divertissement pur. *Les larmes du tigre noir* (2000) de Wisit Sasanatieng est un film fortement stylisé, qui, quant à lui, rend hommage au cinéma d'action thaïlandais des années 1960 et 1970 [77] en s'inspirant d'éléments cinématographiques historiquement codés, comme les couleurs parfois criardes des films de l'âge d'or hollywoodien tournés en Technicolor.

> Wisit Sasanatieng, lui, pose la question différemment car ce n'est pas à proprement parler l'identité thaïe qu'il explore, mais celle du cinéma thaï. Avec *Les Larmes du Tigre Noir* (qui fut sélectionné à Canne), Sasanatieng cherche à définir ce que peut être le cinéma thaï. Qu'est ce qui le différencie du reste de la production mondiale ? Sa réponse, il va la trouver en adaptant à sa manière le style très coloré des productions d'hier, ces films tournés en 16 mm, explosant de couleurs, de coups de flingues et d'histoires d'amour impossible. […] Sasanatieng cherche à retrouver les ambiances et les sensations cinématographiques d'antan.[78]

En bref, les réalisateurs de la fin des années 1990 et du début des années 2000 réaffirment les valeurs thaïlandaises dans des films de plus ou moins grande qualité. Les jeunes cinéastes du moment, attachés à réaffirmer ces valeurs, vont permettre au cinéma thaïlandais d'être mieux connu à l'étranger. Dans ces circonstances, Weerasethakul est apparu d'une part comme faisant partie de cette tendance à l'expression de sentiments typiquement thaïlandais, et d'autre part, en adoptant un style expérimental, s'est détaché du courant majeur des films thaïlandais. Parmi les réalisateurs de la Nouvelle Vague Thaïlandaise, Apichatpong Weerasethakul est remarqué assez vite sur la scène internationale. Il obtient le Prix Un Certain Regard à Cannes en 2002 avec son premier long-métrage *Mysterious object at noon*. Deux ans après, Cannes l'honore à nouveau en lui décernant le Prix du Jury pour *Tropical malady*. Reconnu par la critique et par les cinéphiles, Weerasethakul et alors invité dans de nombreux festivals de cinéma, et l'auteur remporte de nombreux prix dans la foulée. En 2010, enfin, il reçoit la Palme d'or avec *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*.

[77] BAUMGÄRTEL Tilman, « Introduction : independent cinema in Southeast Asia », *Southeast Asian independent cinema*, Hong Kong : Hong Kong University Press, 2012, p. 1.
[78] SÉVÉON Julien, *op. cit.*, p. 91.

2. L’influence du cinéma expérimental occidental

Nous avons jusqu’ici évoqué les éléments thaïlandais particuliers qui forment le fondement des films de Weerasethakul. Mais il faut remarquer d’autre part une autre spécificité, laquelle couvre jusqu’à l’aspect formel, étant liée au côté expérimental de ses œuvres. Dans ses films, il n’est pas rare en effet d’observer la déconstruction méthodique des règles du cinéma conventionnel, parmi lesquelles la cohérence de l’histoire et la vraisemblance de l’image. Weerasethakul ne semble pas inviter le spectateur à s’immerger dans la fiction ou à s’identifier au héros. Ainsi ses films peuvent dérouter certains spectateurs coutumiers des films commerciaux populaires, en leur procurant des sensations inhabituelles. Cet aspect peut être envisagé par rapport à certaines tendances du cinéma innovant qui sont apparues en Europe et aux États-Unis.

2. 1. Le cinéma surréaliste

De nombreux passages des films de Weerasethakul évoquent des caractéristiques du cinéma expérimental, notamment surréaliste. Des objets et des situations irréelles apparaissent, comme par exemple ces fantômes qui entrent dans le monde des hommes. Ces situations imaginaires et fantastiques s’insèrent en effet toujours au milieu de séquences se déroulant « dans le réel ». Du point de vue de la mise en scène, le cinéaste crée et compose des images et des sons dans un style original, mais à rattacher à une certaine influence d’une certaine esthétique cinématographique occidentale. L’enchaînement des images et la composition du temps et de l’espace sont en effet plutôt proches des caractéristiques esthétiques du cinéma surréaliste. On a très souvent l’impression d’être face à un monde onirique, surréaliste et irrationnel. L’idée d’avoir conscience que ce monde imaginaire est aussi important que le monde réel est le *leitmotiv* qui traverse toutes ses œuvres. Weerasethakul, tout en restreignant son approche au local, au sentiment régional, explore les nouvelles possibilités expérimentales qu’il a notamment découvert lors de son passage aux États-Unis. Avant d’analyser en détails chacun de ses films, il semble ainsi nécessaire d’analyser ce double-aspect (orient/occident) qui traverse son cinéma, et d’en tirer un tableau à grands traits de son cinéma. C’est pourquoi un bref retour sur l’histoire du cinéma expérimental et sur celle du surréalisme, à mettre en lien avec le cinéma contemporain, nous semble à présent utile.

Il faut d’abord repenser la notion de cinéma expérimental. Plusieurs terminologies ont

été proposées pour parler de ce type de cinéma qui tente de nouvelles choses, parfois révolutionnaires, hors des conventions du cinéma classique, souhaitant marquer des ruptures dans l'histoire du cinéma depuis sa naissance. Ces différentes propositions ont souvent conduit à des mélanges, à un manque de clarté. Envisageons quelques définitions apparues à des périodes ou dans des régions différentes.

Selon Jacques-B. Brunius, un artiste qui travaillait sur le cinéma dans les années 1930, de nombreux termes pouvaient servir à indiquer de ce nouveau type de cinéma. En France, « On a parlé de « cinéma pur », de « cinéma intégral », de « films abstraits », mais nul n'a jamais réussi à proposer pour chacune de ces expressions une définition qui pût faire l'unanimité et l'imposer. » [79] D'autre part, le « « cinéma expérimental », utilisé plus spécialement en Angleterre et aux Etats-Unis, est évidemment le terme qui semble englober le plus de significations. »[80] Cette expression accorde de l'importance à l'« expérience », dans toute l'acceptation du terme : « Dès sa première utilisation dans un film, le procédé cesse de relever de l'expérimentation. Si les résultats sont satisfaisants, le spectateur ne doit même pas s'apercevoir qu'une technique spéciale a été employée. Sinon il vaut mieux renvoyer au laboratoire, pour surplus d'expériences, le procédé imparfait. »[81] Il en va de même pour le mot « avant-garde ». Brunius écrit : « Il existe bien, certes, une avant-garde dans toute les activités artistiques qui consiste à créer sans cesse des moyens neufs pour exprimer des pensées ou des sentiments originaux. Mais le créateur ne se targue pas ainsi de ce qui lui paraît la fin naturelle de son activité. Il n'y a que les cuistres. »[82] Il ajoute que « les termes *cinéma pur*, *absolu*, *intégral*, que l'on chercha à imposer vers 1925, avaient le mérite de se vouloir moins vagues, plus restreints et moins ambitieux, mais ils n'en étaient pas moins impropres et sonnaient de façon plutôt rebutante. »[83]

Dominique Noguez se concentre également sur ces deux termes, « expérimental » et « avant-garde » :

> « Deux termes, pourtant, ont été plus constamment employés que les autres, des années vingt à aujourd'hui : « cinéma » (ou « film ») « d'avant-garde » et « cinéma » (ou « film ») « expérimental ». « D'avant-garde » est commode, mais il ne dit pas grand-chose. Il ne dit rien en particulier des conditions de production et de diffusion, qui sont un des critères importants, sinon obligés, du cinéma qui nous concerne. D'autre part, depuis Baudelaire, le procès de cette « métaphore militaire » n'est plus à

[79] BRUNIUS Jacques-B., *En marge du cinéma français*, Lausanne ; Paris : Editions l'Age d'Homme, 1987, p. 29.
[80] *Ibid.*, p. 29.
[81] *Ibid.*, pp. 30-31.
[82] *Ibid.*, p. 31.
[83] *Ibid.*, p. 32.

> faire. « Expérimental » n'échappe pas non plus aux reproches, ne serait-ce qu'à celui qu'on évoquait en commençant : il qualifie ce qui n'a pas besoin de l'être. [...] Mais enfin, nous allons voir que c'est le moins mauvais de ces qualificatifs indésirables, le plus riche d'histoire et de connotations, et c'est pourquoi, on l'a vu, je propose dans le même mouvement de l'exclure et de le garder, en raturant ses douze lettres (~~expérimental~~) à la façon du cher Derrida. »[84]

Et il ajoute que « le mot « expérimental » est durablement devenu synonyme de « nouveau » et d'« à l'avant-garde »[85].

On peut d'autre part comprendre le cinéma expérimental plus simplement. Selon Paul Young, « d'une manière générale, un film expérimental […] se distingue de la production commerciale grand public par sa dimension esthétique, idéologique et/ou politique »[86]. Et, « le cinéma expérimental affectionne les approches non linéaires, non commerciales et non figuratives, d'où le recours fréquent à la poésie, à la métaphore et à l'allusion »[87].

Bien que ce retour rapide sur les terminologies visant à définir ce cinéma non-conventionnelles soit pensé pour éviter toute confusion entre les mots, il faut néanmoins constater que cette distinction ne saurait être toujours possible, puisque, déjà, un consensus semble introuvable. Quelque part, on pourrait dire que l'appellation elle-même importe peu, et que c'est le processus conduisant à l'élaboration de ces essais visant à renverser les traditions, processus ininterrompu, qui est intéressant. La diversité des formes du cinéma expérimental empêche même en réalité une définition claire de ce « courant ». D'une part, il existe des films qui comprennent l'aspect sémiotique, d'autre part, des films d'abstraction qui se concentrent sur l'image elle-même, etc.

Parmi nombre de genres, le cinéma surréaliste prend une part importante dans l'histoire du cinéma expérimental. En comparaison des autres tendances du cinéma expérimental, il semble être le plus proche du monde de Weerasethakul. Les débuts du surréalisme européen sont à mettre en lien avec le futurisme et le dadaïsme (s'exprimant d'abord dans le domaine de beaux-arts). Ces deux tendances apparaissent au milieu des années 1910, en pleine guerre mondiale, et se poursuivent au cours des années de 1920. A cette époque, le cinéma n'est pas encore considéré comme un art, mais comme un simple divertissement populaire. Toutefois, « dans les débuts du dadaïsme, plutôt que les écrivains, ce sont les peintres qu'attire le cinéma : Picabia et Duchamp, Man Ray et Raoul Hausmann, Eggeling et Richter, et même Fernand

[84] NOGUEZ Dominique, *Eloge du cinéma expérimental*, Paris : Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 14.
[85] *Ibid.*, p. 15.
[86] YOUNG Paul et DUNCAN Paul, *Le cinéma expérimental*, Hong Kong ; Köln ; Paris : Taschen, 2009, p. 9.
[87] *Ibid.*, p. 9.

Léger… »[88]. Parmi eux, Raoul Hausmann s'intéresse au problème de la mécanique. Il a inventé des appareils expérimentaux dont l'« *octophone* » est le plus connu[89]. Il semble qu'il se soit vraiment enthousiasmé pour les expérimentations visuelles liées à la manière de produire l'image. Ses essais expérimentaux ont contribué de façon notable au développement du cinéma surréaliste. Citons ses propos :

> « Au lieu de laisser produire des grimaces psychologiques à des stars affadies, on devrait étudier les complémentaires oppositoires des ombres et lumières et leurs possibilités de provoquer des correspondances voulues ou imprévues dans le domaine imaginaire et spirituel. »[90]

Par ailleurs, des poètes, comme Guillaume Apollinaire, ont été fascinés par le cinéma, avant même l'« avènement » du surréalisme.

> « Dans les années vingt, cette ferveur adorante, un peu délirante, est le fait de toute une génération intellectuelle, mais touche principalement les poètes. Et la fascination qu'excerce sur eux le cinéma les amène logiquement à cette idée que cinéma et poésie sont indissociales ou, du moins, que le cinéma est une forme nouvelle de la poésie. »[91]

C'est à cette époque que certains artistes et intellectuels commence à découvrir et à réfléchir sur l'essence du cinéma. Les premiers films expérimentaux, marqués par l'esprit dadaïste, sont alors réalisés. On pense par exemple à *Entr'acte* (1924) de René Clair, truffé d'humour dadaïste.

Le cinéma est par la suite inclus dans le « *Second manifeste du surréalisme* », un article historique, publié en 1930 par André Breton. Man Ray et Marcel Duchamp font alors le lien entre dadaïsme et surréalisme. Alain et Odette Virmaux montrent bien les liens intimes entre dadaïsme et surréalisme :

> « Entre les produits cinématographiques inventés par Dada et les films proprement surréalistes, il existe en fait le même rapport dialectique et historique qu'entre les deux mouvements. […] Autrement dit les surréalistes vont poursuivre le travail commencé par Dada, mais en allant beaucoup plus loin et en témoignant d'une foi beaucoup plus ardent dans les possibilités du film. »[92]

L'Étoile de mer (1928), court-métrage de Man Ray, ouvre véritablement cette nouvelle ère : « La poésie de *L'Étoile de mer* n'est d'ailleurs pas inoffensive et Man Ray, grand

[88] VIRMAUX Alain et Odette, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris : Seghers, 1976, p. 21.
[89] « […] appareil qui produit un kaléidoscope de formes abstraites et colorées sur un écran et qui les transmet en musique et vice versa » ; KYROU Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Paris : Ramsay, 2005, p. 198.
[90] *Ibid.*, p. 197.
[91] VIRMAUX Alain et Odette, *op. cit.*, p. 19.
[92] *Ibid.*, p. 22.

admirateur de Sade, fait du cinéma une arme efficace pour la destruction des « habitudes monstrueuses excusées par l'étiquette et l'esthétisme ». »[93] Dans la même lignée, et d'ailleurs en collaboration avec Man Ray, Marcel Duchamp réalise son seul et unique film, *Anémic Cinéma.*

Hans Richter, artiste allemand, est également pionnier de ce mouvement. Il débute sa carrière comme peintre et passe bientôt au cinéma. Avec la dictature nazie, il doit fuir et s'installe à New-York en 1941, après être passé par la France et la Suisse. A New-York, il rencontre des artistes surréalistes et collabore avec eux autour de nombreux projets. Il va en quelque sorte servir de lien entre le cinéma surréaliste européen et américain.

Pour les surréalistes, surréalisme et cinéma communiquent entre eux parce qu'ils ont, au fond, une même essence. De nombreux réalisateurs de talent, proprement surréalistes, apparaissent alors. *La coquille et le clergyman* (1928), film réalisé par Germaine Dulac d'après un scénario d'Antonin Artaud, est généralement considéré comme l'un des premiers films surréalistes. Il faut noter l'interprétation que fait Artaud lui-même de ce film :

> « *La Coquille et le Clergyman* ne raconte pas une histoire, mais développe une suite d'états d'esprit qui se déduisent les uns des autres comme la pensée reproduit la suite raisonnable des faits. »[94] ; « Ce scénario recherche la vérité sombre de l'esprit. […] Il ne raconte pas une histoire […]. [Il veut] chercher dans la naissance occulte et dans les errements du sentiment et de la pensée les raisons profondes, les élans actifs et voilés de nos actes dits lucides ; [il veut restituer] le travail pur de la pensée. »[95]

Avec les explications que propose Artaud, on peut dégager une sorte de fond commun entre cinéma et surréalisme : il s'agit d'esprit, d'inconscient, de rêve, etc. Dès le début, les surréalistes s'orientaient vers un monde illogique et irraisonnable : « pour eux, l'art – et avec lui l'humanité – doit rétablir le lien avec « l'esprit primitif », c'est-à-dire un esprit totalement libéré des conventions sociales, de la morale et des traditions »[96]. Le cinéma leur a alors semblé l'instrument le plus à même de répondre à cette ambition. La figure de Luis Buñuel est à ce titre incontournable, nous montre bien cette rencontre entre le cinéma et le surréalisme. *Un chien andalou* (1929), son premier court-métrage réalisé en collaboration avec Salvador Dalí, distille sa pensée surréaliste en seulement seize minutes. Dans ce film qui s'appuie sur les rêves de Buñuel, tous les rapports raisonnables s'effacent. Il était donc impossible pour les spectateurs de l'époque de comprendre et d'analyser logiquement cette œuvre.

[93] KYROU Ado, *op. cit.*, p. 202.
[94] *Ibid.*, p. 206. (Je souligne.)
[95] VIRMAUX Alain et Odette, *op. cit.*, p. 29. (Je souligne.)
[96] YOUNG Paul et DUNCAN Paul, *op. cit.*, p. 19.

Du milieu des années 1920 jusqu'aux années 1950, on trouve partout dans le monde, de l'Europe (France et Allemagne notamment), à l'Amérique (y compris Amérique du Sud), des tentatives expérimentales sur le cinéma. Le cinéma, encore à l'état d'enfance, connaît alors de profonds bouleversements, que le surréalisme accompagne ou même produit. Incompréhensible pour les spectateurs de cette époque, le cinéma expérimental s'est tout de même fait une place dans le paysage cinématographique. Néanmoins, encore aujourd'hui, le film dit expérimental est toujours considéré comme un domaine peu accessible qui n'attire pas beaucoup le public.

2. 2. *Underground*

Peut-on inscrire le cinéma de Weerasethakul dans une continuité historique avec le surréalisme, pionnier du cinéma expérimental ? Le réalisateur thaïlandais s'inscrit en tout cas dans le cinéma *underground* américain, où il a fait ses classes, et qu'on peut considérer, par certains côtés, comme descendant de ce premier courant artistiquement radical que fut le surréalisme. En d'autres termes, le surréalisme européen a été développé sous d'autres formes, très variées, en passant par les États-Unis, et plus précisément par New York. Aux États-Unis, Weerasethakul a découvert de nombreuses œuvres d'art surréalistes et des films de cinéastes indépendants américains. Weerasethakul a mentionné qu'il était profondément influencé par les artistes occidentaux, surtout par Marcel Duchamp et Andy Warhol. En effet, on retrouve les deux grandes tendances artistiques susmentionnées, le surréalisme et l'*underground* chez ce réalisateur thaïlandais. Comme par exemple dans des courts-métrages tels que *0116643225059* (1994) et *Windows* (1999) datant de ses débuts. Ces œuvres – la première recherche la combinaison expérimentale entre l'image et le son, et la seconde se concentre sur les petits changements de l'image elle-même selon le temps – évoquent le style de l'*underground,* comme par exemple celui de Stan Brakhage.

L'*underground* renvoie au départ à un groupe des cinéastes américains des années 1960. Il s'agit en fait du courant américain du cinéma expérimental. Le credo cinématographique de ce groupe new-yorkais semble très clair. Dans le « *Manifeste pour un nouveau cinéma américain* », article présenté en septembre 1960, les auteurs annoncent leurs volontés : « Nous ne voulons pas de films faux, policés, léchés – nous les préférons rugueux, bruts, mais vivant ; nous ne voulons pas de films à l'eau de rose – nous les voulons couleur de sang. »[97] Ainsi, le

[97] JOYARD Olivier, « Des films couleur de sang », *Cahiers du cinéma*, n° 558, juin 2001, p.70.

slogan du groupe était « *Une nouvelle façon de voir les films, de les faire et d'en parler* »[98]. Ces cinéastes poursuivent le travail audiovisuel expérimental sous des formes très diverses, seul ou en groupe. Par des essais esthétiques et formels expérimentaux, ils montraient de nouveaux récits et de nouvelles images en repoussant les limites du cinéma. Des objets banals ou insignifiants sont ainsi captés par leur caméra et des histoires qui ne disent rien sont portées à l'écran.

Nombre de nom aujourd'hui connus tels que Kenneth Anger, Stan Brakhage ou encore Jack Smith apparaissent à cette époque, dans le contexte du bouillonnement culturel new-yorkais. Nous nous attarderons ici sur deux auteurs fameux de l'*underground* : Jonas Mekas et Andy Warhol, qui ont eu de l'influence sur Weerasethkaul. Mekas, une des grandes figures d'*underground*, est né en Lituanie. Après avoir erré plusieurs années à travers différents pays pour échapper aux nazis, il arrive aux États-Unis en 1949. Très vite, il achète une petite caméra et commence filmer sa vie quotidienne. Il emprunte donc un chemin cinématographique original, et qu'il ne quittera pas ; Mekas ne s'est jamais adapté au système industriel et professionnel du cinéma. En se libérant des circonstances productives du film d'alors, il tendait à l'indépendance. En bref, son attitude dans la manière de faire du cinéma marquait le « refus d'une approche industrielle du cinéma, au risque de la plus extrême pauvreté »[99].

> « Mekas publie en 1959, dans *Film Culture*, un *« Appel pour une nouvelle génération de cinéaste »*. Le but est de *« s'affranchir des excès de professionnalisme et de technicité en se fiant plus à l'intuition et à l'improvisation qu'à la discipline »*. […] Mekas pense alors que *« la création filmique a besoin d'un mouvement moins confidentiel que celui des cinéastes expérimentaux »*.[100]

Concernant l'aspect du récit, Mekas préfère travailler sur le privé, la petite échelle. *Walden* (1965-1968), un des films les plus connus de Mekas, prend la forme d'un film-journal composé d'épisodes formant une longue série. Pendant plusieurs années, Mekas enregistre quelques événements importants de sa vie privée. Il n'y a pas de narration conventionnelle ni d'étapes fixées dans la composition. Le film est séparé en six chapitres indépendants. Chaque épisode indépendant est lié au suivant arbitrairement. Dans chaque chapitre, Mekas filme les moments heureux, les souvenirs de famille et les amis. A certains moments, le film ressemble tout à fait un *home video* d'amateur, parfaitement banal. On voit tantôt les activités quotidiennes de sa famille sans aucun événement dramatique, tantôt les figures des autres membres

[98] *Ibid.*, p. 69.
[99] *Ibid.*
[100] *Ibid.*, pp. 69-70.

d'*underground* travaillant ensemble, tantôt des paysages naturels autour de lui. Le film communique donc aux spectateurs des souvenirs très intimes et la vie banale du cinéaste. Il n'y a strictement aucun intérêt commercial à montrer cela.

> « Son immigration forcée de Lituanie est son œil ouvert à tout ont donné naissance à un genre qu'il continue d'explorer : le *home-movie* voyageur, où *« la maison est le cinéma »*, et le monde un immense souvenir actualisé. »[101]

D'autre part, certaines parties accordent une place aux films documentaires qu'on pourrait qualifier d'historiques. Ainsi, Mekas propose un montage d'images d'événements sociaux importants de cette époque, avec par exemple la manifestation pacifiste « sous la couette » de John Lennon et Yoko Ono. *Walden* fonctionne donc à la fois comme journal intime et comme revue des événements sociaux du moment. Olivier Assayas note que Mekas, avec *Walden*, « a créé le journal intime au cinéma, anticipé la manière dont les gens se servent de leur Caméscope »[102]. Avec ce genre particulier, Mekas a élargi la définition et les limites du cinéma.

D'une certaine manière, on peut dire que cet essai de Mekas est tout autant un hommage qu'une recherche sur l'origine du cinéma. Le cinéma des origines avait cette forme quasi-documentaire, puisqu'il filmait des paysages naturels ou industriels, des morceaux de vie quotidienne des gens ordinaires (la fameuse sortie d'usine ou *Le repas de bébé* (1895) des Lumière). Du point de vue du choix de l'objet filmé, les films de Weerasethakul ressemblent au cinéma de Mekas. En se basant sur la vie privée, les deux cinéastes découvrent les objets et les sujets du film à travers la vie quotidienne. Le fait que n'importe quel objet autour de soi – les hommes, les paysages naturels, les immeubles, etc. – peut être une part du film marque un point commun entre les deux cinéastes. La différence s'établit dans le fait que Mekas films des objets de manière quasi-documentaire, tandis que Weerasethakul en fabrique sous la forme de la fiction.

Concernant l'aspect technique, ils travaillent de la même façon, libre et imprévisible, mais Mekas semble plus radical que Weerasethakul. Mekas, avec sa caméra Bolex au poing, film continuellement, en mouvement, et manipule la vitesse très variée des images, tantôt ralenties, tantôt accélérées. Ce type de nouveautés a dû inspirer le jeune cinéaste asiatique parti aux États-Unis alors qu'il venait d'un pays qui était venu du pays où le cinéma ne s'épanouissait pas beaucoup.

---

[101] *Ibid.*, p. 70.
[102] ASSAYAS Olivier, « Ils nous ont appris à réinventer le cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 558, juin 2001, p. 75.

Par ailleurs, on ne saurait oublier de mentionner Andy Warhol lorsqu'on parle d'*underground*. Si l'artiste est très souvent évoqué lorsqu'on parle des arts plastiques de cette période, avec ses œuvres *pop art*, il faut également souligner l'influence qu'il a pu avoir sur le cinéma, moins connue. Derrière les œuvres iconiques de Warhol, de la boîte Campbell aux sérigraphies représentant Marilyne, se cache aussi un travail moins familier pour le grand public, mais pourtant très fertile, à savoir l'expérimentation cinématographique. Warhol était si enthousiasmé pour le cinéma qu'à un certain moment de sa carrière, il cessa de pratiquer les arts plastiques pour s'y consacrer, allant jusqu'à vendre ses peintures pour financer ses films[103].

Quelques expérimentations innovantes sont notables chez Warhol. *Sleep* (1963), son premier film comme réalisateur, dure plus de cinq heures et montre la figure d'un homme en train de dormir. Le film devait au départ durer environ huit heures – la durée habituelle sommeil –, mais il fût réduit à cinq heures et vingt-et-une minutes. L'année suivante, Warhol réalisait *Empire* (1964), d'une durée de huit heures. La caméra fixe filmait le changement de la lumière qui éclaire l'Empire State Building pendant une nuit. Dans ce film, Warhol et Mekas, son collaborateur, manipulaient la vitesse des images. Comme Mekas, Warhol choisit ainsi des objets insignifiants et banals, afin de suggérer de nouveaux regards et des approches nouvelles du cinéma, profitant de la technique et du montage appliqués de manière expérimentale. Concernant le style original de *Chelsea girls* (1966), Olivier Assayas note que « Warhol rend possibles des situations d'improvisation et joue avec nous à travers la caméra, par des zooms. […] Et puisqu'il y a deux bobines projetées en même temps, quand on s'ennuie plus que lui dans l'une, on peut passer à l'autre. »[104]

D'un certain point de vue, il est peu surprenant de constater que les films mentionnés jusqu'ici n'ont eu pas connu un grand succès public. Trop radicaux dans l'expérimental, ces films n'étaient de tout manière pas destinés à faire rentrer de l'argent ou à divertir un public populaire. *Underground* n'était pas simplement une tendance cinématographique, mais plutôt un mouvement assumé comme tel de résistance, culturelle et politique. Malgré le manque d'argent, ces différents auteurs persistaient à faire des expérimentations pour défier les conventions et trouver un autre chemin pour le cinéma. C'est sur ce dernier point que les films de Weerasethakul peuvent être considérés comme des films *underground*. A l'intérieur et aussi à l'extérieur du film, il n'oublie pas l'esprit d'innovation et de résistance qu'on a trouvé dans le mouvement de l'*underground*.

[103] MALANGA Gérard, « Warhol observait et absorbait les autres », *Cahiers du cinéma*, n° 558, juin 2001, pp. 76-77.
[104] ASSAYAS Olivier, *op. cit.*, p. 74.

2. 3. Des projections en interaction

Le film réalisé, c'est le moment de la projection qui devient crucial. Et là aussi, Weerasethakul tente d'inscrire ce moment clé, cet espace de communication entre le réalisateur et les spectateurs, entre le cinéaste et ses pairs, dans un rapport original de co-construction. L'environnement de la projection, la salle obscure, la distribution dans ce lieu d'un produit fini, ne suffisent pas au cinéaste thaïlandais, comme le montre notamment son exposition expérimentale *Primitive*[105], présentée au Musée d'Art Moderne à Paris d'octobre 2009 à janvier 2010. Une série de vidéo-installations composant ce projet invite à la réflexion sur la manière de projeter des images.

En entrant dans la salle d'exposition, on se retrouve face à des écrans multiples sur lesquels des images différentes sont projetées répétitivement et simultanément. Certaines sont muettes, d'autres sont parlantes. Le visiteur peut circuler librement dans une salle pour apprécier les installations parce qu'il n'y a pas d'ordre prévu, ni de durée de la séance. Il peut choisir de voir les différents écrans dans l'ordre qu'il souhaite[106]. Ceci remet en cause l'idée d'un film achevé que le réalisateur aurait décidé de nous montrer tel qu'il veut le voir lui-même. De même, le choix d'individuel d'organisation du film en fonction des déplacements dans l'exposition permet de rompre avec l'unilatéralité de la projection dans une salle de cinéma. L'interaction est rendue possible. Selon les diverses manière de voir et de choisir les écrans sur lesquels on s'attarde, le spectateur peut mémoriser certains passage, en laisser d'autres de côtés, et ainsi se créer lui-même son propre récit. On retrouve ici l'idée d'une collaboration, ou mieux, d'une co-construction entre le réalisateur et le spectateur.

Cette expérimentation change la conception du rapport du spectateur au cinéma. Il est impossible que tout le monde voie la même œuvre. L'exposition elle-même est une œuvre synthétique qui comprend aussi la composition du temps et de l'espace spécifique à voir. C'est l'environnement de la projection qui est ici fondamental, et c'est pourquoi, malgré la sortie de *Primitive* au cinéma ou en DVD, cet environnement rendant possible la co-construction ne pourra plus être restitué. En d'autres termes, *Primitive* perd son essence propre lorsqu'il sort de la salle d'exposition.

---

[105] *Primitive* est un grand projet composé d'une série de vidéo-installaltions, d'un court-métrage, d'un livre, et d'un long-métrage, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures.*

[106] LEE Ji-young, « La structure de *Primitive Project* d'Apichatpong Weerasethakul : une analyse de la stratégie de « démolition de la frontière» à travers « le rappel de la mémoire opprimée », *Études sur les arts d'image*, n° 19, novembre 2011, pp. 350-351.

L'installation de *Primitive* dans le Musée d'Art Moderne à Paris (www.kickthemachine.com)

Par ailleurs, il faut ajouter *Fever room* (2015), performance la plus récente[107], également présentée en se basant sur l'interaction avec le spectateur. Cette performance se situe dans le prolongement du film *Cemetery of splendour,* sorti la même année. Les deux personnages principaux du film réapparaissent dans les images de la performance. Le thème du film – la frontière floue entre la réalité, le rêve, et le souvenir – est à nouveau abordé dans cette performance. La lumière est le grand motif qui domine *Fever room*. A travers cette performance, Weerasethakul transmet un message simple mais essentiel : la lumière est le point de départ et le principe même du cinéma.

En ce qui concerne la forme, cette performance est un mélange de théâtre, de cinéma et d'installation. Si *Fever room* est présenté principalement dans une salle de théâtre, il renverse les idées préconçues concernant le spectacle théâtral. L'espace est en effet utilisé de manière inversée. Le côté équipé de fauteuils normalement destinés aux spectateurs devient le champ de la performance tandis que les spectateurs sont amenés à s'asseoir par terre, sur le plateau. Le début du spectacle est assez ambigu. D'un certain point de vue, il semble que la performance ait déjà commencée avant l'entrée des spectateurs dans la salle. Le spectateur arrive au milieu d'une obscurité profonde qui n'est pas sans rappeler celle d'une grotte, puis il est guidé à travers cet espace jusqu'à l'endroit où on l'invite à s'asseoir. Du fait du peu de lumière, il est difficile de percevoir la structure de l'espace et le mouvement des autres spectateurs. Quelques-uns, qui ne supportent pas cette ambiance, utilisent l'écran lumineux de leur téléphone portable pour se déplacer et chercher une place. Lorsque tout le monde est installé, toujours dans l'obscurité, les images apparaissent sur l'écran qui fait face aux spectateurs. Jusqu'à ce moment précis, on pourrait dire que cette ambiance ne diffère pas tant que cela de la forme du cinéma ordinaire.

[107] Depuis sa présentation pour la première fois à Gwangju (Corée du Sud) en septembre 2015, *Fever room* a été proposée dans de nombreux pays. En France, la performance a été présentée du 5 au 13 novembre 2016 à Nanterre.

Après une vingtaine minutes, un autre écran descend lentement du plafond et s'arrête haut-dessus du premier écran. D'autres images apparaissent mais elles ne sont pas si différentes de celles de l'autre écran parce qu'elles concernent le même espace. En d'autres termes, chaque écran est rempli d'images captées sous les divers angles d'un même endroit. Par exemple, un écran montre le pont d'un bateau tandis que l'autre écran montre des gens se trouvant dans une cabine du même bateau. Autre exemple, des paysages du bord du fleuve Mékong vus de différents côtés sont projetés sur chacun des deux écrans. Après quoi deux nouveaux écrans apparaissent à la gauche et à la droite des spectateurs. Il y a donc au final quatre écrans au total – deux en face et deux sur les côtés – installés dans la salle. Les images deviennent plus variées. On voit par exemple des paysages du fleuve Mékong sur le premier écran en face et un personnage qui dort dans l'hôpital sur l'autre écran en face. On est en même temps entouré par les paysages de la forêt tropicale qui apparaissent sur les écrans latéraux. La question du choix est laissée au spectateur, puisqu'il n'est pas possible de regarder attentivement tous les écrans en même temps. L'ordre de réception des images et la réorganisation imaginaire qui en découle dépendent de la libre décision de chaque spectateur. Ceci constitue la première partie de la performance.

Lorsque les images disparaissent et que les écrans s'éteignent, un rayon de lumière apparaît de face, au centre. La deuxième partie commence. La lumière devient de plus en plus multiple, intense et dynamique. A la fin, les faisceaux de lumière continuent de pleuvoir dans un mouvement varié ininterrompu. Combinée à la fumée qui se répand dans la salle, la lumière donne l'impression qu'on est en train de traverser un tunnel mystérieux pour arriver au point d'origine de la lumière. De cette façon, le banquet de lumière qu'offre *Fever room* amène à un état quasi-hypnotique. La synergie entre la particularité de l'espace, l'image cinématographique et les effets d'éclairage fait de cette performance une expérience pratique plutôt qu'imaginaire.

Des scènes de la performance *Fever room* (www.kickthemachine.com)

Weerasethakul s'intéresse ainsi à des formes d'art audiovisuel diverses et pas seulement à la réalisation de longs-métrages. Nombre de ses courts-métrages ont été également réalisés dans le cadre d'installations et présentés dans des musées ou des espaces dédiés au spectacle de pays divers, bien qu'il y ait une différence notable d'envergure (budget, nombre de l'équipe, étendu de l'espace demandé pour la projection, etc.). Parmi eux, quelques œuvres compatibles avec l'espace de la salle de cinéma sont projetées de manière plus conventionnelle après ces expositions. Par exemple, *Ghost of Asia* (2005), court-métrage qui a été présenté en tant qu'installation à travers deux écrans, fut projeté en version modifiée dans les salles de cinéma. Dans le cas de *Morakot (Emerald)* (2007), cette installation a pu être projetée au cinéma sans aucune contrainte particulière parce qu'elle a été conçue dès le début comme une œuvre destinée à un seul écran. Weerasethakul jouit ainsi d'une rencontre avec le spectateur hors de la salle de cinéma et lui donne la possibilité de faire l'expérience des images de manière plus active et plus libre.

Cette manière de projeter de Weerasethakul peut être envisagée par rapport à l'influence de deux cultures. Premièrement, la mode de projection traditionnelle thaïlandaise est très intéressante. Le cinéma en plein air était le lieu de projection habituel, et ce jusqu'à récemment, des films en Thaïlande, surtout en province. C'était un lieu de rencontres, de fêtes de village, bref plus qu'une simple séance de cinéma, un événement social. Le tourneur, qui circule dans nombre de villages, organise tout le programme – le genre du film, le temps et l'espace à projeter, etc. Les goûts et les envies des spectateurs ne sont pas pris en compte. De toute manière, quel que soit le film, les gens se rendent au cinéma en plein air, en réalité plus pour participer à l'événement collectif que pour voir le film. Les gens peuvent discuteur, faire autre chose, se promener, etc. Peu importe s'ils perdent le fil du film projeté :

> « […] il n'est pas destiné à être vu dans sa continuité le film thaï n'a pas à être structuré de façon logique, il n'a pas à se soucier de la cohérence du récit. Il peut sauter d'un sujet à l'autre d'une scène à l'autre sans raison, sans nécessité apparente. Il peut abandonner un personnage en cours de route, ou bien, au contraire, en faire surgir un sans préparation aucune, juste pour les besoins d'une scène à faire. Il peut aussi développer gratuitement une scène parfaitement inutile à l'ensemble de l'action. »[108]

On trouve bien sûr de grandes différences entre la projection cinématographique à la façon thaïlandaise et l'exposition *Primitive* – l'intention du projet, le spectateur à qui il s'adresse, l'espace et le temps, etc., néanmoins des points communs sont à remarquer. En effet,

[108] FOUQUET Gérard, « Présentation : Profondeurs insoupçonnées (et remugles?) des "eaux croupies" du cinéma thaïlandais », *Aséanie*, n° 12, 2003, p. 149.

ces deux types de projection permettent la liberté et l'autonomie des spectateurs.

Deuxièmement, il semble que les idées de Weerasethakul soient aussi influencées par les cinéastes expérimentaux. On trouve de nombreuses expositions composées de vidéo-installations dans les musées américains ou européens. On peut citer par exemple les travaux de Chantal Akerman, réalisatrice belge, présentés continuellement dans des expositions en des lieux divers, de manière groupée ou individuelle, depuis *D'Est : au bord de la fiction* (1995), sa première installation. Par exemple, en 2001, elle a participé à la Biennale de Venise avec une installation : *Woman sitting after killing*. Lors de la rétrospective de ses films au Centre Pompidou à Paris en 2004, l'exposition de deux installations était organisée parallèlement. La première installation, intitulée *From the other side,* basée sur son long-métrage documentaire *De l'autre côté* (2002), était projetée dans trois salles avec de nombreux moniteurs. La deuxième installation, *Selfportrait/Autobiography : a work in progress* (1998), était placée dans une autre salle[109]. Par ailleurs, ces deux installations avaient déjà été présentées dans d'autres villes. L'activité d'Akerman a rapport avec les autres cinéastes américains. Vivant à New-York, elle a pu rencontrer les autres cinéastes expérimentaux, et ses tentatives expérimentales cinématographiques sont étroitement liées à cette expérience.

Ce style de projection est de plus en plus essayé par nombre de cinéastes contemporains. David Lynch est un des réalisateurs qui seront fréquemment évoqués dans cette thèse du fait de certaines similitudes entre son travail et celui de Weerasethakul. Dans *Six men getting sick* (1967), un de ses premiers courts-métrages tournés en 16mm, on voit de manière répétitive des scènes grotesques composées d'images de type pictural : les organes internes de six hommes sont montrés, puis des hommes vomissent à l'unisson. Ce qui est plus particulier ici, c'est le type de projection : ce film est projeté sur un écran-sculpture[110]. Wang Bing, lui aussi, a projeté un de ses films, *L'homme sans nom* (2009), en-dehors des salles de cinéma.

> « Produit par une galerie d'art, ce film est présenté comme une installation vidéo diffusée dans des expositions et non au cinéma (comme c'est le cas pour *Crude Oil* qui dure quatorze heures, mais *L'Homme sans nom* a la durée moyenne d'un long métrage classique : 97 minutes). Ce film supporte effectivement d'être exposé. La description des actions qu'il montre permet un va-et-vient de spectateurs non assis. Cependant, regardé par bribes, sa portée narrative n'est pas le même que regardé en continu. »[111]

[109] AKERMAN Chantal, *Chantal Akerman : autoportrait en cinéaste*, Paris : Cahiers du cinéma : Centre Pompidou, 2004, p. 234.
[110] JOUSSE Thierry, *David Lynch*, Paris : Cahiers du Cinéma : Le Monde, 2007, p. 90.
[111] RENARD Caroline, « Conter l'amertume », *Wang Bing : un cinéaste en Chine aujourd'hui*, Aix-Marseille : Presses universitaire de Provence, 2014, p. 184.

Ainsi, les essais créatifs autour de la projection du cinéma selon diverses façons nous aident à multiplier les points de vue sur le cinéma et à élargir les possibilités du cinéma contemporain. Par ailleurs, il s'agit aussi d'une tentative de démolir la frontière entre le cinéma et les autres arts.

DEUXIÈME PARTIE

La puissance de la réalité

1. La redécouverte de la réalité

S'il faut dire une seule valeur chez Weerasethakul, ce sera que ses films montrent la beauté et la vérité de la réalité. Ils se basent toujours profondément sur la vie des gens ordinaires qui vivent dans le monde ordinaire. On ne trouve ni vanité ni affectation ni embellissement dans ses films. Ce cinéaste parle calmement tant sur le présent que sur le passé. Ses films révèlent l'essence de la réalité à travers la représentation de petits morceaux de la vie.

1. 1. La particularité de l'espace à filmer

D'abord, il faut envisager les conditions générales de l'environnement de tournage chez Weerasethakul. L'arrière-plan géographique du film fonctionne, très souvent, comme une composante importante pour comprendre les idées et les intentions du réalisateur. De plus, il peut caractériser l'ambiance du film entier. Dans presque tous les œuvres de Weerasethakul, l'espace où il tourne un film signifie et fonctionne beaucoup plus que comme un simple arrière-plan. Plus précisément, le lieu et le décor représentés dans ses films sont étroitement liés avec la figure de la vie réelle que le cinéaste veut communiquer au public.

En envisageant l'histoire du cinéma, on rencontre fréquemment le cas où l'espace fonctionne comme une clé importante, surtout à la première époque du cinéma. Lorsque le cinéma fut inventé, les gens étaient enthousiasmés par les petits films transmettant les images du réel tel quel à cette époque. Ensuite, les films sur les paysages des lieux exotiques réussissaient grâce à la singularité et l'étrangeté. Le réalisateur – selon le cas, il est l'explorateur en même temps – voyageait dans un autre monde et y tournait des scènes fraîches. Ce genre est devenu très populaire dès *Nanouk l'Esquimau* (1922) par Robert Flaherty, l'œuvre légendaire fondatrice du documentaire. Ensuite, nombre de films similaires, par exemple, le film d'exploration ou le film ethnographique ont été réalisé. Le spectateur, en premier lieu occidental,

a alors pu voir facilement la neige des pôles, la chaleur de l'Afrique, etc. à travers l'écran dans la salle du cinéma. Autrement dit, le film à cette époque est considéré plutôt comme la preuve ou l'expérience indirecte sur le monde en tant que photographie animée plus que comme une œuvre à valeur artistique. Voir un monde inconnu et exotique, tel était la manière d'attirer le public.

En ce sens, il serait difficile de trouver à l'époque une mise en scène raffinée ou des éléments dramatiques que le spectateur d'aujourd'hui attend, car dans beaucoup de cas, les films de ce genre ont été réalisés sous la forme de documentaire ou de reportage. Il semble que ces films soient plus proches du but des archives de la vie des indigènes plutôt que de la valeur esthétique. Les films semblent ainsi un peu gros et sauvages, si l'on adopte un regard moderne.

Après plusieurs décennies, on voit apparaître un autre type de mouvement cinématographique visant à dévoiler la réalité : le néoréalisme italien. Bien que beaucoup de gens du cinéma, dans un autre monde, essaye d'effacer la trace du réel et d'agrandir la fantaisie de la fiction, ce groupe choisissait un autre chemin. Au début, le néoréalisme se pensait comme un moyen de résister au fascisme et aux règles qui limitent la liberté d'expression. Il s'agissait d'une volonté de faire du cinéma un reflet de la réalité telle quelle, et la croyance en la capacité du cinéma à pouvoir en effet réaliser une telle ambition. Cependant, le cinéma a son esthétique propre. Les réalisateurs du néoréalisme se concentraient à représenter la vie dure des peuples pauvres dans la société difficile d'après-guerre. Ils préfèrent tourner à l'extérieur, c'est-à-dire dans des lieux réels du quotidien à l'état brut, en profitant de la lumière naturelle et d'une ambiance improvisée. Ils persistent à tourner sur un lieu réel particulier, pas dans un espace artificiel contrôlé. En bref, ils considèrent la décision des lieux de tournage comme un élément crucial pour réaliser un film. Parce qu'ils voulaient parler de la vie réelle des gens ordinaires qui se trouvent « ici, en ce moment ». On trouve donc dans ces films les paysages réels italiens de l'époque ainsi que les garçons pauvres dans la rue, les bâtiments en ruines, etc.

La position et l'attitude de Weerasethakul sont proches de celles du néoréalisme. Pour lui, il s'agit en priorité du choix du lieu où tourner, parce que l'histoire du personnage trouve son sens à travers la relation avec l'espace spécifique dans lequel il se trouve. En d'autres termes, il faut considérer un humain comme une part de l'espace. Comme on l'a déjà évoqué, Weerasethakul réalise toujours ses films dans son pays natal. Bien qu'il puisse choisir d'autres lieux de tournage, il préfère toujours tourner ses films en Thaïlande. Ce qui est important sur ce point, c'est le fait que ce cinéaste est aussi une partie des paysages qu'il filme. Il observe et tourne les états actuels en tant que membre de cet espace, pas en tant que tiers. Même sous l'aspect de la manière de tourner, il montre le point commun avec le néoréalisme.

Surtout, il tourne dans des espaces extérieurs naturels mais jamais en studio. Par exemple, pour *Mysterious object at noon*, son équipe a parcouru les petits villages de Thaïlande pendant quelques années en filmant les paysages et les gens. Dans les autres œuvres également, la caméra se situe à l'extérieur et prend des paysages campagnards, des chemins quotidiens et des figures des gens ordinaires, etc. Il semble que ce cinéaste veut éviter le quartier modernisé et préfère les lieux rustiques. Il privilégie ainsi l'espace sauvage qui est loin de la société humaine. De plus, il profite du soleil et aussi de l'obscurité de la nuit librement, sans lumière artificielle. A cause de ce style de réalisation, les spectateurs peuvent avoir de temps en temps l'impression de voir un documentaire. La terre thaïlandaise devient le champ réel de la vie.

Le choix du lieu de tournage en Thaïlande peut être considéré d'abord dans le contexte de la nostalgie. Les films de Weerasethakul rejoignent les sentiments et l'ambiance que l'on retrouve chez d'autres réalisateurs thaïlandais contemporains. Premièrement, la conscience de l'identité thaïlandaise est forte ; c'est un des caractères les plus visibles chez Weerasethakul dans la dimension du récit. Les histoires de ses films se basent sur la vie ordinaire thaïlandaise, qu'elle soit située dans le présent ou dans le passé. Ainsi, il nous semble que Weerasethakul s'attache à la valeur thaïlandaise. Dans ce sens, le contexte géographique est aussi un élément important pour comprendre ses films. Bien qu'il ait étudié le cinéma aux États-Unis, il revient dans son pays et persiste à y tourner ses films. L'espace thaïlandais filmé – d'un district régional, au sens général, à un immeuble ou à une maison spécifique, au sens étroit – a pour fonction de développer une histoire. On ressent l'amour qu'il porte à son pays, et ce notamment dans la manière qu'il a de filmer les villages autochtones et traditionnels. Il préfère ainsi amener la caméra dans des campagnes inconnues plutôt que dans une métropole comme Bangkok. Bangkok est une grande ville industrialisée et moderne, tout comme d'autres capitales asiatiques telles que Séoul, Tokyo ou Pékin, avec leur lot de similitudes : trouver de l'originalité dans ces mégapoles mondiales devient difficile.

Chez Weerasethakul, les sentiments traditionnels thaïlandais forment un motif majeur à son œuvre. C'est dans la nature qu'on peut retrouver cette particularité. Il est donc inévitable de faire sortir la caméra des grands espaces urbains pour la faire pénétrer dans les petits villages perdus au milieu de la jungle. Pour le réalisateur et pour les spectateurs thaïlandais, ces lieux évoquent tantôt la nostalgie, tantôt la banalité.

En 2011, Weerasethakul réalise le *trailer* officiel du Festival de Cinéma Digital de Séoul, projeté lors de la cérémonie d'ouverture et avant chacune des séances. En regardant les images du film, on sent la nostalgie et la fascination du cinéaste pour la nature, en particulier la forêt et la jungle. Le *trailer* s'ouvre sur un rideau rouge, utilisé habituellement dans les salles de cinéma

et de théâtre. Se superpose à cette image le bruit caractéristique de la jungle tropicale (animaux, insectes...). Lorsqu'un pli du rideau s'ouvre, un autre pli du rideau se ferme. Avec ce mouvement continuel des rideaux, un écran vide finit par apparaître au centre.

L'effet recherché est de mettre le spectateur dans une position où il ne sait plus vraiment s'il est au milieu de la jungle ou dans un cinéma en plein air. De nombreux critiques présents au festival ont alors noté qu'on retrouvait la marque de fabrique de Weerasethakul, à savoir, l'évocation, à travers la nature, de ses souvenirs d'enfance. Le cinéaste a grandi dans une ville nord-est de la Thaïlande, Khon Kaen. A l'époque, en province, les films étaient projetés en plein air, et ces séances prenaient des allures d'événements exceptionnels, jusqu'au début des années 1980.

> « À l'époque, la projection en salle représentait en fait une petite partie du phénomène cinématographique. En province, le cinéma était avant tout itinérant et les séances étaient organisées en plein air dans les villages tantôt par les vendeurs de médicaments ou par des compagnies spécialisées, pour leur propre compte ou pour un sponsor à l'occasion de fêtes de temples, de villages ou autres (fêtes accompagnant les ordinations, veillées mortuaires, crémations, etc.). »[112]

La nostalgie pour ce cinéma occasionnel en plein air à la campagne forme donc le motif de ce *trailer*. Weerasethakul voulait, à travers ses souvenirs très ancrés dans la culture et l'environnement thaïlandais, parler non seulement à ses compatriotes, mais aussi aux spectateurs étrangers. Ces morceaux de nostalgie sont présents dans tous ses films.

Le réalisateur va vers les lieux peu industrialisés – la province, les abords de la forêt, la jungle. C'est le choix d'un endroit naturel qui constitue le point de départ du tournage d'un film. *Primitive* montre l'origine et la base de son inspiration cinématographique plus explicitement. Comme nous en avons parlé brièvement dans le chapitre précédent, ce grand projet est composé d'une série de vidéo-installations exposée dans un musée comprenant des images diffusées sur de nombreux petits écrans de tailles différentes, d'un court-métrages, *A letter to uncle Boonmee*, d'un livre et d'un long-métrage, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, réalisé en 2010[113]. Bien qu'il y ait nombre d'aspects à analyser à travers *Primitive* – la manière de projeter, le cinéma comme témoignage du passée, etc. – concentrons ici seulement sur les images de l'arrière-plan représentées sur l'écran. Toutes les images de ce projet sont faites à Nabua, un district rural situé au nord de la Thaïlande. Les protagonistes du film sont aussi les

[112] FOUQUET Gérard, *op. cit.*, p. 148.
[113] CARRION-MURAYARI Gary, « Interview with Apichatpong Weerasethakul », *Apichatpong Weerasethakul*, New York : New Museum, 2011, p. 10.

vrais habitants de ce village. Dans ce film, on découvre un paysage très calme et la vie actuelle des habitants. Il est notable que Weerasethakul s'intéresse à l'histoire quelque peu cachée de cette petite province, discrète et peu modernisée, plutôt qu'aux événements plus connus de la grande ville. L'émotion que doit transmettre *Primitive* est étroitement liée à celle que le réalisateur tente de mettre dans ses autres films.

Le film *Oncle Boonmee* peut être considéré comme une version complète de *Primitive*. Plus encore, l'environnement sauvage et primitif de la jungle fonctionne comme un outil majeur permettant de créer un monde imaginaire. Lorsque le film commence, on entend d'abord les voix des oiseux et des insectes avant de voir les images. Ensuite, le récit s'ouvre sur de nombreuses images de campagne comme les champs, la forêt, les chemins de terre… La vie tranquille et ordinaire des paysans irrigue le film. A la fin du film, Boonmee, qui souffre gravement de maladie, sent que son heure a bientôt sonné. Pour préparer sa mort, il se décide à partir dans une grotte mystérieuse avec sa famille. Cette grotte est le lieu d'origine de son existence ; là où tout a commencé. Après avoir traversé la jungle brumeuse pendant un long moment, Boonmee et sa famille parviennent à la grotte. La caméra parcourt les images naturelles de la jungle et de la grotte calmement en suivant la piste des protagonistes. Dans la séquence que constitue ce petit voyage, la nature est mise en valeur, sans besoin de lumière artificielle ou de décor supplémentaire. En revanche, devant tant de beauté naturelle, les hommes semblent tous petits et médiocres. Dans ce film, la nature fonctionne comme l'espace où toutes les imaginations peuvent être réalisées, par exemple, la rencontre entre la femme et le fils morts. Weerasethakul nous montre la circulation illimitée des êtres dans la nature.

Dans les autres films, la beauté de l'ambiance naturelle est toujours montrée. Son imagination se déploie sur le champ naturel, souvent primitif. Dans le cas de *Mysterious object at noon*, son premier long-métrage, la caméra ne reste pas dans un lieu précis mais voyage à travers de nombreux villages de campagne pendant deux ans. Ce qui attire nos regards dans ce film, c'est les nombreux aspects de la vie quotidienne thaïlandaise du monde rural. Tantôt on voit des scènes réelles de marché, tantôt on entend une pièce dramatique radiophonique populaire thaïlandaise. On peut aussi voir les paysages de campagnes, chemins ruraux et rivière. Dans ce film, Weerasethakul s'intéresse donc plus aux scènes habituelles de son pays qu'à la nature sauvage. Grâce au style réaliste, on peut être plongé dans une ambiance très thaïlandaise.

Dans *Blissfully yours*, on se trouve dans une région frontalière entre le Cambodge et la Thaïlande. Min, le héros, se fait passer pour muet afin de masquer son identité de travailleur illégal birman. Ce n'est que lors d'un pique-nique en forêt avec son amie Roong qu'il trouve la joie et la liberté, et donc, la parole. L'introduction du générique d'ouverture du film à la

quarantième minute est à ce titre remarquable ; il faut attendre que Min quitte la ville pour que le film puisse véritablement débuter. C'est-à-dire que le message et les images que le réalisateur veut transmettre commencent dès cette scène. La partie du film post-générique, et qui a lieu dans le monde naturel, forme ainsi l'essence du film.

Plus il pénètre profondément dans la forêt, plus Min est pris de malaise à cause de sa maladie. Il croit que ses vêtements provoquent son irritation physique. Il se déshabille jusqu'à être quasiment nu. Cette action montre sa volonté de se libérer des contraintes sociales et artificielles qui règne autour de lui. Hors de la société, c'est-à-dire dans la nature, il devient enfin un être libre. Pour Min, la jungle, loin de la ville moderne, fonctionne comme un paradis où toutes les interdictions et règles sociales s'annulent.

Dans le cas de *Tropical malady*, la caméra s'avance plus profondément dans un espace naturel. Sous l'aspect du récit, ce film est séparé en deux parties : l'une raconte une histoire d'amour entre deux homosexuels, dans un milieu urbain, et l'autre montre l'aventure entreprise par un des héros de la première partie, qui cherche son amant ayant soudainement disparu dans la jungle. Au début et à la fin de la deuxième partie, on suit sa piste à travers la jungle. Beaucoup de scènes sont tournées dans la nuit et de plus il n'y a pas de lumière artificielle donc il est difficile d'apercevoir et de distinguer les mouvements du personnage dans l'obscurité absolue. Le héros et les spectateurs sont paralysés par la peur et l'atmosphère mystérieuse de la jungle. Sur son chemin, le héros croise un singe qui parle comme un humain. Cette situation irréelle renvoie aux croyances populaires thaïlandaises, où les animaux ont une âme et peuvent communiquer avec les humains. D'autre part, le héros, vêtu de l'uniforme militaire – symbole de virilité, voire de machisme dans un pays où l'armée est très largement réservée aux hommes – devient ironiquement un être très faible et fragile dans la jungle et, de surcroît, ne parvient pas à retrouver son amant. Ainsi chez Weerasethakul, les règles du monde des hommes sont renversées par la nature.

Dans presque tous les cas, Weerasethakul ne tourne pas dans les villes ou en studio. Il préfère la lumière naturelle qui change sans cesse et qui est impossible à prévoir. En parallèle à cette lumière changeante, le personnage dans la jungle bouge continuellement lui aussi. Rien ne peut rester tranquille. *Vampire,* court-métrage fruit de la collaboration entre *Kick the Machine*, la société de production fondée par Weerasethakul et *Louis Vuitton*, est tourné dans une jungle baignée d'obscurité. On plonge dans ce film dans l'ambiance extrêmement sauvage de la jungle thaïlandaise. L'équipe entre dans une jungle pour trouver un oiseau vampirique. Cet oiseau est décrit comme un être fantomatique qui n'est vif ni mort. A cause de l'obscurité charbonneuse, on ne peut apercevoir que la silhouette du personnage qui est éclairé par le petit

éclairage de sa caméra. Dans ce film, l'éclairage artificiel est limité au minimum tandis que l'ambiance naturelle de la jungle est mise à l'honneur. De plus, aucune musique ni aucun son artificiel ne sont insérés. On entend seulement les bruits naturels du lieu de tournage, par exemple les oiseaux, les insectes, le vent, et les discussions de l'équipe de tournage. Dans la dernière scène, les gens trouvent l'oiseau et courent pour le saisir. Le bruit du vent et le brouillard de la jungle semblent alors amplifiés. Avec cette particularité de l'espace, l'usage de la lumière et le mouvement de la caméra portée à la main, la sensation de naturel devient intense.

Cette (re)création et cette (re)découverte de la beauté dans l'environnement naturel forment un motif important du monde imaginaire chez Weerasethakul. La jungle semble ainsi être le meilleur arrière-plan possible permettant à l'auteur d'exprimer sa créativité. La jungle est en effet un espace à la fois de peur pour certains et de mystères et d'exotisme pour d'autres. Les réactions à cet univers sont différentes, et c'est probablement cela que cherche le cinéaste. On pourrait alors même s'avancer à dire que, chez Weerasethakul, sans la jungle, il n'y pas de cinéma.

Il est intéressant de constater qu'on retrouve l'importance de l'espace primitif dans un autre film thaïlandais notable : *Nang Nak* (1999) de Nonzee Nimibutr. Comme nous l'évoquions déjà auparavant, ce film s'inspire d'une légende d'amour en Thaïlande, à laquelle le réalisateur ajoute des aspects liés au genre du film d'horreur. Le XIX^{e} siècle sert d'arrière-plan, et plus précisément l'année 1868 qui voit la guerre de Chiang Tung entre le Siam et la Birmanie. Alors qu'un couple vit heureux, le mari est soudainement recruté pour aller à la guerre. Quelques années plus tard, il revient chez lui et retrouve sa femme, qui l'a attendu. Bien qu'il trouve l'ambiance un peu pesante, tout lui semble être comme avant. Il croit avoir retrouvé sa vie heureuse. Mais les voisins lui lancent des regards soupçonneux, parce qu'en réalité sa femme est morte pendant son absence. La figure qu'il voit est en fait un fantôme. Les éléments du récit suffisent ainsi à provoquer la sensation de mystère et d'orientalisme[114].

Le film bien exprime son charme onirique grâce au décor de l'espace. L'arrière-plan du film est un petit village au milieu de la jungle, entouré par une petite rivière. A l'intérieur de cet espace isolé, la maison du héros semble elle-même à l'écart, puisqu'elle se situe loin des habitations des voisins. On y retrouve l'ambiance des films de Weerasethakul : l'air chaud et humide, le bruit des animaux tropicaux, etc. La beauté de la mise en scène de la nature rurale – le lac brumeux, le soleil levant, énorme, filtré par la densité des feuilles, la flore et la faune tropicales… – peut charmer tout type de spectateurs en créant un effet d'intoxication

[114] Le récit nous rappelle fortement *Les contes de la lune vague après la pluie* (1953), de Kenji Mizoguchi, film japonais qui exprime par excellence l'esthétique orientale.

hypnotique[115]. Bien que le choix de l'arrière-plan primitif chez ces réalisateurs ne soit pas spécifiquement fait afin de provoquer certains effets d'étrangeté, cette particularité du lieu de tournage provoque une sorte de fantaisie, de mysticisme et de sentiment exotique chez les spectateurs.

Ainsi, il est certain que l'espace particulier de la jungle, du village, joue un rôle important dans la définition de l'identité du film, ce qui, évidemment, ne fait pas tout dans la transmission de l'idée et du contenu du réalisateur à destination des spectateurs. En d'autres termes, cette particularité de l'espace, qui provoque un sentiment d'exotisme, est plutôt un trait général qu'un élément permettant de juger la qualité du film[116]. Selon Ado Kyrou, « le seul film exotique est celui qui s'occupe non pas de l'exotisme, mais de l'exceptionnel dans l'exotisme »[117].

Par ailleurs, alors que Weerasethakul préfère les endroits ruraux et naturels, souvent assez sauvages, on trouve un cas exceptionnel dans son œuvre où il consacre une part importante à la description attentive de l'ambiance urbaine. Son cinquième long-métrage *Syndromes and a century*, montre bien cela. Dans ce film, le cinéaste filme pour la première fois des images de la ville urbaine moderne. On y voit très clairement la différence et la distinction entre les deux environnements, ville et nature. Il faut ici envisager la manière qu'a le réalisateur de dévoiler les images urbaines en comparaison avec les paysages ruraux.

Parmi les tendances cinématographiques concernant la spécificité de l'espace, le paysage urbain est un grand sujet pour nombre de réalisateurs, et ce depuis la première époque du cinéma. Décrire le paysage moderne de la grande ville et l'esprit urbain des gens qui y habitent forme ainsi une sorte de tradition. Cette tendance commence avec *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov. En France, *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch, montrait

[115] GALLOWAY Patrick, *Asia shock*, Berkeley (California) : Stone bridge press, 2006, p. 44.
[116] La description de l'espace primitif sous un angle positif ne renvoie pas à une émotion générale qu'on trouverait chez les Asiatiques, mais à une vision particulière de Weerasethakul. Dans beaucoup de films asiatiques, les domaines inconnus – comme par exemple la jungle ou la forêt – sont plutôt représentés comme des espaces provoquant la peur. Dans *The stranger* (2016), film coréen sorti récemment, un petit village rural est décrit comme une communauté fermée à tout contact avec l'extérieur plutôt que comme un espace paisible : les villageois croient que l'homme japonais qui s'installe dans le village apporte avec lui le malheur et la mort tragique alors même que son identité n'est pas encore révélée. De plus, la forêt et la montagne sont le domaine effrayant et mystérieux de cet étranger. Les villageois qui y pénètrent subissent sans exception des accidents. La grotte, qui symbolise l'origine de la vie dans *Oncle Boonmee*, est présentée comme l'abri du démon dans *The stranger*. Il y a tout de même un point commun entre les deux films dans la vision de la campagne. Dans les deux cas, la superstition – la famille du héros organise une cérémonie très coûteuse et paye cher le chaman venu pour chasser le démon – et les phénomènes surnaturels comme l'apparition de fantômes sont très présents.
[117] KYROU Ado, *op. cit.*, 2005, p. 45.

des scènes typiques de Paris et les idées générales des parisiens. Et, à cause de la forme singulière adoptée, l'interview, ce film est tourné, pour la plupart, au hasard de l'improvisation.

D'ailleurs, l'essai à décrire le paysage urbain sérieusement était considéré comme une manière ou une sorte de genre expérimentale. Paul Young emprunte l'expression « Symphonie urbaine » pour expliquer le caractère de ce type de film :

> « Celle-ci s'étend du néoréalisme, dont les décors urbains servent de métaphore à des états émotionnels, jusqu'au structuralisme, dont la retranscription radicale de la topographie urbaine est le reflet des schémas de pensée humains.[118]

Et cette tendance peut s'appliquer à un des genres et créer un nouveau nom : « la symphonie urbaine et l'essai se rejoignent pour former un genre apparenté, qualifié de « film paysagiste ». »[119].

Bien que Weerasethakul ne soit directement héritier de cette tendance, il capte et décrit bien l'image et l'ambiance particulière urbaine avec le caractère des habitants de *Syndromes and a century*. Cette réalisation prouve que ce réalisateur est un spécialiste de la captation des particularités de l'espace et qu'il utilise cette dernière comme un dispositif effectif afin de développer la narration. Ce film est divisé en deux parties contrastées lesquelles prennent presque même temps de séance : première partie dans l'hôpital de campagne, et deuxième partie dans l'hôpital à la capitale, Bangkok. Il est donc intéressant de comparer les différentes manières qu'a Weerasethakul de décrire chaque spatialité. Dans ce film, Weerasethakul utilise la caméra et fait la mise en scène de manière différente pour souligner les caractères opposés des deux endroits. Il semble assez évident que le cinéaste avait l'intention de comparer espaces rural et urbain.

Dans la première partie sur l'hôpital de campagne, presque toutes les scènes sont décorées par les éléments naturels et surtout verts ainsi que les champs, les arbres tropicaux qui entourent l'hôpital. La caméra fixée se positionne pour prendre les figures humaines avec les êtres naturels. On voit toujours les arbres verts foncés derrière et à côté du personnage. Dans ce sens, le « vert » est un grand mot-clé qui pénètre cette partie. En général, le vert fonctionne comme une couleur symbolique de la nature. Mais, dans ce film, cette couleur est utilisée pour figurer la vie des personnages. Le dentiste qui chante devant le public revêt une veste verte foncée, le vélum qui couvre le théâtre de plein air est aussi vert. Ainsi, le vert symbolise le caractère entier de l'espace de cette partie.

---

[118] YOUNG Paul et DUNCAN Paul, *op. cit.*, p. 69.
[119] *Ibid.*, p. 84.

Ce qui est le plus important pour faire les images composées de l'homme et la nature ensemble, c'est la structure de l'immeuble de l'hôpital. Sûrement avec l'expérience de ses études d'architecture, Weerasethakul montre effectivement la différence spatiale en profitant du caractère de l'architectonie des deux hôpitaux. Le bâtiment de l'hôpital dans la première partie est construit selon des formes très ouvertes. Par les fenêtres assez grandes, on voit facilement les paysages hors du bâtiment. De plus, il y a des couloirs qui s'exposent à l'extérieur sans fenêtres. Les gens peuvent sentir le soleil et le vent même dans les bureaux et dans les couloirs de l'hôpital. Il faut de plus remarquer le fait que les fenêtres s'entrouvrent dans toutes les scènes. Dans le bureau où la femme docteur examine le vieux moine, la caméra montre la face du docteur à l'arrière de grandes fenêtres transparentes par lesquelles on voit clairement le jardin de l'hôpital et le passant. Même dans le cabinet du dentiste où le dentiste s'occupe du jeune moine, les six grandes fenêtres s'entrouvrent. L'intention de cette mise en scène est de ne pas distinguer clairement l'intérieur et l'extérieur. Le dedans et le dehors se connectent naturellement en effaçant la frontière.

D'autre part, observons le mouvement de la caméra. Dans cette partie, la caméra est presque toujours fixe et donne aux scènes une ambiance tranquille et plutôt pastorale. Dans ses autres films qui montrent les images de campagne et de nature, la caméra bouge rarement. Ce mouvement contenu convient à l'ambiance tranquille du film.

Au contraire, la deuxième partie a pour cadre la grande ville. C'est le cas très intéressant parce qu'il est rare de voir des espaces tellement modernisés ou urbains chez Weerasethakul. Pour souligner l'ambiance opposée à l'hôpital de campagne, la caméra montre un hôpital de ville, en allant d'un lieu à un ordre selon le même ordre chronologique. Cette partie commence aussi par la scène du bureau où le héros se présente à l'entrevue pour prendre le travail. A travers les fenêtres fermement fermées du bureau, on voit les images désolées urbaines, les immeubles très hauts et gris. Ensuite, le cabinet du dentiste est rempli par beaucoup de machines d'odontologie toutes blanches et propres.

Le bâtiment de l'hôpital est très grand et la condition est assez moderne. L'intérieur est un décor mécanique : les bureaux de fer et les membres artificiels dans une petite salle au sous-sol, le grand ventilateur dans la machinerie, etc. De plus, à cause des rideaux qui ferment totalement les fenêtres, il n'est pas possible à voir les paysages de l'extérieur. Ainsi, l'intérieur et l'extérieur de l'hôpital sont clairement séparés. Contrairement à la couleur « verte » de la première partie, le monde semble être entouré par d'un blanc métallique froid, un monde pour ainsi dire sans couleur. Bien qu'il y ait un jardin en-dehors du bâtiment de l'hôpital, la caméra

se concentre sur quelques statues de bronze d'hommes qui se dressent, pas sur les éléments naturels.

Dans l'hôpital, la caméra consacre beaucoup de temps à demeurer dans un couloir à l'ambiance solitaire. Les couloirs sont totalement séparés de l'extérieur, contrairement à ceux de la première partie. Dans ces scènes, la mise en scène et le mouvement de caméra se focalisent sur le sentiment de profondeur. La représentation récurrente de scènes dans un couloir évoque *Serene velocity* (1970) d'Ernie Gehr, court-métrage expérimental américain dans lequel, par l'utilisation variée du zoom et de la vitesse des images, on voit des images successives d'un seul couloir à des distances différentes. Les scènes du couloir dans *Syndromes and a century* ne sont pas tout à fait similaires à celles de *Serene velocity*, puisque dans l'un une impression de géométrie est rendue (*Syndromes and a century*) tandis que dans l'autre, il s'agit plus d'un sentiment hypnotique de la vue. Toutefois, en considérant la position de la caméra et la mise en scène structurale, on peut imaginer que Weerasethakul soit influencé par ce type de films qui expérimentent dans l'image et l'espace.

Serene velocity (à gauche), le couloir de sous-sol dans *Syndromes and a century* (à droite)

Il y a une autre séquence singulière qui symbolise le caractère propre de l'espace industrialisé. A la fin du film, la caméra bouge lentement dans le sous-sol et arrive devant la bouche de ventilateur. La caméra l'approche petit à petit en zoomant et s'arrête pendant près de deux minutes lorsqu'elle montre la fumée aspirée par le ventilateur, sous fond de bruit mécanique. Cet « objet industriel-surréel » *(industrial-surreal object)*[120] est l'instrument qui résume les idées du réalisateur sur cet espace.

D'autre part, les images des personnages dans l'hôpital donnent une impression de grande solitude. Par exemple, on voit le visage inexpressif d'un homme se reflétant dans un

[120] QUANDT James, « Resistant to Bliss: Describing Apichatpong », *Apichatpong Weerasethakul*, Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema, 2009, p. 98.

miroir de l'ascenseur – la fenêtre, les arbres verts et l'espace ouvert dans la première partie sont remplacés par le miroir, le visage du personnage et l'ascenseur fermé – et la figure solitaire d'une femme docteur qui reste seule dans le bureau. Bien qu'il y ait beaucoup de personnes dans ce grand hôpital, les gens semblent se sentir seul. C'est le point très opposé de la première partie de campagnard.

A la fin du film, la caméra sort de l'hôpital et filme le grand paysage urbain. La séquence finale est composée par la série des scènes quotidiennes de citadins : le paysage de parc bien entendu où les gens se promènent et font de l'exercice, les moines jouant avec leurs avions d'aéromodélisme, etc. Surtout, la dernière scène où le groupe fait de l'aérobic sur la grande place est impressionnante. La grande foule, qui ne se connaît pas du tout, danse sur le même rythme techno en suivant les indications d'un homme. Une image désenchantée de la vie urbaine.

Bien que Weerasethakul choisisse des espaces très locaux pour l'arrière-plan mais aussi des histoires thaïlandaises, il semble que le sentiment de ses films peut être compris et communiqué même par des spectateurs d'autres cultures. Au sens large, l'arrière-plan spécifique n'est que le décor fonctionnel. Le but ultime du film est de parler sur les gens, pas sur l'espace lui-même, en transcendant l'exotisme ou l'étrangeté. L'essence de la vie que ce cinéaste montre à travers ses films n'est pas tellement différente d'avec les autres façons de vivre dans le monde.

Evoquons ici d'autres cinéastes qui eux aussi traitent les particularités d'espaces spécifiques. Parmi les réalisateurs asiatiques contemporains, Hong Sang-soo tourne dans diverses régions de Corée du Sud, en fonction de l'itinéraire de ses personnages. Contrairement à Weerasethakul, qui ne tourne jamais à Bangkok, Hong aime tourner à Séoul, la capitale hyper-moderne sud-coréenne. Mais il filme des quartiers aux ambiances différentes de celles que l'on attend généralement de Séoul. En d'autres termes, l'histoire principale est développée autour de certains quartiers où l'atmosphère traditionnelle coréenne demeure plus ou moins. Par exemple, l'arrière-plan de *La vierge mise à nu par ses prétendants, Conte de cinéma* et *Matins calmes à Séoul* est celui de quartiers où l'on peut ressentir l'ambiance calme et classique de la capitale, contrairement aux autres parties de Séoul. Par ailleurs, nombre de ses films sont tournés dans des régions provinciales. On voit des paysages de villes tranquilles comme Kangnŭng dans *Le pouvoir de la province de Kangwon* et dans *Turning gate,* on découvre Gyeongju, la capitale antique vieille de plus d'un millénaire où l'atmosphère de la culture traditionnelle demeure. C'est pourquoi on trouve une sorte de sentiment nostalgique dans ses

films. De plus, dans *Woman on the beach* et *Hahaha*, les paysages de petits villages du bord de mer sont fréquemment montrés. Ainsi, la particularité de l'espace façonne des ambiances différentes chez Hong.

Dans le même contexte, on peut également parler d'Éric Rohmer[121], un des pionniers de la Nouvelle Vague. Dans ses films, les arrière-plans sont très spécifiques et fortement soulignés. Le lieu de vacances est par exemple un élément répétitif chez Rohmer, et on le retrouve dans *La collectionneuse* (1967), *Le genou de Claire* (1970) ou *Conte d'été* (1996). Rohmer préfère montrer une histoire qui se déroule dans une petite ville calme (rappelons Clermont-Ferrand dans *Ma nuit chez Maud* (1969) ou les villages de la région Rhône-Alpes dans *Conte d'automne* (1998)). Le rôle de l'espace est considéré comme assez important dans les films de Rohmer, c'est pourquoi le paysage est souvent souligné par la caméra fixe plus que par les personnages.

Le rôle pratique de l'espace dans l'histoire est pourtant différent entre ces deux réalisateurs et Weerasethakul. Tandis que l'espace concerné s'attache toujours à montrer la vie quotidienne chez Weerasethakul, l'espace chez Hong et chez Rohmer fonctionne comme une occasion de déviation, à savoir une aventure amoureuse inattendue. L'espace spécifique devient un motif qui conduit le désir exceptionnel du personnage. Malgré cette différence, on voit que l'espace fonctionne comme un élément essentiel qui construit le fond de la narration pour tous ces cinéastes.

1. 2. La contemplation de la vie ordinaire

Les paysages calmes de la quotidienneté et les petites histoires des gens qui y demeurent, voici les éléments essentiels qui composent le monde de Weerasethakul. Il préfère suivre les traces de la vie et retrouver les moments éclatants, plus que de fabuler une histoire artificielle ou ajouter des éléments dramatiques. Ainsi, il fait renaître les morceaux du réel sous forme de fiction. Ce qui importe dans ce processus cinématographique, c'est l'imagination.

Dans ce sens, citons Bazin lorsqu'il parle, dans son œuvre célèbre sur *Crin blanc* par Albert Lamorisse, un film pour les enfants, de l'utilisation de l'imagination pour faire du cinéma :

[121] Éric Rohmer est un cinéaste souvent évoqué lorsqu'on parle d'Hong Sang-soo. Sous divers aspects, les deux cinéastes montrent nombre de similitudes, comme le thème et le style réaliste de tournage par exemple.

> « Sa réalité cinématographique ne pouvait se passer de la réalité documentaire, mais il fallait, pour que celle-ci devint vérité de notre imagination, qu'elle se détruise et renaisse dans la réalité elle-même. […] Ce qui importe seulement, c'est qu'il puisse se dire, tout à la fois, que la matière première du film est authentique et que, cependant, « c'est du cinéma ». Alors l'écran reproduit le flux et le reflux de notre imagination qui se nourrit de la réalité à laquelle elle projette de se substituer, la fable naît de l'expérience qu'elle transcende. »[122]

Cette phrase concerne le problème du montage mais elle suggère aussi la manière générale de faire du cinéma. Ce n'est pas un bon film qui manque d'imagination lors même qu'il comporte des objets excellents du réel. Cette idée est convenable pour envisager le cinéma de Weerasethakul et les autres réalisateurs contemporains qui sont connus pour le style réaliste ou documentaire.

Envisageons un des courts-métrages de Weerasethakul, *A letter to uncle Boonmee*. Dans un sens, ce court-métrage d'environ dix-sept minutes fonctionne comme une bande-annonce de long-métrage, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*. Dans ce petit film, presque tout le temps est consacré à regarder l'intérieur d'une petite maison. La caméra parcourt lentement l'intérieur de la maison que Weerasethakul a choisi comme arrière-plan pour le long-métrage sur Boonmee. Bien que cette maison soit vide, on peut imaginer l'histoire de gens qui y habitaient grâce à la caméra qui montre les détails et les marques du temps. Par exemple, le plancher couvert de poussière, les photos de famille accrochées au mur, etc. A travers les petites traces de la vie banale de la famille inconnue, ce cinéaste imagine la figure et le caractère du héros de son film prochain. Les vieilles photos banales en noir et blanc ne sont pas enfermées dans le passé mais deviennent la source permettant d'imaginer et de fabriquer un nouveau récit du présent. Ainsi, les détails semblant insignifiants peuvent renaître et être retrouvés dans un film en rencontrant l'imagination de l'auteur.

Weerasethakul commence toujours par développer son imagination à partir d'un élément semblant réel, assez ordinaire et quotidien. Mais s'il en restait au niveau de la reproduction filmique de ces éléments, ses films pourraient être considérés comme de simples reportages. Weerasethakul recherche la potentialité imaginaire dans les scènes du réel, mais en s'efforçant de s'abstenir de toute manipulation artificielle. La vie quotidienne des gens ordinaires obtient alors un sens nouveau lorsqu'elle est représentée dans les films de Weerasethakul. Dans son premier long-métrage, *Mysterious object at noon*, le cinéaste se concentre sur la description de la vie ordinaire thaïlandaise. Pendant le trajet visant à collecter des morceaux de l'histoire fictive, la caméra est toujours orientée vers les scènes de la vie réelle

[122] BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Les Éditions du Cerf, 2005, pp. 55-56.

des narrateurs. Il en est de même pour les autres films. Le personnage weerasethakulien est toujours un humain quelconque, et sa vie est représentée comme étant simple et ordinaire. Ce qui compte vraiment dans la réalisation du cinéaste, c'est le regard attentif visant à découvrir le côté spécial de la quotidienneté et la puissance d'imagination pour développer cet aspect de manière cinématographique.

On trouve nombre de cinéastes contemporains qui s'intéressent aussi à la représentation de la vie ordinaire comme Weerasethakul. Mekas est pionnier de ce style avec *Walden*. Ce cinéaste, un de grands personnages du cinéma *underground*, essayait d'enregistrer ses quotidiennetés en forme de film-journal. Sans récit intégral, il montre des scènes réelles de sa vie selon le sujet de chaque partie. A travers six parties séparées, on passe des petits événements privés autour du cinéaste à ses idées sur le cinéma et jusqu'aux manifestations sous l'ambiance troublée de l'époque, etc. Dans cette œuvre, il s'agit de la quotidienneté que l'auteur souhaite partager avec le public. La manière qu'a l'auteur de couper et de relier les images et les épisodes en six parties est aussi essentielle ; si le film était composé de manière différente, il aurait peut-être perdu de son originalité.

D'autre part, en tournant nos yeux vers d'autres régions d'Asie ou vers l'Amérique latine, d'autres œuvres intéressantes de jeunes cinéastes contemporains de talent qui travaillent sur la vie ordinaire peuvent être abordées. D'abord, les films de Lisandro Alonso, réalisateur argentin, proposent de montrer un monde fictif de manière assez documentaire. La première impression née de ses films, c'est qu'il est très rare de voir un événement spécial et même d'entendre les paroles entre les gens. Son premier long-métrage, *La libertad* (2001) qui représente de manière réaliste les travaux quotidiens de la journée d'un bûcheron, a pour forme le docu-fiction. Il n'y a ni fabulation ni montage dramatique ni belle technique de la caméra. Pendant plus de soixante-dix minutes, on voit l'enchaînement des images du quotidien du héros : il coupe du bois, prépare ses repas, fait ses besoins, etc. Ce qui est remarquable dans ce film, c'est que le temps réel – la durée de l'action du héros – est égal au temps de la pellicule. La séquence où l'on découvre comment le bûcheron cuisine un tatou puis le mange est représentée continuellement du début jusqu'à la fin de l'action réelle. Sans omission ni réduction du temps, la caméra prend tous les processus réels avec patience. Ainsi, le réalisateur fait le film à son propre tempo.

D'autre part, la structure du film correspond au thème du film : la circulation de la quotidienneté. Après le générique avec la musique électronique moderne tout au début, on voit soudainement une scène de nuit tranquille dans laquelle un homme mange devant le feu de camp en plan fixe, sans dialogue ni musique, pendant une minute. Puis le titre du film apparaît,

et on revient au travail du héros qui coupe du bois dans une forêt. Ensuite, la caméra suit son travail au cours d'une journée en tant que bûcheron. En arrivant à la fin, on revient à la situation de la première scène. Juste en face de la caméra, le héros seul s'assoit autour du feu et mange le tatou cuit en jetant un coup d'œil sur la caméra de temps en temps, consciemment ou pas. C'est-à-dire que le début et la fin se rencontrent et les deux scènes s'enchaînent en une seule. On imagine que le lendemain sera tout aussi similaire à cette journée. *La libertad* réussit à parler de l'essence de la quotidienneté seulement avec l'enchaînement des images.

Les autres films fictifs de Lisandro Alonso représentent également cette ambiance silencieuse. Dans *Los muertos* (2004), il suit le chemin d'un homme d'âge moyen qui vient de sortir de prison et part à la recherche de sa fille. Dans *Liverpool* (2008), il décrit toujours le voyage solitaire d'un homme, parti de chez lui vingt ans plus tôt et qui revient voir si sa mère vit encore. Tout au long de ces voyages, peu d'événements dramatiques, peu de gens croisés, peu de dialogue. Le réalisateur se concentre plutôt sur la représentation réaliste des actions du héros, en détail et en temps réel, comme dans *La libertad*. A travers ces films, Alonso nous montre le portrait d'hommes qui veulent retrouver leur vie originelle tranquille (le père, le fils à la recherche de la fille, de la mère), ou la continuer (le bûcheron).

On peut trouver une autre approche de la vie banale à travers les films de Jia Zhangke, le réalisateur chinois. Son sujet cardinal est la vie d'aujourd'hui de Chinois ordinaires dans le monde capitaliste et modernisé. Il traite des histoires dures des prolétaires qui subissent les difficultés qu'ils éprouvent pour s'adapter à une société qui change trop rapidement. Par exemple, dans *Still life* (2006), une de ses œuvres les plus représentatives, Jia témoigne des situations pénibles des gens ordinaires. Le film suit un homme qui cherche sa femme qu'il n'a pas vu pendant longtemps. Mais lorsqu'il arrive chez lui, il trouve un village plongé dans la rivière. Le héros continue à errer pour retrouver sa femme dans cette région qui est en cours d'exploitation. En fait, il n'a jamais eu le temps de voir sa famille parce qu'il a dû travailler tout le temps pour survivre. Afin de maximiser l'effet de réel, le cinéaste filme les paysages réels tels quels de cette région : la ville noyée sous l'eau, les immeubles anciens qui vont être démolis pour construire un barrage, les travailleurs, les habitants, etc. Jia Zhangke superpose de temps à autre sur cette histoire réaliste des scènes irréelles, comme l'apparition d'un ovni. Dans un sens, ce trucage bizarre fonctionne comme une petite pause contre la tension et le chagrin de l'histoire.

Wang Bing, un autre réalisateur chinois, observe également la vie de la classe ouvrière ou plutôt misérable. *À l'ouest des rails* (2003), son premier long-métrage, est un documentaire de 551 minutes divisé en trois parties. Dans cet œuvre, Wang Bing observe et suit la vie

d'ouvrières qui vivent dans de mauvaises conditions. Dans l'agglomération urbaine de Shenyang, on voit les figures de gens aliénés par le développement radical de l'économie de la Chine. Il semble que l'attitude des deux réalisateurs chinois vis-à-vis de la réalité soit presque identique à celle que pouvait avoir les cinéastes du néoréalisme.

Une autre approche que Weerasethakul adopte pour représenter fidèlement le réel consiste en la préséance de la liberté au moment du tournage, c'est-à-dire que l'environnement du lieu de tournage peut sans cesse évolué, et l'action changer. Lorsqu'on affirme que les films de Weerasethakul sont expérimentaux, ceci ne renvoie pas seulement aux éléments narratifs de ses œuvres, mais aussi et surtout à la manière de les tourner. Des liens avec la tendance expérimentale du cinéma occidental sont à mettre en lumière. Comme les cinéastes expérimentaux cités précédemment, Weerasethakul veut rester entièrement maître de ses films, de la première à la dernière étape. La description du processus de tournage de ses films montre bien cette volonté de rester à tout prix un cinéaste indépendant libre. Dans ce sens, le hasard et le moment improvisé peuvent obtenir la signification en devenant une partie du film. Cette attitude n'est pas classique, surtout dans le cadre de la fiction. Capter des événements imprévus lorsqu'on filme est en effet plutôt lié au genre documentaire.

Maîtriser l'art cinématographique a en effet longtemps consisté à réduire les éléments imprévus. Les films étaient ainsi tournés en studio, le modèle le plus abouti étant Hollywood et ses grands majors, véritables villes dans la ville. Dans ces lieux spécialement dédiés au cinéma, les productions pouvaient contrôler toutes les conditions, notamment techniques, concernant le tournage. Tout était calculé à l'avance, tout doit être stable et prévisible. Le recrutement des acteurs via casting doit servir cette prévisibilité, engagé une vedette étant considéré comme un élément important prédisant le succès du film. C'est sur ce système qu'a reposé jusqu'aux années 1950 l'âge d'or du cinéma hollywoodien.

Les néoréalistes sont allés à contre-courant de ce modèle en voulant filmer le réel, incluant dans leurs fictions des éléments quasi-documentaires. Il est évident que la situation difficile italienne de l'époque (après-guerre post-fasciste) fut un des moteurs et des ressources qui ont stimulé cette tendance. Bazin décrit ainsi la valeur du cinéma néoréaliste :

> « […] même quand l'essentiel du scénario est indépendant de l'actualité, les films italiens sont d'abord des reportages reconstitués. L'action ne saurait se dérouler dans un quelconque contexte social historiquement neutre, quasi abstrait comme les décors de tragédie, tels que le sont souvent, à divers degrés, ceux du cinéma américain, français ou anglais.

> Il s'ensuit que les films italiens présentent une valeur documentaire exceptionnelle, qu'il est impossible d'en arracher le scénario sans entraîner avec lui tout le terrain social dans lequel il plonge ses racines. »[123]

Le cinéma néoréaliste doit révéler la réalité actuelle – soit belle, soit laide – plutôt que d'inventer une belle histoire. En ce sens, la technique artificielle et le montage dramatique étaient aussi limités au minimum pour réaliser l'ambiance documentaire et objective. De plus, ils ont pris les gens qui ne sont pas acteurs professionnels pour le rôle principal dans le film en effaçant la différence entre l'acteur professionnel et non-professionnel. On sait que le père et le fils dans *Le voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica n'étaient pas des acteurs professionnels. *Sciuscià* (1946) fut réalisé avec des gamins des rues. Dans le cas de Roberto Rossellini, les passants choisis instantanément sur les lieux de tournage se sont vus attribuer des rôles. Par exemple, l'héroïne de *Païsa* (1946) était une fille illettrée trouvée par hasard[124]. Citons Bazin :

> « Ce n'est pas l'absence d'acteurs professionnels qui peut caractériser historiquement le réalisme social au cinéma, mais très précisément la négation du principe de la vedette et l'utilisation indifférente d'acteurs de métier et d'acteurs occasionnels. »[125]

Le réalisateur garantit la liberté immanente à l'acteur au lieu de commander et de restreindre les conditions du tournage. Dans un sens, c'est un cinéma pur dans lequel il n'y pas d'acteur, ni de récit, ni de mise en scène, comme le souligne Bazin. On voit une volonté de trouver une sorte de vérité en utilisant seulement les images de la réalité et l'effet du réel, sans technique raffinée. Ce mouvement des années 1940 – début 1950, bien qu'il finisse par s'éteindre, continue encore aujourd'hui d'influencer le cinéma.

Le cinéma de Weerasethakul partage l'une des idées principales du néoréalisme : montrer la réalité telle quelle. Mais il y a une différence entre les deux. Tandis que les néoréalistes se concentrent sur la vie réelle des « gens », Weerasethakul ouvre les yeux vers un domaine plus vaste et mystérieux, la nature. Afin de saisir des moments de vérité, Weerasethakul prend volontairement des risques lorsqu'il tourne. C'est-à-dire qu'il préfère laisser cours à des éléments dus au hasard. Selon lui, l'intervention du hasard n'est pas un problème, mais plutôt une sorte de cadeau.

Tous les longs-métrages de Weerasethakul appartiennent à la fiction, excepté *Mysterious object at noon,* et ce bien que tous aient des aspects quasiment documentaires.

[123] *Ibid*., p. 263.
[124] *Ibid*., p. 265.
[125] *Ibid*., p. 266.

Intéressons-nous d'abord à la bande-son de ses films. On entend systématiquement des bruits d'animaux et d'insectes, saisis sur le vif parce que Weerasethakul tourne en extérieur et capte le son de l'environnement naturel en prise directe. Cette place au hasard dans la manière de capter les sons se retrouve dans la façon de capter les images. Au moment où il tourne, Weerasethakul laisse en effet ouvert la possibilité de l'imprévu. C'est ainsi qu'un journaliste venu assister à l'un de ses tournages, et qui s'ennuie terriblement, est laissé libre de ses mouvements. Allant ça-et-là pour tromper son ennui, il se retrouve finalement capté par la caméra de Weerasethakul et apparaît ainsi dans une scène du film[126]. Bien qu'il existe un scénario écrit à l'avance – même s'il s'en tient généralement au strict minimum –, Weerasethakul privilégie le moment où la caméra évolue dans l'espace réel, espace de tous les possibles, mêmes les plus extraordinaires.

Vampire, un de ses courts-métrages, est un bon exemple de l'imprévisibilité voulue des tournages de Weerasethakul. On rappelle que ce film relate la quête d'un oiseau presque légendaire appelé Nok Phii qui vit dans un village au nord de la Thaïlande, à côté du Myanmar. On dit que cet oiseau vampirique se nourrit en suçant le sang des autres animaux et même le sang des humains. En même temps, le film suggère la situation des habitants de cette région, dont les modes de vie sont bousculés par l'afflux de migrants birmans. Dans la scène du début, on voit un garçon endormi qui est soudainement attaqué par des gens supposés être Birmans.

La prise de vue de Nok Phii par la caméra est en réalité tout l'enjeu du film. Les hommes attendent l'oiseau sans plan défini. Ils ne peuvent pas savoir précisément quand l'oiseau va apparaître, ni même s'il apparaîtra tout bonnement. Presque toutes les scènes de ce film sont tournées dans l'obscurité donc c'est à peine si on distingue les visages. Il est seulement possible de deviner la situation par le son et le bruit. Quand l'oiseau apparut après de longues heures d'attente, l'équipe de tournage courut pour prendre sa figure, dans l'obscurité. La caméra à la main tremble brutalement, et on ne peut pas vraiment discerner les figures dans l'espace. Dans ces conditions de tournage, toutes les scènes sont flexibles et imprévisibles. Le plan établi et le scénario ne sont pas tellement importants. Le film doit être avant tout fait sur place. C'est pourquoi, saisir la vitalité du présent et l'effet du hasard sur ce lieu à ce moment précis est l'élément essentiel. Dans ce cas, les scènes naturelles et réalistes sont plus importantes qu'un montage parfaitement calculé, comme le faisaient les cinéastes expérimentaux que nous avons évoqués.

Mysterious object at noon, premier long-métrage de Weerasethakul, est également

[126] LEE Young-jin, « Le lieu de tournage d'Apichatpong Weerasethakul », p. 61.

tourné en laissant la part belle au hasard et à l'improvisation, donnant au film un aspect assez expérimental. D'abord, en ce qui concerne les conditions principales du tournage, le grand décor du film est le paysage réel. Rien n'est fabriqué au préalable. Le réalisateur préfère saisir des moments de la vie courante : des gens qui vendent et achètent au marché, des paysans qui vivent tranquillement dans la campagne, des adolescents qui s'occupent d'éléphants, etc. Dans un deuxième temps, il s'agit de la manière de développer la narration. Au début, l'équipe du film demande à une femme qui vend des aliments dans un camion de raconter une histoire – soit imaginaire, soit réelle, n'importe quel genre. Elle raconte d'abord son passé et ensuite commence un autre récit fictif avec son imagination. Puis l'équipe demande aux passants qu'elle croise durant le voyage pour tourner le film de développer le récit commencé par la vendeuse. C'est-à-dire que les locuteurs qui développent la partie fictionnelle (le récit de Dogfahr et d'un garçon infirme) de ce film, ce sont les gens ordinaires rencontrés dans la rue par hasard, ni par le réalisateur ni par le scénariste. Les participants sont choisis arbitrairement et soudainement pendant le voyage de l'équipe : une vendeuse des aliments, des habitants ordinaires dans un village, des élèves qui jouent sur la cour d'une école, etc. Au début, les personnes rencontrées semblent avoir presque honte s'exprimer face caméra, mais bientôt, ils commencent à imaginer et continuer le récit très librement. Ces histoires ainsi reliées par les gens ordinaires construisent la grande partie du film. Cela n'est donc pas une fiction parfaitement organisée ni soigneusement logique imaginée par le réalisateur, mais plutôt une construction à partir de la participation de toutes sortes de gens et de leur imagination. Il importe peu comment le récit fini. Ce qui est important, c'est le fait que ce film est commencé et complété de manière impromptue.

Cette façon créative de développer le film s'inspire du « cadavre exquis »[127], jeu inventé par les surréalistes. Pensé pour la littérature, Weerasethakul le transpose dans le domaine cinématographique. Aucun scénario ni aucun ordre ne sont fixés. C'est en accolant les paroles de plusieurs personnes que l'œuvre s'accomplit ; le processus de réalisation du film offre alors toutes les possibilités de l'imagination et de l'improvisation, comme s'il n'y avait pas un réalisateur, mais plusieurs, les gens inventant eux-mêmes le film dans lequel ils s'expriment. Dans ce travail, Weerasethakul reste dans le rôle de médiateur, entre les locuteurs et les auditeurs/spectateurs. Il inscrit ainsi la liste des participants, nommés « narrateurs »

[127] « Cadavre Exquis : Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaborations ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière : *Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau*. » ; BRETON André et ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris : José Corti, 1991, p. 6.

(storytellers), dans le générique. Il semble ainsi pertinent que dans le générique d'ouverture, Weerasethakul ne se présente pas comme le réalisateur du film. Son rôle n'est pas celui-là, comme l'indique le titre : « conçu et monté par Apichatpong Weerasethakul ». Sur le tournage, l'auteur est simple cameraman.

Evoquons quelques réalisateurs contemporains qui utilisent, chacun de manière différente, les situations inattendues et les moments d'improvisation liés au tournage. Parmi les cinéastes asiatiques, on peut d'abord citer Wang Bing, que nous évoquons souvent dans cette thèse en comparaison avec Weerasethakul. Ce cinéaste a un style plus direct et ouvert que ce dernier. Son idée du tournage est la suivante : « J'arrive et je commence à tourner. Le tournage de mes documentaires se passe de façon simple : dès que j'arrive, je tourne. Je commence immédiatement. »[128]. Il préfère aussi les acteurs occasionnels. Par exemple, pour *Le fossé* (2010), une œuvre fictif au style documentaire, il choisit beaucoup d'acteurs non professionnels.

> « D'autre part, la majorité des figurants sont des non professionnels. Les quelques acteurs sont des débutants qui venaient de sortir de l'école. Le personnage féminin et le rôle masculin principal sont des professionnels mais tous les autres ont été trouvé dans des télévisions locales ou sont des non professionnels et nous les avons laissé parler naturellement. »[129]

Dans le cas de Hong Sang-soo, le réalisateur coréen, il utilise la puissance de l'improvisation avec humour. Il décrit toujours un récit banal, surtout concernant les relations triangulaires. Bien que ses films soient absolument fictifs, les dialogues et les épisodes représentés sont très habituels pour que les spectateurs éprouvent de la sympathie. Cet effet de réalité est né aussi de la manière singulière de travailler du cinéaste. Il existe certes un scénario, même simple, qui sert de canevas pour le tournage, mais on sait que Hong écrit très souvent les dialogues détaillés selon l'inspiration du moment et les donne aux acteurs juste avant le tournage. C'est-à-dire qu'il privilégie l'ambiance réelle du moment et l'inspiration sur les lieux. De plus, chez Hong, et ce sans exception, il y a toujours des scènes dans lesquelles les protagonistes boivent de l'alcool. On dit que, dans certains cas, les acteurs étaient réellement ivres. Le plus important pour ce cinéaste est de conserver une marge d'improvisation, de liberté à même de montrer le réel. Ainsi, le hasard et l'improvisation peuvent fonctionner comme des éléments maximisant l'effet du réel et permettant de capter l'ambiance du moment.

---

[128] « Premier dialogue avec le cinéaste : entretien avec Wang Bing réalisé par Isabelle Anselme », *Wang Bing : un cinéaste en Chine aujourd'hui*, p. 32.
[129] « Entretien avec Lihong Kong : propos issus de la journée d'études du 31 mai 2013 », *Wang Bing : un cinéaste en Chine aujourd'hui*, p. 86.

Par ailleurs, on retrouve l'esprit du néoréalisme dans le travail de certains cinéastes libanais contemporains. Dans *Je veux voir* (2008) de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, les coréalisateurs captent les images du réel avec de nombreux éléments d'improvisation pour témoigner de l'état chaotique de Beyrouth. Ce film comprend ainsi simultanément un aspect documentaire et un aspect fictionnel. Le but premier du film est de faire voir les ruines de Beyrouth après l'attaque israélienne de 2006. Par conséquent, il fallait que l'équipe, acteurs inclus, aillent à Beyrouth pour ce projet, et ce malgré le danger. Catherine Deneuve, qui joue son propre rôle, participe au projet. Les réalisateurs, le staff et même l'ambassadeur jouent de même leurs propres rôles[130].

Presque toutes les séquences sont tournées en fonction des imprévus rencontrés sur les lieux du tournage. Par exemple, la scène où Deneuve rencontre un autre acteur, Rabih Mroué, montre véritablement la première rencontre entre les deux acteurs[131]. Cette situation est donc à la fois réelle et en même temps fictive : les deux acteurs jouent leurs rôles de protagonistes principaux du film en même temps qu'ils se rencontrent dans la vie pour la première fois. Il y a donc à la fois une part de préparation à cette rencontre mais aussi une part d'improvisation.

Le film se déroule généralement dans une ambiance documentaire. Deneuve et Mroué parcourent les quartiers impactés par la guerre. Ce ne sont pas vraiment ces deux acteurs qui attirent notre regard mais plutôt le décor réel de la ville, terriblement meurtrie. De plus, Deneuve et Mroué font face de temps en temps à des situations inattendues pendant leur parcours : on voit par exemple des soldats interdisant à l'équipe de continuer à filmer. Le travail du scénario se poursuit ainsi au moment même du tournage. Les choses sont captées sur le vif grâce à la caméra et à la prise de son qui ne cessent de tourner[132]. Ainsi, de nombreuses parties du film sont tournées de manière improvisée dans des conditions parfois contraignantes. Cette manière de tourner est un outil efficace pour décrire les circonstances inattendues et dangereuses qui peuvent surgir à n'importe quel moment dans une ville qui vient de connaître la guerre.

Néanmoins, on trouve aussi des images traitées de manière à produire des effets dramatiques, comme par exemple les fondus au blanc ou au noir ou les gros plans sur Deneuve qui vit des sensations contradictoires. Même parcellaires, ces éléments dramatiques viennent souligner certains passages du film, plus documentaires. Par conséquent, il n'est pas évident de définir le genre de ce film. Inspirés par les événements historiques, les deux réalisateurs ont

[130] *Le cinéma de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige*, entretiens avec MEVEL Quentin, Paris : Independencia, 2013, p. 146.
[131] *Ibid*., p. 143.
[132] *Ibid*., pp. 152, 154-155.

commencé leur travail à la fin des années 1980 en tant que photographes. Ils s'interrogeaient alors sur les ruines de la ville dévastée de Beyrouth. En observant ces ruines, ils s'étaient posé la question de la possibilité d'une « vie quotidienne » dans ces lieux[133]. Ainsi, leurs travaux partaient du réel, et plus particulièrement de celui de leur pays natal. C'est-à-dire que le lieu où ils tournent n'est pas un décor filmique mais le décor dans lequel des humains continuent de vivre. Les cinéastes veulent raconter cette vie ordinaire au milieu des décombres et réfléchissent au rôle du cinéma face à la réalité tragique d'aujourd'hui. Le tournage improvisé de *Je veux voir* traduit bien cet ensemble de difficultés.

1. 3. Le reflet de la culture contemporaine

Lorsqu'on dit que Weerasethakul est un spécialiste de la révélation du réel et de la vie ordinaire, cela ne concerne pas seulement le style de tournage qu'il adopte pour décrire l'aspect extérieur de la vie. Le cinéaste a également un intérêt profond pour les caractéristiques singulières des Thaïlandais, et plus précisément pour les goûts culturels partagés par ses compatriotes. Son travail est donc aussi de l'ordre de la recherche sur les phénomènes culturels collectifs qui traversent actuellement la société thaïlandaise. Observateur, il analyse les moments d'animation de la vie quotidienne qui créent du lien social. La popularité de plusieurs médias accessibles (radio, télévision, cinéma) participe à la formation de cette culture collective. Ainsi, nombre de ses films reflètent et représentent explicitement ou implicitement cet intérêt populaire pour ces médias, que ce soit à travers la structure des œuvres, leurs thèmes ou leurs moindres détails.

Pour commencer, on trouve quelques exemples de films dans lesquels des émissions radiophoniques sont utilisées de manière directe. Il n'est pas tellement étonnant de constater que réalisateur utilise ce média pour montrer la vie ordinaire. Ce média est le plus accessible et le plus pratique pour tout le monde, car il ne demande pas de conditions spéciales pour être écouté ni d'un grand investissement du temps, en ce sens qu'on peut travailler ou faire autre chose en même temps. Weerasethakul s'intéresse en particulier à un genre spécial, le drame radiophonique. En considérant la manière dont toute l'histoire se déroule, sans aucune image visuelle mais seulement à travers la voix des acteurs ou du narrateur à la radio, ce genre un héritier de la tradition de la littérature orale. Il peut ainsi être accepté assez familièrement et facilement dans la vie quotidienne. Rappelons son premier long-métrage, *Mysterious object at*

[133] *Ibid.*, pp. 11-12.

noon. Tout au long du film, le réalisateur capte beaucoup de lieux, qu'ils soient publics ou privés, du quotidien des Thaïlandais. Parmi les scènes de la vie quotidienne, l'intérêt pour le drame radiophonique est représenté en premier lieu, dans la séquence inaugurale. Lorsque le film commence, on est dans un camion qui roule vers une destination inconnue. Pendant un long moment, la caméra ne montre que les routes ordinaires qui se déploient devant le camion, en travelling. Tandis que le champ visuel est dominé par l'enchaînement de paysages quelque peu ennuyeux, on entend une histoire d'amour racontée par un narrateur (il n'y a pas de dialogue entre acteurs) qui sort de la radio du camion. Bien qu'elle soit représentée pendant une ou deux minutes à peine, cela suffit pour comprendre les grandes lignes de cette histoire. Le développement suit simplement le schéma du mélo typique[134]. On trouve des moments de crise et des éléments tragiques : un homme est tombé amoureux d'une belle femme lors d'un accident (le détail n'est pas expliqué) mais la femme a ensuite disparue et l'homme s'est mis à la chercher partout. Bien qu'il ait retrouvé la femme à la fin, ils n'ont pas pu être ensemble car elle était déjà mariée… La voix pathétique du narrateur et la musique aux airs lyriques fonctionnent comme un dispositif visant à émouvoir le plus possible les auditeurs. Cette séquence inaugurale du film prouve que le drame radiophonique est une forme familière de la culture de masse qui permet de prendre du plaisir même en travaillant, puisqu'on entend la voix du chauffeur du camion, vendeur ambulant, par-dessus l'émission.

De fait, il semble que Weerasethakul ait éprouvé un grand intérêt pour ce genre dès le début de sa carrière cinématographique. Le drame radiophonique apparaît en tant qu'axe structurel dans un de ses premiers courts-métrages, *Like the relentless fury of the pounding waves* (1994). Cette œuvre peut être considérée comme le premier essai du réalisateur concernant ce genre. Le film est une sorte d'expérimentation sur le rapport entre l'image et le son. Ces deux dimensions sont développées de manière indépendante. Le film commence par une séquence où l'on voit une famille qui passe du bon temps au bord de la mer. On voit ensuite une femme, un beau jour d'été, qui est seule dans un véhicule garé. Son mari (ou son petit-ami) apparaît… Ces situations assez autonomes (elles n'ont pas de rapport direct avec les personnages) et désordonnées s'enchaînent sans dialogues permettant de comprendre ce qui est vraiment en train de se passer. En somme, l'histoire du film est n'est pas construite. C'est le son qui attire avant tout notre attention. Le drame radiophonique que l'on entend fonctionne comme l'agent structurant ces images fragmentaires. Tout au long du film, qui dure une vingtaine de minutes, une histoire concernant l'esprit de la mer, en voix-off, accompagne des

[134] Le porte un nom typique du mélo : « *Tomorrow I will love you* ».

images visuelles qui ne semblent avoir aucun rapport. Par conséquent, les deux dimensions, le réel (image visuelle) et la fiction (image sonore), se juxtaposent. Par ailleurs, Weerasethakul insère des images photographiques. Du fait que toutes les images du film soient tournées en noir et blanc, l'apparition des photos évoque le problème de la mémoire. Ainsi, le passé s'ajoute à la coexistence entre réel et imaginaire.

La popularité dont jouissent les *dramas* thaïlandais[135] les rend également très présents à la télévision. En effet, le drame télévisé (*lakorn toratat*) occupe une grande part du divertissement populaire depuis les années 1980 en Thaïlande. *Haunted houses* (2001), moyen-métrage, est un projet de Weerasethakul inspiré par ce phénomène culturel. Le titre macabre de l'œuvre décrit bien l'ambiance particulière que l'on trouve dans les maisons ordinaires : les gens tombent dans un état presque hypnotique, voire zombiesque, devant leur poste de télévision à l'heure de diffusion du *drama*. Le réalisateur explique sa motivation pour ce travail dans une note de production :

> « Il y a eu peu de recherches en Thaïlande sur l'énorme impact que les *dramas* ont dans le façonnement des esprits et des paysages ruraux. Une maison est comme un « medium », accueillant un téléviseur qui transmet ces images hypnotiques. Après 20 heures, plusieurs millions de maisons dans la campagne sont « hantées ». »[136]

Ce film se base sur le script de deux épisodes de la série télévisée populaire thaïlandaise intitulée *Tong Prakaisad*. Un général, marié et riche, entretient une relation adultérine avec une jeune mannequin. D'autre part, la femme du général est atteinte d'une maladie mortelle. Malgré la jalousie et les suppliques de sa femme, le général se remarie avec sa maîtresse, peu après la mort de sa femme… L'histoire principale est ainsi structurée par des éléments typiques du drame mélo populaire : adultère, richesse, mensonge, secret du passé (l'enfance tragique de la maîtresse est révélée à la fin à travers un *flash-back)*. De ce point de vue, il n'y a pas grande chose de remarquable dans le récit lui-même. Ce qui compte plutôt est la manière de représenter ce drame. Comme pour *Mysterious object at noon*, l'histoire se développe à partir des récits enchaînés des participants, qui se trouvent être des villageois ordinaires vivant autour de Khon Kaen. 66 villageois au total venant de six villages différents ont participé à ce projet. Mais, tandis qu'il s'agit de narrateurs qui « racontent » l'histoire dans *Mysterious object at noon,* dans *Haunted houses*, les participants « incarnent » les personnages imaginaires. Toutes les scènes

[135] Nous utilisons ce mot qui renvoie aux fameux *dramas* coréens. Il s'agit de longues sagas mélodramatiques. L'utilisation du mot *drama* correspond mieux, selon nous, au mode de mise en scène et aux thèmes récurrents des intrigues que le mot *sitcom* ou *soap opera*, occidentalement connotés.
[136] « Annotated Filmography », *Apichatpong Weerasethakul*, Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema, 2009, pp. 215-216.

sont jouées par des gens ordinaires et non par des acteurs professionnels. Un même rôle est interprété par plusieurs personnes différentes qui se relayent. En tout cas, il y a une règle : il faut toujours suivre le scénario et les dialogues établis.

De cette façon, des gens qui étaient toujours dans une position de spectateur et d'auditeur font l'expérience de la participation au monde imaginaire pour lequel ils s'enthousiasment tant. Même temporairement, le champ de la vie quotidienne est remplacé par le monde fantastique du drame. A la fin du film, la bande sonore du vrai *drama* est superposée au paysage réel dans un moment qui maximise l'effet de mélange. Par conséquent, pendant que les gens interprètent des rôles imaginaires, les participants et leurs maisons deviennent vraiment « hantés », comme le sous-entend le titre. En ce sens, ce film est une sorte de parodie du *drama*, une approche satirique de ce phénomène culturel.

Il faut ici souligner le fait que l'action de regarder la télévision est très présente dans les films de Weerasethakul. Si l'on n'observe pas avec attention ces scènes, elles peuvent sembler insignifiantes, du fait qu'elles n'ont pas de rapport avec les autres scènes. Malgré cela, leur apparition à plusieurs reprises prouve que le réalisateur met un soin particulier à décrire la fascination des gens pour la télévision. Prenons quelques exemples.

Dans *Blissfully yours*, dans la séquence où Jen et Min visitent l'entreprise du mari de Jen, on voit une télévision allumée qui est installée dans un couloir. Lorsque les personnages montent les escaliers et même après qu'ils soient sortis du cadre, le petit écran est toujours cadré par la caméra, en plan fixe. Pendant que Jen parle à son mari dans le bureau, Min, resté seul dans le couloir, regarde la télé. Sa figure de dos et l'écran allumé sont captés ensemble dans un plan qui dure assez longtemps. On voit à la télévision un documentaire sur le dauphin. Cet animal qui s'efforce de survivre dans la nature sauvage peut être pris comme une métaphore de Min et de la situation qu'il vit : en tant que travailleur clandestin, il doit survivre dans une société qui lui est hostile.

Dans *Tropical malady,* la télévision sert à décrire le quotidien du foyer rural thaïlandais le soir, lequel est également représenté dans *Haunted houses*. On voit d'abord une scène dans laquelle les membres de la famille de Tong se rassemblent devant la télévision à la nuit tombée. Bien que la télévision ne soit pas réellement captée dans le cadre, sa présence est facilement perçue à travers l'image d'une main qui appuie sur une touche de la télécommande et tous les regards tournés dans la même direction. C'est l'image typique d'une fin de journée standard de la vie contemporaine. Plus tard, quand Keng rend visite à Tong, les parents de ce dernier sont en train de regarder la télévision. Même pendant leur conversation, ils continuent de regarder la télévision. Ainsi, Weerasethakul suggère que ce média occupe une grande part dans la vie

thaïlandaise. Dans ses films postérieurs, le réalisateur continue de souligner la place centrale qu'occupe ce loisir à travers des mises en scène encore plus explicites.

On trouve par exemple dans *Oncle Boonmee* deux scènes où l'on voit des gens en train de regarder la télévision. D'abord, on voit Tong et Jen en train de regarder un *drama* dans la salle de séjour de Boonmee. Leurs visages, qui montrent qu'ils sont absorbés par le programme, sont cadrés en plan fixe. Cette situation, deux personnages assis côte à côte en fixant leurs regards vers le petit écran sans rien dire, dure une minute. Pendant ce temps, le son de l'émission (la musique et les dialogues) enveloppe l'espace réel dans lequel on entendait jusque-là uniquement des bruits d'insectes. Même après que les personnages soient sortis du cadre, le son et la lumière de la télévision remplissent toujours la scène. La dernière scène du film forme une correspondance avec cette scène : on retrouve cette même situation où les personnages regardent la télévision. Leurs figures immobiles et leurs regards rivés sur l'écran (cette fois, il s'agit d'un JT), donnent l'impression qu'ils sont comme ensorcelés. Ces images sont liées à une situation documentaire que l'on trouve dans *Mekong hotel*. Il est intéressant de retrouver les mêmes acteurs (mais cette fois, ils apparaissent en tant qu'eux-mêmes et non en train d'interpréter des rôles fictifs) qui regardent le journal télévisé dans une chambre de l'hôtel (rappelons que la dernière scène d'*Oncle Boonmee* est aussi tournée dans une chambre d'hôtel). Qu'elles soient fictionnelles ou documentaires, de telles scènes démontrent que le réalisateur considère la télévision comme un élément culturel central de la vie quotidienne des Thaïlandais.

Son intérêt pour les phénomènes culturels contemporain concerne aussi le cinéma. Une scène où un personnage va au cinéma est en effet représentée dans deux de ses films, *Tropical malady* et *Cemetery of splendour*. Il est intéressant de noter que dans *Cemetery of splendour*, dans la scène où les personnages s'assoient dans la salle de cinéma et attendent le début du film, une bande-annonce d'un autre film est d'abord projetée sur l'écran. Weerasethakul décide de nous montrer cette bande-annonce dans son intégralité, et non le film qui suit. Le film présenté dans la bande-annonce est d'un genre assez hybride : il mêle action, fantastique, horreur, mélo, érotisme. Il inclut de ce fait tous les éléments populaires que l'on retrouve dans le cinéma thaïlandais grand public.

The adventure of Iron Pussy, film à part dans la filmographie de Weerasethakul, dénote de cet intérêt pour les grands thèmes du cinéma populaire thaïlandais. Ce film est un véritable OFNI (Objet Filmique Non-Identifié) dans la carrière de Weerasethakul parce qu'il est très éloigné de son cinéma habituel. Collaborant avec Michael Shaowanasai (coréalisateur et rôle principal du film), Weerasethakul reconstitue les images nostalgiques du cinéma thaïlandais. On pourrait dire que ce film est une sorte d'hommage au cinéma thaïlandais d'antan et en

particulier aux cinéastes et aux acteurs des années 1960 et 1970. Cette période est significative dans l'histoire du cinéma thaïlandais, car le cinéma est alors perçu positivement en tant que culture populaire, malgré certaines limites :

> « Le cinéma thaïlandais de la fin des années cinquante et des années soixante est marqué par son extrême forme de divertissement. Il sert avant tout d'exutoire à un peuple opprimé par un régime militaire répressif. Si les genres des films divergent (romance, drame, comédie musicale,…), les producteurs veillent à satisfaire le public. Les produits – soumis à une forte censure gouvernementale – sont uniformisés, les intrigues interchangeables et les personnages stéréotypés pour permettre une meilleure identification. Tout pessimisme ou reflet du dur quotidien est banni. »[137]

The adventure of Iron Pussy emprunte les codes représentatifs du cinéma de cette époque. D'abord, la narration est assez simple et classique. Les aventures d'un super héros travesti sont développées par étape, selon un schéma typique : apparition du problème, moment de crise, solution. Dans ce processus, on rencontre des éléments de genres divers, allant du mélo à l'action en passant par la comédie musicale. Comme le note James Quandt, « le style « coup-de-poing » et le divertissement forcé reflètent le souvenir affectueux que garde le réalisateur pour les mélodrames et les comédies musicales de son enfance »[138]. Une ambiance surannée est d'ailleurs présente tout au long du film, nourrie par la mauvaise qualité de l'image, le doublage sur un ton théâtral, le jeu exagéré ou encore les costumes et le maquillage datés. Ces caractéristiques anachroniques montrent qu'il s'agit d'une reconstitution du cinéma passé.

La figure de l'héroïne évoque directement la légendaire actrice thaïlandaise Phetchara Chaowarat. Il n'est pas exagéré de dire que le cinéma thaïlandais des années 1960 peut être résumé aux figures phares de Phetchara Chaowarat et de son partenaire, Mitr Chaibancha, « un couple de vedettes »[139] :

> « Ainsi, Mitr Chaibancha et Phetchara Chaowarat, le plus célèbre de ces couples, a-t-il régné sans partage sur les écrans de 1961 à 1970. Cette production exubérante – elle passe de 10 films en 1947-1949 à 50 dès le début des années 50 – embrasse très vite tous les genres possibles, de l'adaptation des légendes traditionnelles à d'exotiques westerns thaï, kung-fu thaï voire Zorro thaï en passant par le drame familial. Elle s'éteint brusquement le 8 octobre 1970 lorsque Mitr Chaibancha, la vedette masculine, se tue accidentellement en tombant d'un hélicoptère pendant le tournage de la séquence finale d'*Insi tong* (Aigle d'or). »[140]

[137] MEIRESONNE Bastian, « Fin d'un Mitr », *Le cinéma thaïlandais*, p. 27.
[138] QUANDT James, *op. cit.*, p. 60.
[139] FOUQUET Gérard, *op. cit.*, p. 144.
[140] *Ibid*.

De son style général à ses moindres détails, ce film s'appuie ainsi sur la nostalgie du cinéma thaïlandais que partage l'ancienne génération. Pour les jeunes, il est une occasion de découvrir une sorte d'archétype du cinéma populaire. De plus, du fait qu'il ait été réalisé avec un petit budget, sans grandes considérations artistiques et dans un but de pur amusement, *The adventure of Iron Pussy* a volontairement tout du film de « série B ». A travers ce film, Weerasethakul montre une sensibilité inattendue à l'égard des films de divertissement.

Du drame radiophonique au cinéma de divertissement, Weerasethakul observe attentivement l'influence des médias afin de mieux comprendre la culture populaire qui pénètre la vie thaïlandaise contemporaine. Se faisant, il exprime également son intérêt pour les questions liées à la mémoire, qu'elle soit collective ou personnelle, des Thaïlandais. C'est l'objet que nous creuserons dans le chapitre suivant.

2. Raconter la mémoire

La mémoire, soit privée, soit collective, peut servir d'approche efficace pour parler du réel. Dans le cinéma moderne, elle a été abordée de diverses manières. En France, certains auteurs de la Nouvelle Vague se sont concentrés sur ce thème, comme Alain Resnais, qui à travers sa filmographie a continuellement montrer son intérêt pour la mémoire collective et l'histoire. Dans *Guernica* (1950), court-métrage inspiré par l'œuvre célèbre de Pablo Picasso, il parlait de l'événement tragique qui s'est produit dans la petite ville espagnole en 1937. Dans *Nuit et brouillard* (1955), documentaire de moyen durée, il montrait les traces des camps d'extermination nazis de la Seconde Guerre mondiale.

Resnais mélangeait volontiers histoire et récit fictionnel. *Hiroshima mon amour* (1959) est ainsi avant tout le récit d'une histoire d'amour entre une femme française et un homme japonais, mais le contexte historique tragique – le bombardement atomique sur Hiroshima, la Seconde Guerre mondiale et la Libération – sert de cadre à cette histoire privée, et influe sur la mémoire des individus. Dans le cas de *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), Resnais traite les mémoires privées à l'arrière-plan de la guerre d'Algérie. Par ailleurs, dans *L'Année dernière à Marienbad* (1961), le réalisateur s'intéresse au problème du souvenir personnel qui n'a pas de rapport avec l'histoire collective. Dans ce film très hermétique, il se focalise sur les mémoires

différentes entre les deux personnages et montre l'ambiguïté entre mémoire, illusion et réalité dans la dimension individuelle.

Jean-Luc Godard cite et rappelle également l'histoire collective. Nombre de ses films traitent les grands événements historiques directement, surtout du XX^{e} siècle, et sont emplis de métaphores diverses de problèmes historiques et politiques tels que l'idéologie, la guerre, etc. Ses films fonctionnent également comme des archives de l'art (notamment pictural) français, puisqu'il insère de nombreuses peintures très célèbres en tant que décor simple ou en tant que métaphores du héros. On découvre Picasso, Renoir, Chagall, Modigliani, etc. à travers ses films. Il en va de même pour les textes de la littérature et pour le cinéma. Pour lui, il semble que tous les matériaux visuels peuvent être des éléments essentiels pour constituer un film.

Son grand œuvre, *Histoire(s) du cinéma* (1998), montre bien cette singularité de Godard. Il crée ce film en évitant toute narration générale. On trouve de nombreuses citations extraites de films célèbres, de la littérature aussi bien que des beaux-arts. Toutes les sortes d'images qui peuvent montrer l'histoire (du cinéma, de l'art), tout comme les extraits de films, la photographie, le portrait de l'écrivain, la peinture, et les phrases sont citées et se croisent. Ces images abondantes qui ont été créés dans le réel du passé sont utilisées pour expliquer l'histoire et notre époque actuelle. On peut entendre également des musiques de genres variés, de Bach à Leonard Cohen. *Histoire(s) du cinéma*, dans lequel l'histoire humaine et le cinéma se rencontrent, et qui font exister le temps passé dans le temps présent.

Histoire et mémoire apparaissent ainsi comme des thèmes permettant une expression cinématographique vaste. Sur ce point, il faut qu'on reconnaisse que la représentation du passé peut toujours s'accompagner de méprises et d'omissions. Notre mémoire est sélective, sans exception. Autrement dit, on doit choisir et sélectionner seulement quelques moments parmi les morceaux réels, qui sont illimités, même si ils concernent un seul événement. Dans ce sens, le souvenir n'est pas le réel lui-même sous l'aspect objectif. On ne peut se rappeler les choses que partiellement. Le souvenir est ainsi déjà une sorte de fiction – précisément, le récit du réel reconstitué. On peut citer Albert Laffay pour résumer cette discussion paradoxale :

> « L'erreur commune est de croire qu'un récit pourrait avoir une sorte d'existence dans la réalité. […] Il me semble que lorsque je raconte des souvenirs je ne fais que restituer quelque chose que le monde a déposé en moi. Le cerveau, l'inconscient, ou tout ce qu'on voudra, emmagasinerait les événements pour ensuite dévider automatiquement leur bobine dans le phénomène du souvenir. […] Or, en fait, le passé n'a d'existence qu'à partir de mon présent et de mon avenir actuels. »[141]

[141] LAFFAY Albert, *Logique du cinéma*, Paris : Masson, 1964, p. 59.

Pour en revenir à Weerasethakul, la mémoire est considérée comme une clé importante qui traverse sa filmographie. Il semble que son inspiration cinématographique s'origine dans sa mémoire privée ou l'histoire collective. Dans quelques films il rappelle son petit monde de l'enfance, d'autre part, il évoque l'histoire tragique dans les autres films.

2. 1. Le souvenir de l'enfance : l'hôpital

L'arrière-plan des films de Weerasethakul semble avoir grand rapport avec son enfance. On a déjà dit qu'il préfère tourner dans des endroits naturels comme les provinces, les campagnes, les jungles, etc. plus que dans les grands villages industrialisés. Ses souvenirs d'enfance demeurent fortement dans la nature de campagne hors de la ville modernisée. Ensuite, en avançant plus en détail, l'endroit précis qui reflète le souvenir de son enfance, c'est l'hôpital. En fait, Weerasethakul a été élevé dans une ambiance familière à l'hôpital grâce à ses parents qui sont docteurs tous les deux. Donc, dès son enfance, il avait l'habitude de voir les gens malades ou les morts. De plus, il s'intéresse à la classification entre les gens dans l'hôpital : le docteur et le patient, l'assistant et le spécialiste, etc.[142] En tout cas, il est évident que son souvenir concernant l'hôpital influence la création du monde dans son cinéma. On peut voir son attachement à cet espace à travers ses films. Il y a toujours une scène, même courte, qui se passe dans l'hôpital. Regardons en détail les séquences de l'hôpital représenté sous les figures diverses.

D'abord, *Blissfully yours* commence par la séquence dans le cabinet de consultation de l'hôpital. Bien que l'hôpital lui-même ne signifie rien en considérant le récit entier du film, le cinéaste consacre beaucoup de temps à décrire en détail la situation dans l'hôpital. L'épisode qui se passe dans l'hôpital se divise en trois séquences :

(1) Dès la première scène, les trois héros apparaissent devant la caméra ensemble : Min (travailleur immigré birman), Roong (sa petite copine) et Orn (la femme qui s'occupe de Min). La séquence est composée par un processus médical très habituel ; la femme docteur examine Min qui souffre d'une maladie de la peau. Elle ausculte Min et examine son sang, etc. A travers la caméra fixée derrière le docteur, on peut voir le visage des personnages sauf celui du docteur, jusqu'à la fin de cette séquence. Cette épisode simple de l'ambiance sèche continue pendant quatre minutes et trente secondes sans événement dramatique ni mouvement de la caméra.

[142] QUANDT James, « Exquisite Corpus: An Interview with Apichatpong Weerasethakul », *Apichatpong Weerasethakul*, Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema, 2009, p. 125.

Ensuite, c'est la petite séquence d'environ quarante secondes dans laquelle Roong seule quitte l'hôpital en laissant les autres deux personnages.

(2) Et la caméra revient dans le bureau du docteur. Cette fois, la position physique des personnages est renversée. La caméra se fixe en face du docteur et derrière Min et Orn. Donc, on voit le docteur en face et la figure de dos/le profil de deux autres personnages. Dans cette scène, on entend l'histoire d'Orn plus que celle de Min. Le docteur et Orn se parlent sur les circonstances personnelles et le problème de santé d'Orn en détail. Cependant, ce dont il s'agit dans leur conversation finalement, c'est d'un certificat médical pour Min. Bien qu'Orn lui demande de délivrer le certificat de Min immédiatement, le docteur refuse résolument parce que Min n'a pas de carte d'identité. Cette scène dure encore presque cinq minutes. Ensuite, Orn refuse de sortir de l'hôpital pendant quelques minutes en sollicitant une faveur concernant le certificat médical.

(3) Même après que Min et Orn soient finalement sortis, la caméra ne quitte pas le bureau. C'est le point exceptionnel parce que le docteur et l'hôpital n'ont plus rapport avec les personnages principaux. Malgré cela, Weerasethakul insère une scène supplémentaire dans le bureau du docteur même en l'absence de protagonistes importants. On voit la visite d'un autre patient, venu avec une accompagnatrice. Une jeune femme et son père quasiment sourd discutent devant le docteur. La position de personnages est en forme fixe ; le docteur et les deux visiteurs s'assoient face à face. Dans cette situation, la caméra se situe à côté des personnages en montrant leur profil à égalité dans une scène. Pendant presque deux minutes, on écoute leurs conversations autour de la santé du vieil homme.

Les séquences présentées ci-dessus ne fonctionnent pas comme une partie très importante du film dans son ensemble. La troisième séquence concernant le père et la fille semble même superflue dans un sens. Mais cet épisode dans l'hôpital ouvre le film et dure tout de même presque quinze minutes au total. Dans *Tropical malady*, il y a une scène courte dans laquelle les gens emmènent le chien malade à la clinique vétérinaire. Bien que la scène tournée à l'hôpital ne dure pas plus de deux minutes à peine, elle montre la circonstance de l'hôpital et les processus médicaux en détail. D'ailleurs, ce qui est notable dans les deux films, c'est que l'hôpital fonctionne comme l'occasion de révéler la fragilité du héros, qu'elle soit causée, pour Min, par son identité de travailleur illégal, ou pour Tong, par son analphabétisme (l'infirmière lui donne une fiche médicale à remplir concernant son chien malade, mais Tong n'arrive pas à écrire et demande finalement à Keng de le faire). Ainsi, l'hôpital devient un lieu gênant où on retrouve les inégalités de classe entre les personnages.

D'autre part, il est intéressant de repérer les différences entre les séquences de l'hôpital entre les deux films. L'hôpital représenté dans *Blissfully yours* est une modeste petite salle sous-équipée où il n'y a qu'un docteur et une infirmière. Le docteur touche directement les frais de consultation et l'infirmière ne s'habille pas même d'une blouse d'infirmière. Les personnages qui accompagnent le patient peuvent rester à la même place avec le docteur en expliquant l'état du patient et aider à la consultation. En plus, le docteur et les patients se connaissaient bien, depuis longtemps, et parlent sans gêne de leurs histoires personnelles. Au contraire, dans *Tropical malady*, il s'agit d'un hôpital moderne, d'un grand espace avec beaucoup de docteurs. Le système hospitalier semble plus professionnel et moderne. Nombre de docteurs examinent le chien soigneusement avec l'échographie et discutent la méthode de traitement en lisant une radiographie. Pendant que les docteurs examinent le chien et se consultent dans la salle, les héros doivent attendre derrière la porte sans rien faire. La distance entre les docteurs et les autres évidemment est marquée. Ainsi, les souvenirs du cinéaste créent deux aspects totalement différents d'un espace destiné au même usage.

Avec *Syndromes and a century*, Weerasethakul réalise ce qu'on pourrait qualifier d'œuvre synthétique de ses souvenirs d'hôpital. Les deux styles distincts d'hôpital dont nous venons de parler sont représentés en un même film pour souligner la différence. Dans ce film, l'hôpital est l'arrière-plan central où se concentrent toutes les histoires. Les protagonistes sont des docteurs ou des patients qui se rencontrent dans un hôpital. Dans ce film, Weerasethakul cherchait *« syndromes »* à travers les paysages changeant, selon le temps, des gens qui appartiennent à ce lieu. Et enfin, il a élargi la possibilité narrative sur ce fond dans son film le plus récent, *Cemetery of splendour*, film dans lequel l'hôpital devient un univers complexe et immense, au sens idéel, lequel contient les imaginations abondantes. Les récits de la dimension multiple s'y croisent : le réel, le rêve et le mythe, le passé et le présent. Ainsi, l'hôpital, est une marque rituelle chez Weerasethakul. Il fonctionne soit comme un petit décor, soit comme un motif, soit comme un grand monde à part entière.

En plus, la maladie fonctionne comme un autre motif signifiant dans ses films[143]. D'abord, il est notable que le titre d'un de ses films *Tropical « malady »*. Et la partie de fiction de *Mysterious object at noon* parle de l'histoire d'un garçon « handicapé » et de son professeur particulier. Dans *Oncle Boonmee*, le héros souffre d'une maladie grave qui l'emmène vers la mort. Pour Weerasethakul, les objets comme la maladie, l'hôpital, et la mort, etc. ne sont pas le

[143] *Ibid.*, p. 125.

champ étrange. Plutôt, il passait beaucoup de temps en étant accoutumé à ce genre d'éléments et voulait partager son souvenir et sentiment intime avec le spectateur.

Quand même, il est très intéressant que ce cinéaste choisit l'hôpital ou la maladie comme la motivation de la réalisation. Il n'est pas suffisant pour expliquer son obsession seulement par la familiarité avec l'hôpital. Il faut penser pourquoi il choisit cet objet parmi les fragments illimités de ses souvenirs d'enfance. On peut trouver la réponse, même partielle, dans sa vision bouddhique du monde. Dans le bouddhisme, la mort ne signifie pas la fin, mais plutôt une renaissance. Dans un sens, la mort est un autre nom du commencement. Dans ce sens, l'hôpital représente bien circulation de la vie. C'est un lieu où la naissance et la mort coexistent. De plus, ce petit monde est une réduction de la vie humaine dans lequel il y a des histoires d'amour, des relations de classe, etc. Dans ce sens, les films de Weerasethakul sont à la fois personnels et collectifs.

2. 2. Le témoignage sur l'histoire

Les souvenirs que Weerasethakul met en scène ne sont pas limités à son histoire personnelle. Il parle aussi de la mémoire collective, surtout tragique. Parmi ses travaux, *Primitive* est l'œuvre la plus historique. Ce film nous montre le passé tragique et parfois oublié de certaines régions. Il s'agit d'une œuvre-somme très importante pour comprendre la vision de Weerasethakul concernant la fonction du cinéma. Après avoir visité le petit village de Nabua, situé au nord de la Thaïlande à la frontière avec le Laos, il choisit ce lieu pour réaliser ce projet. Cette région nord-est de la Thaïlande est là où Weerasethakul a lui-même grandi[144]. Ce projet qui concerne la mémoire collective est donc en même temps un travail personnel pour le réalisateur.

Des années 1960 au début des années 1980, Nabua faisait partie d'un des secteurs occupés par les militaires pour endiguer les communistes. Les habitants de ce secteur ont vécu sous la férule des militaires une histoire dure, voire tragique. Mais ce projet n'a pas été conçu pour provoquer une sorte de sentiment de colère ou de tristesse. Dans la plupart des courts-métrages de l'installation vidéo, Weerasethakul ne montre que la vie actuelle des habitants, à la manière d'un documentaire. On peut voir par exemple sur un écran des adolescents

[144] BAUMGÄTEL Tilman, « I make films for myself : interview with Apichatpong Weerasethakul », *Southeast Asian independent cinema*, pp. 181-182.

enthousiastes courant dans les rues, puis dansant sur le rythme de la musique moderne. On découvre aussi un garçon qui nous montre avec la caméra que le réalisateur lui a transmise le paysage calme de Nabua. Ce lieu filmé par la caméra est en fait l'endroit où les ancêtres de ce garçon se sont battus et sont tombés face aux militaires. Sur un autre écran, il y a une image répétée de soldats tirant sur un homme qui marche dans un champ. Sur les autres écrans, on voit différentes images d'habitants et de paysages sans savoir s'il s'agit du passé ou du présent[145]. De nombreux habitants de Nauba étaient des paysans communistes ayant manifesté à l'époque contre la dictature militaire. Weerasethakul ne donne pas à voir directement cette histoire tragique. Il nous montre des garçons insouciants qui vivent dans le présent et non les images de leurs ancêtres qui sont morts tragiquement. Néanmoins, on peut tout de même imaginer le passé seulement grâce à ces images. Les spectateurs sentent la blessure du passé en regardant les images du présent. Le passé est encore vivant dans le présent.

A travers *Primitive*, Weerasethakul nous montre donc le passé mais aussi le présent. Il pense que l'histoire de Nabua fait écho à l'actuel chaos politique dans lequel se trouve la Thaïlande. Comme par le passé, les institutions associées à ce difficile moment historique que fût la dictature manipulent la mentalité collective en instillant la peur et la croyance[146]. Bref, Weerasethakul voulait nous rappeler le passé tragique de ce petit village avec la puissance des images pour ne pas oublier et pour que ce type de drame ne soit pas répété. Par ailleurs, le cinéaste établissait au passage une clé connectant l'histoire de ce quartier avec l'histoire personnelle du héros du film suivant. Dans un court-métrage formant une partie de *Primitive*, *A letter to uncle Boonmee*, on voit les jeunes soldats excavant le sol hors d'une maison. L'image du soldat nous rappelle l'époque tragique du gouvernement militaire, quelques décennies auparavant. Ainsi, partant de la mémoire de l'individu, le cinéaste arrive à l'histoire collective. C'est cette intention qui travers tout le projet, jusqu'au long-métrage *Oncle Boonmee*.

De fait, il reconnaît que ce projet est le travail le plus politique parmi ses créations[147]. Weerasethakul pense que les Thaïlandais ont trop facilement tendance à oublier le passé, surtout dans l'aspect politique. Il admet que ses œuvres précédentes étaient très personnelles, mais déclare ensuite que son intérêt a changé à cause de la situation actuelle de son pays[148]. L'œuvre

[145] LEE Ji-young, *op. cit.*, pp. 352-353. Nous appuyons notre description des images de *Primitive* sur des photos, de courts extraits et des documents. Ji-young Lee explique en détail chaque image dans son article. Rappelons la référence de l'article : LEE Ji-young, « La structure de *Primitive Project* d'Apichatpong Weerasethakul : une analyse de la stratégie de « démolition de la frontière » à travers « le rappel de la mémoire opprimée », *Études sur les arts d'image*, nº 19, novembre 2011, pp. 347-377.
[146] WEERASETHAKUL Apichatpong, « The Memory of Nabua : A Note on the *Primitive* Project », *Apichatpong Weerasethakul*, Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema, 2009, p. 198.
[147] *Ibid.*, p. 204.
[148] BAUMGÄRTEL Tilman, « I make films for myself : interview with Apichatpong Weerasethakul », p. 183.

finale de ce grand projet est le long-métrage *Oncle Boonmee*. Le grand motif dans ce film est aussi la mémoire. Weerasethakul s'attache au souvenir de la vie passée. Le héros se souvient de toutes ses vies antérieures (l'influence du bouddhisme est toujours bien présente). Le fait qu'il peut se rappeler de ses vies est plus important que le fait qu'il se réincarne.

Dans d'autres films, il évoque l'histoire. Par exemple, *Mekong hotel* n'est pas fait pour représenter un récit bien construit mais plutôt pour parler du passé et du présent de la Thaïlande. En ce sens, l'histoire fictive sur le fantôme qui mange les organes internes de l'homme fonctionne comme la métaphore de l'histoire tragique de la région autour du fleuve Mékong. C'est pourquoi le réalisateur néglige la narration cohérente et consacre beaucoup de temps à l'environnement concerné et à la conversation entre les acteurs. Leurs conversations comprennent des moments historiques importants du pays, du souvenir de l'époque de la guerre du Viêt Nam à l'évocation d'une grande inondation récente.

La conscience de l'histoire chez Weerasethakul peut être envisagée et comparée par rapport aux autres cinéastes asiatiques. En effet, comme pour Weerasethakul, la volonté de rappeler l'histoire est un grand motif pour nombre de réalisateurs asiatiques. Si le nazisme a provoqué un grand traumatisme chez les Européens, la Seconde guerre mondiale a été pour l'Asie elle aussi l'une des pages les plus sombres de son histoire. La confusion politique au XX^{e} siècle dans cette région du monde est un élément central de nombreuses œuvres. D'une part, presque tous les pays asiatiques étaient alors colonisés par des pays occidentaux, et d'autre part, ils connaissaient des troubles politiques intérieurs. Il est donc naturel que la vie privée et l'histoire ne puissent pas être séparées. C'est pourquoi les grands réalisateurs asiatiques traitent l'histoire contemporaine à travers la vie de personnages fictifs.

La cité des douleurs (1989) de Hou Hsiao-hsien, suit les hauts et les bas d'une famille taiwanaise après la libération du Japon en 1945. Ce film est la première œuvre d'une trilogie qui raconte l'histoire taiwanaise[149]. En traitant les incidents très sensibles de l'histoire de son pays, Hou Hsiao-hsien se concentre sur les histoires tragiques des individus qui sont gravement touchés par les changements politiques de l'État. On trouve par exemple une scène dans laquelle les hommes se disputent très violemment autour d'un sujet politique. Ce qui est important chez Hou, ce sont les gens ordinaires qui doivent vivre dans une époque dure, pas l'histoire elle-même. C'est-à-dire qu'« il se sert des événements, non pour les comprendre en eux-mêmes mais pour ce qu'ils racontent de l'Homme »[150]. Dans ce film, le personnage principal est le fils

[149] Les autres deux films sont *Le maître de marionnettes* (1993) et *Good men, Good women* (1995).
[150] COPPOLA Antoine, *Le cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan*, Paris : L'harmattan, 2004, p. 117.

cadet de la famille, sourd-muet. Grâce à son métier de photographe, il s'exprime avant tout à travers des photos, et montre ainsi sa volonté d'enregistrer et de mémoriser l'époque. On ne peut pas oublier les moments du passé grâce aux images gardées, même sans parole.

D'autre part, *A brighter summer day* (1991) d'Edward Yang, un autre grand réalisateur taiwanais, raconte le récit tragique d'un garçon avec pour arrière-plan les années 1950. Dans une atmosphère de confusion politique, on voit que la vie des individus se déroule aussi dans le trouble et le désordre. Bien que ce film se focalise sur les petites histoires du héros, le réalisateur n'oublie jamais d'évoquer l'ambiance de la société de l'époque.

Sur ce caractère commun du cinéma asiatique reliant l'histoire et la vie des individus en forme de fiction, Antoine Coppola disait :

> « Tous sont des chroniques historiques à dimension humaine. En ce sens que la grande Histoire du pays touche à la petite histoire individuelle. La grande Histoire n'est montrée qu'à travers ses influences, ses conséquences et ses implications sur les protagonistes. Les événements historiques eux-mêmes ne sont pas mis en scène (guerres, coup d'État, révolutions, répressions) et se lisent sur les visages, se devinent dans les allusions et les non-dits de dialogues quotidiens sans teneur dramatique. »[151]

Wang Bing est un cinéaste chinois connu pour ses documentaires traitant objectivement le problème historique et politique. Son premier film documentaire, *À l'ouest des rails*, traite certes d'un phénomène contemporain et non passé, néanmoins ce film fonctionne comme le témoignage de l'époque, comme une archive historique. Annick Peigné-Giuly compare ainsi *À l'ouest des rails* avec *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann :

> « A trente ans et quelques milliers de kilomètres d'écart, les deux cinéastes ont choisi cette même longueur atypique et peu « commerciale », habités supposément par la conscience (pour l'un, Lanzmann) et l'inconscience (pour l'autre, Wang Bing) de la portée politique universelle de leur film. L'écart n'étant pas que spatial et temporel, cette durée inhabituelle du film de Wang Bing souligne sa nature artistique, propre à un certain cinéma documentaire d'aujourd'hui. »[152]

Dans le cas de *Shoah*, pendant plus de dix heures – ce film est sorti (en France) avec une durée de 613 minutes –, les images des lieux où des crimes tragiques se passaient et les témoignages se succèdent. Sans aucune reconstitution, Lanzmann réussit à réaliser un film très réel à partir d'images montrant les traces encore présentes de l'événement. *Shoah*, « un film

[151] *Ibid.*, p. 78.
[152] ANNICK Peigné-Giuly, « Un film sans fin », *Wang Bing, Images documentaires*, n° 77, juillet 2013, p. 35.

volontairement monumental »[153], était projeté et réalisé avec la volonté et l'intention claire de réfléchir sur le passé tragique et ses les marques laissées jusqu'au temps présent.

Au contraire, Wang Bing a commencé son film sans aucune certitude sur l'accomplissement et la projection publique. Wang Bing le reconnaît : « Je ne pensais pas que j'en ferai un film et que des gens le verraient plus tard… »[154]. Ce film est donc dans un sens une œuvre plutôt privée. Wang Bing ne cessait pas de travailler sur le sujet politique et historique après cette premier œuvre. Surtout, *Fengming, chronique d'une femme chinoise* (2007) et *Le fossé* (2010) sont des œuvres jumelles qui traitent la même histoire, mais selon des approches différentes. Avec ces deux films, Wang Bing propose deux façons de raconter l'histoire au cinéma, l'un avec seulement les paroles d'une survivante et l'autre avec des images visuelles fictives mais très réalistes.

Fengming, chronique d'une femme chinoise (2007) traite l'histoire du siècle dernier à travers le témoignage d'une vieille femme concernant sa vie sous Mao, des années 1950 au milieu des années 1970. Pendant trois heures, assise sur une chaise dans son salon, elle raconte calmement sa longue histoire personnelle en regardant le réalisateur – la caméra – le spectateur. Ses mémoires sont presque exclusivement dramatiques sauf à quelques moments. Bien qu'il existe nombre de moments dramatiques et tragiques dans sa vie passée, le réalisateur ne veut pas les représenter sous forme de fiction. Il laisse parler la vieille très librement. Wang Bing ne retouche et ne transforme pas les souvenirs de cette femme. Pas de commentaire subjectif du réalisateur ni d'effet spécial ni de musique. Tout ce qu'il peut faire, c'est fixer la caméra, écouter et enregistrer la parole de la femme. Les souvenirs de la vieille femme, qui couvrent une trentaine d'années, composent le film presque entièrement[155]. Comme à la lecture d'un livre, il faut imaginer soi-même les scènes que décrit la vieille femme. Il n'y a pas de *flash-back* qu'on en voit très souvent dans les films dès lors qu'on parle du souvenir. Tout ce qu'on peut « voir », c'est la présence de cette femme qui raconte. Le but du film est de raconter aux contemporains l'histoire passé, à travers un individu qui a traversé l'histoire et a été traversé par elle.

Dans *Le fossé* (2010), cette fois-ci film de fiction[156] directement inspiré du témoignage de la femme dans *Fengming, chronique d'une femme chinoise,* Wang Bing représente réellement le paysage misérable du camp où les criminels politiques étaient emprisonnés dans

[153] *Ibid.*, p. 36.
[154] *Ibid*.
[155] « Le discours a été filmé en deux jours. Ensuite il y a les scènes dans l'appartement et la scène où elle marche vers son immeuble qui ont été filmées à part, mais ce qu'elle dit a été filmé en deux jours. » ; « Entretien avec Lihong Kong : propos issus de la journée d'études du 31 mai 2013 », *Wang Bing : un cinéaste en Chine aujourd'hui*, p. 79.
[156] *Le fossé* (2010) est le film de fiction unique parmi longs-métrages de Wang Bing.

les années 1950. La réalisation du film se base sur beaucoup de témoignages de survivants de la classe des intellectuels considérés comme réactionnaires par la Parti communiste chinois.

> « Durant la campagne anti-droitiste de 1957, la Ferme de Jiabiangou fut reconvertie en « camp de rééducation idéologique par le travail », c'est-à-dire en fait en goulag pour ceux qui étaient accusés de crime politique contre l'État, tout en restant sous l'autorité administrative de la commune de Jiuquan. À partir de septembre 1957, plus de 3 000 individus accusés d'offense politique ont été transférés à Jiabiangou et condamnés à une période de rééducation idéologique et de travaux forcés. Trois années de travail physique éreintant, de mauvais traitements, de malnutrition, de famine et de mort suivirent ; au moment où Jiabiangou a été ouvert en 1960, seul 600 des 3 000 présumés droitistes avaient survécu. En trois années, environ 2 400 des 3 000 prisonniers de Jiabiangou allaient mourir de faim ou d'épuisement physique. »[157]

Bien que ce film soit une fiction, il semble assez tenir du documentaire au premier regard à cause de l'ambiance réaliste. Wang Bing montre pendant un long moment la vie des internés dans le grand désert de Gobi. Le sable rempli le fond, et nous sommes laissés face à un paysage désolé dans lequel les prisonniers répètent chaque jour une vie absurde dans des conditions déplorables – un travail pénible, un logement sale, un repas dégoûtant, etc. On ne trouve ni intention d'intervenir sur la réalité, ni action de transmettre un message subjectif du réalisateur. Sans aucune provocation, il laisse les spectateurs regarder un morceau de l'histoire qui a réellement existé, mais de manière cachée. Malgré ce style objectif et sec, un sentiment douloureux apparait.

Fengming, chronique d'une femme chinoise rencontre à un moment *Le fossé*. La femme du héros, un des internés, vient au camp pour voir son mari. Malheureusement quand elle arrive, son mari est déjà mort. Cette séquence est directement inspirée de l'expérience de Fengming elle-même. La scène où la femme pousse des sanglots en trouvant le cadavre abîmé de son mari est un des moments dramatiques du film. De plus, cet épisode montre que les individus peuvent être victimes de l'histoire, et ce n'importe quand. Autrement dit, ce jeune cinéaste chinois voulait audacieusement accuser son pays des méfaits commis dans le passé. Les travaux de Wang Bing dévoilent une partie honteuse de l'histoire contemporaine chinoise. Wang Bing décrit ainsi son travail :

> « Je n'ai pas envie de raconter un long épisode de l'Histoire, ni quelque chose de général ou de grand. En ce qui me concerne, et pour ce qui est de l'Histoire, les

[157] WANG Bing, « *Past in presence tense* : projet documentaire – note d'intention », *Wang Bing : un cinéaste en Chine aujourd'hui*, p. 189.

> événements spectaculaires ne m'intéressent pas. Je préfère filmer des petites choses, ce sont les détails qui m'intéressent. »[158]

Un autre point commun entre les réalisateurs qui sont évoqués ici et Weerasethakul, c'est qu'il n'y a pas de misérabilisme bien qu'ils décrivent des individus ayant souffert de l'histoire. En se tenant à distance du protagoniste, ils arrivent à réaliser le film sans regard de pitié et sans pathos. C'est-à-dire qu'ils essaient d'écarter ces sentiments du film. Bien qu'ils parlent d'un passé tragique, le but n'est pas de provoquer la culpabilité de l'agresseur ni de consoler les victimes, mais seulement de montrer l'histoire et la réalité oubliée.

3. La description à travers la répétition

Non seulement les éléments narratifs comme le sujet, l'objet ou le décor, mais aussi certains dispositifs structurels sont utilisés par Weerasethakul en tant que modalité pratique pour représenter le réel. En particulier, la « répétition » est un des jeux favoris du réalisateur. Certaines situations similaires sont répétées dans un film avec des changements de l'ordre du détail, comme par exemple un cadrage légèrement dissymétrique ou un dialogue légèrement modifié. La répétition dans le cinéma weerasethakulien n'est pas seulement un style esthétique, elle fonctionne aussi comme une métaphore de l'essence du réel. Parmi ses films, *Syndromes and a century* est une œuvre représentative qui est construite sur la répétition.

3. 1. *Syndromes and a century* (2006)

Dans le cas de *Syndromes and a century*, les parties sont divisées selon une structure assez claire. La première partie se déroule dans le passé, dans un hôpital de campagne calme tandis que la deuxième partie se déroule à notre époque, dans une grande ville. Du fait de l'identité du décor principal (l'hôpital) et de la comparaison de l'environnement global entre les espaces (la campagne – la ville), accompagnées de la différence d'époque (le passé, probablement il y a plusieurs décennies – le présent), les deux parties semblent à la fois similaires et opposées. Dans le but de souligner cette structure symétrique, la durée de chaque

[158] « Premier dialogue avec le cinéaste : entretien avec Wang Bing réalisé par Isabelle Anselme », *Wang Bing : un cinéaste en Chine aujourd'hui*, p. 23.

partie est presque la même (environ cinquante minutes). Certains épisodes sont également répétés dans chaque partie. La mise en scène et la position de la caméra sont intentionnellement représentées dans un style identique ou alors tout à fait contraire. Abordons en détail ces séquences faites de ressemblances et d'oppositions :

(1) Lorsque la première partie commence, on voit le visage d'un homme en plan rapproché-poitrine, ou plutôt en gros plan. Après cette courte scène, il reste hors-cadre pendant la séquence suivante. Ensuite, le visage d'un autre homme apparaît immédiatement sur le même cadrage du précédent. Cet homme répond aux questions posées par la voix d'une femme, hors-champ. On comprend qu'il s'agit d'un entretien d'embauche. L'homme est candidat pour un poste dans l'hôpital de campagne. Jusqu'à la fin de l'entretien, l'image de l'interrogatrice est toujours cachée. On ne voit que le candidat.

La même situation est répétée au début de la deuxième partie. Les mêmes acteurs reprennent des rôles exactement identiques. Aussitôt que le visage d'un homme apparaît, on voit la scène de l'entretien dans un bureau. Cette fois, l'ordre et la composition des images sont renversées. Au début, le visage de l'interrogatrice apparaît sur l'écran. La voix du candidat est entendue tandis que son visage est absent. Mais, après quelque secondes, le visage de l'homme est dévoilé.

D'autre part, les questions posées à l'homme et les réponses sont presque pareilles dans les deux parties : sa carrière dans la recherche pharmaceutique pendant deux ans, ses études médicales pendant quatre ans, sa motivation au travail, son caractère gai, ses centres d'intérêt (le basket-ball pour le sport favori, le choix du cercle parmi les figures planes, etc.). Surtout, ce qui est le plus intéressant parmi ces questions, c'est l'interprétation que doit faire le candidat du sigle DDT. Dans les deux cas, l'homme dit que cela veut dire « *Destroy Dirty Things* ». Mais l'homme dans la première partie rajoute un autre sens en petite plaisanterie à l'interrogatrice, « *Deep Down To you* ».

En arrivant à la fin de l'entretien, la caméra est repositionnée pour offrir un cadre plus large permettant de voir les (trois) personnages ensemble et aussi à quoi ressemble le bureau. Là encore, la mise en scène est renversée. Dans la première partie, l'interrogatrice était située exactement en face du candidat. Elle était positionnée du côté droit et le candidat était donc naturellement du côté gauche du plan. Par ailleurs, l'autre homme qui apparaissait pendant quelque instant au début de la séquence, apparaît dans l'angle droit du cadre. Après que le candidat soit sorti du bureau, la caméra renverse la direction du regard. L'espace qui était derrière la caméra devient le nouveau décor. L'autre homme est ainsi à gauche dans le cadre et la femme se situe à droite.

Lorsqu'on voit le même épisode dans la deuxième partie, on trouve une différence notable dans la spatialité. D'abord, la position des personnages est renversée. Cette fois, l'interrogatrice se situe à gauche et le candidat est à droite un peu obliquement lorsque la caméra les prend en plan d'ensemble. D'autre part, il y a une différence du caractère de lieu avec la grandeur et la profondeur. Dans le précédent, il est possible de prendre toutes les personnes, incluant l'homme en attente, dans une scène parce que le bureau n'est pas tellement grand. Mais, le bureau dans l'hôpital modernisé de la deuxième partie est assez grand pour séparer les deux espaces (entretien/attente). On ne voit ainsi que les deux personnages, l'interrogatrice et le candidat, dans une première scène. Même après que le candidat soit sorti du bureau et que la femme se soit déplacée, la caméra change totalement de position pour montrer un autre homme qui était dans une autre partie du bureau. Et, tout contrairement au cas de la première partie, on voit la femme à gauche et l'homme à droite dans le cadre.

(2) Les deux parties possèdent un autre épisode commun, celui où le docteur examine un vieux moine. Dans l'hôpital de campagne, la femme docteur, qui était l'interrogatrice dans la séquence d'avant, accueil le moine. La caméra regarde de front le docteur qui s'assoit en face du moine. Donc, dans le cadre, on voit le visage du docteur et la figure du dos du moine. D'ailleurs, il y a un jeune moine et un garçon qui accompagnent le vieux moine et qui se situent tous à gauche dans le cadre.

Dans la deuxième partie, la même situation est répétée dans une disposition symétrique. Celui qui examine le moine est le docteur masculin qui n'est pas le personnage principal du tout. Le docteur et le moine s'assoient en se regardant face à face. La caméra se situe derrière le docteur et montre son dos et le visage du moine. Cette fois, le jeune moine et le garçon s'assoient à droite dans le cadre, de profil. En regardant la mise en scène, ces deux scènes semblent être des dessins en décalcomanie ou des figures reflétées dans un miroir. En bref, les personnages et le décor sont disposés dans l'intention de souligner la comparaison.

La scène symétrique : un même épisode dans la première partie (à gauche) et dans la deuxième partie (à droite) (*Syndromes and a century*)

Cependant, les dialogues sont identiques dans les deux cas. D'abord, le moine dit qu'il est obsédé par des cauchemars de coq, puis il donne des herbes médicinales au docteur. Enfin, il mentionne l'asthme de la mère du jeune moine qui l'accompagne.

(3) Autre situation représentée deux fois : le jeune moine (qui était avec le vieux moine dans la scène précédente) reçoit des soins dentaires. Le cabinet dentaire à l'hôpital de campagne semble tranquille et confortable, équipé d'une ou deux machine dentaires. Le dentiste et le moine parlent de leurs histoires privées sans gêne. Le moine avoue qu'il a voulu être disque-jockey et le dentiste dit que son autre métier est chanteur. Et le dentiste chante pendant le traitement. Dans cette scène, la caméra est fixée au bout des pieds du moine qui s'étend sur le fauteuil de soin. En plan d'ensemble, la hauteur de la vue est presque au niveau du regard du personnage, ce qui donne un aspect relaxant à l'ambiance du cabinet.

Dans la deuxième partie, le cabinet dentaire est totalement différent. Bien que les mêmes acteurs jouent les mêmes rôles, l'ambiance est radicalement différente. Le cabinet est rempli de dizaines de machine ultramodernes. Dans une ambiance froide et figée, le dentiste et le moine ne parlent pas même en attendant que l'infirmier finisse de préparer l'équipement médical. Rien ne se passe entre les deux hommes. Le passage par le cabinet dentaire est un non-événement. Pendant le traitement, la caméra change de position. Au début de la séquence, elle est fixée près des personnages et les prend en plan-poitrine, et ensuite, elle s'éloigne un peu. Bien que la position de la caméra change, l'angle de vue se maintient en plongée.

Dans ces trois séquences, on trouve de nombreux aspects symétriques. Cette symétrie est établie surtout par la différence de l'aspect spirituel. La première partie est sur le monde de la nature et de la superstition (bouddhisme) tandis que la deuxième partie exprime le monde de l'industrie et de la modernisation. A travers les dialogues du jeune moine dans la première partie, on confirme cette croyance religieuse ; il avoue qu'il est devenu moine parce qu'il était attiré par un pouvoir mystérieux. D'autre part, dans la deuxième partie, une vieille femme docteur essaie de traiter un garçon par *Chakra*, la méthode asiatique de traitement censée faire tirer bénéfice de l'esprit naturel. Mais son essai ne marche pas du tout. Parce que le monde d'aujourd'hui ne permet plus la présence d'être spirituel ou d'effet irrationnel.

Il y a quelques symboles qui représentent le caractère de chaque monde. Dans la première partie, la caméra filme une grande statue blanche de « Bouddha », tandis que l'homme et la docteure, que ce premier tente de séduire, marchent ensemble dans une cour de l'hôpital. Par contre, dans la deuxième partie, on voit nombre de statues de bronze en figure des « hommes ». D'autre part, dans la première partie, l'orchidée, un objet naturel, est proposée

comme une grande motivation de la rencontre entre les personnages. Mais dans la deuxième partie, la copine du personnage principal le persuade d'aller à la ville avec les photos de paysages développés et modernes.

Dans cette œuvre, Weerasethakul fabrique une ambiance différente entre les deux parties, surtout à travers l'utilisation de la lumière. Dans le monde de la nature, la lumière du soleil existe partout. Dans le paysage de l'hôpital, à la ville, tout n'est que lumière artificielle.

> « Le titre en thaïlandais signifie 'La lumière du siècle'. La première moitié du film est une sorte de portrait du soleil, exprimant l'importance de notre dépendance vitale au soleil. La deuxième moitié est dominée par la lumière artificielle. »[159]

Le son est un autre élément qui distingue clairement les deux parties. Dans la première partie, les bruits naturels remplissent les images de campagne. Aucun autre son n'y est présent, tandis que le décor de l'hôpital dans la ville est saturé de bruits mécaniques. Il en va de même pour la musique, les chansons. Evoquons les moments où les chansons s'entendent dans chaque partie. Dans la première partie, la musique fonctionne exceptionnellement comme la médiation qui partage le sentiment entre les personnages. Par exemple, sur la scène dans le cabinet dentaire, la conversation concernant la musique offre une proximité dans les rapports entre le jeune moine et le dentiste. De plus, il y a quelques scènes où les personnages jouent de la musique ou chantent. Après être sorti du cabinet dentaire, le jeune moine joue de la guitare empruntée à un garçon dans une cour de l'hôpital. Et il y a une longue séquence du concert du dentiste. La chanson jouée est une musique populaire pour que les Thaïlandais puissent facilement la reconnaître. La musique aide à fabriquer l'ambiance plus douce de cette histoire.

D'autre part, le son utilisé dans la deuxième partie semble être influencé par la musique *ambient*[160]. Dans ce sens, la première image qui ouvre le film est très significative. Sur les images paisibles d'arbres verts tremblants dans le vent, le son mécanique ou électronique s'insère. Cette combinaison du défaut d'harmonie explique le caractère double du film. Pendant la deuxième partie, le son d'*ambient*, de l'air sec et froid, s'entend sur les images modernisées ou mécaniques.

Bien que les autres films soulignent également le contraste entre deux mondes (*Blissfully yours* et *Tropical malady*), le cas de *Syndromes and a century* est plus complexe par rapport à ces deux films :

---

[159] QUANDT James, « Resistant to Bliss: Describing Apichatpong », p. 90.

[160] L'« ambient » est un genre de musique électronique dont les limites sont difficiles à définir. L'ambient évoque une qualité « atmosphérique », « visuelle » ou « discrète ».

> « Le titre anglais du film combine deux des thèmes cardinaux de l'œuvre d'Apichatpong, la somatique et le temporel, la maladie et le cycle, mais son titre original, *Intimité et Turbulence*, indique plus énergiquement les intentions dyadiques du réalisateur, ces deux états étant plus strictement antonymiques que "syndromes" et "century", termes plus allusifs et allitératifs. Parce que les symétries du thème, de la mise en scène et des personnages entre les deux moitiés de *Syndromes* sont plus prononcées que dans *Tropical Malady*, on est tenté d'attribuer à ces deux parties des valeurs dichotomiques – rural/urbain, féminin/masculin, passé/présent, mémoire/fantaisie – et d'opposer les styles de caméras respectifs, fixes et proches dans la première partie, mobiles et distants dans la seconde. »[161]

Dans *Blissfully yours* et *Tropical malady*, il s'agit seulement du problème de l'espace. La ligne de démarcation entre les deux histoires se rencontre au moment où l'on entre dans un monde différent. Lorsque le personnage se trouve dans un certain espace – entre le monde humain et le monde naturel représenté par la jungle –, il montre un caractère spécial sous l'influence de l'espace. En bref, le changement de l'espace distingue les parties.

Les deux parties de *Syndromes and a century* se distinguent quant à elles selon des modalités multiples. A la différence de *Tropical malady* dans lequel les deux mondes opposés existent en même temps, le problème du temps est ajouté dans *Syndromes and a century*. Ce film décrit la différence de l'environnement des gens du passé et des gens du présent. Afin de souligner cet aspect, Weerasethakul choisit un espace au caractère identique, l'hôpital, pour les deux parties. L'environnement est pourtant différent. Tantôt les gens peuvent faire la même conversation sans rapport au temps, comme la séquence (1) et (2) que nous évoquions auparavant. Tantôt, la relation entre les gens peut être développée totalement différemment comme la situation (3).

Dans un sens, la juxtaposition de cette œuvre nous suggère la possibilité de narration diverse. Les deux histoires de *Syndromes and a century* ne s'enchaînent pas par le rapport causal ou l'ordre chronique. Fondamentalement, chaque partie est une histoire en soi, mais il est plus intéressant de voir ce film en totalité. Weerasethakul dispose intentionnellement les mêmes épisodes en parallèle avec les mêmes acteurs répétitivement pour les deux parties. Ses rôles semblent fondamentalement identiques mais évidemment variés. Donc, on peut considérer que ce film prend les deux histoires indépendantes ou les histoires répétitives, selon le point de vue : « le film démontre un excès d'histoire, structurée de façon complexe, tout en imbrications et en contrepoints, en adéquations et en échos. »[162]

[161] QUANDT James, « Resistant to Bliss : Describing Apichatpong », pp. 89-90.
[162] *Ibid.*, p. 86.

3. 2. La comparaison avec les autres films contemporains

La structure symétrique et le style répétitif chez Weerasethakul nous donne la possibilité d'évoquer nombre de cinéastes contemporains. Il n'est pas difficile de découvrir le jeu structurel similaire dans des films récents, soit expérimentaux soit plus grand-public.

Les films du Coréen Hong Sang-soo ont des points de similitudes avec ceux de Weerasethakul, bien que l'ambiance et les sujets qu'on y trouve soient tout à fait différents. Parmi les thèmes communs, on trouve la mémoire (sous l'aspect de la narrativité) et la répétition (sous l'aspect de la structure). Hong décrit des mémoires différentes entre deux personnages, principalement concernant le désir sexuel. Sur ce point, la structure de répétition fait fonction d'accentuation de la différence entre deux mémoires. De plus, comme Weerasethakul, Hong aussi se focalise sur l'épisode individuel, plus que sur la narrativité totale.

Dans *La vierge mise à nu par ses prétendants*, il s'agit de la mémoire différente de deux personnages, une femme et un homme. Le film est séparé en quelques chapitres selon le petit thème qui rappelle des événements passés. Un même parcours amoureux est développé deux fois, vu sous l'angle de l'homme, puis de la femme. Ainsi, l'histoire est répétée dans l'ordre en changeant le sujet. Les souvenirs des deux personnages sont presque similaires, mais les détails apportent des différences. Même après la fin du film, on n'est pas sûr de ce s'est réellement passé. Cela n'a d'ailleurs pas grande importance. C'est l'existence des souvenirs plus que de la vérité qui doit être louée.

Hong répète cette construction de façon plus subtile dans les films suivants. Dans *Hahaha* on retrouve cette répétition. Alors que *La vierge mise à nu par ses prétendants* montre deux souvenirs du même événement de manière successive, *Hahaha* entrecroise chaque séquence par les souvenirs des deux héros. En effet, le spectateur se rend vite compte que les deux personnages rencontrent les mêmes personnes pendant leur voyage. Ils savent qu'ils voyagent dans la même région. Mais jusqu'à la fin, ils ne savent pas qu'ils parlent entre eux des mêmes endroits et des mêmes personnages, car toutes les choses qu'ils décrivent sont de manière différente, chacun des deux héros ayant ses propres perspectives subjectives. Ces films prouvent que les imaginations et les mémoires subjectives peuvent produire les histoires illimitées, même concernant un seul fait. Dans un sens, c'est un principe fondamental pour inventer un récit au cinéma. Dans le cas de Hong, le cinéaste coréen utilise la construction répétitive dans l'intention de traiter le problème de la mémoire.

Dans le cas de *La femme est l'avenir de l'homme* (2004), on trouve une disposition en forme de décalcomanie, laquelle nous rappelle les séquences du début de chaque partie dans *Syndromes and a century*. Il y a une séquence ridicule où les deux personnages principaux font tous la même action l'un après l'autre. C'est-à-dire que les scènes symétriques sont représentées partiellement dans un ordre chronologique. Moon-ho et Hun-joon, les deux amis, se rencontrent après un long moment et vont au restaurant chinois pour boire de l'alcool. Pendant la séquence dans le restaurant, la caméra est fixée vers leurs profils en plan américain, sauf les allers-retours de deux fois en angle de 90 degrés, jusqu'à la fin de la séquence. Dans ce plan-séquence, les deux hommes s'assoient face à face et la scène est également partagée par les deux figures, l'un côté droit, l'autre côté gauche.

Les deux hommes draguent chacun leur tour la serveuse, et ce exactement de la même manière. Ils prononcent presque les mêmes phrases. D'abord, pendant que Moon-ho est absent de table, Hun-joon resté seul à la table adresse la parole à une fille qui sert le plat. Il propose, en tant que réalisateur, un rôle à la serveuse dans son prochain film. La serveuse refuse sans hésitation. Dans cette scène, il se situe à gauche et la fille remplit l'espace vide de droite dans le cadre. Après quelques minutes, Moon-ho revient à table et c'est au tour de Hun-joon de sortir un moment. Idem, la serveuse s'approche de la table. Moon-ho se présente alors comme enseignant les beaux-arts dans une université et lui demande d'être modèle pour sa peinture. Dans cette scène, la disposition est totalement renversée parce que la caméra garde sa position d'origine. L'homme est donc à droite et la fille se situe à gauche. Elle rejette les avances de Moon-ho et retourne derrière le comptoir.

Le contenu des paroles des deux hommes presque identique. Ils disent « Je cherche une actrice/un modèle parmi des gens banals... ». Il faut ajouter que les deux hommes jettent aussi fréquemment des regards à travers la vitrine, vers une autre jeune femme. Ainsi, on voit successivement le même comportement et le même dialogue. Cette situation et composition répétées fonctionnent comme le résumé de la relation rivale entre deux hommes – ils évoquent leurs relations amoureuses avec la même femme du passé – ainsi que le présage de ce qui va se passer ensuite – ils referont l'amour avec elle dans un avenir prochain. A travers ce plan-séquence très structuré, Hong se moque de la bêtise répétée des hommes.

Observons chez un autre cinéaste ce type de variations sur le thème de la répétition. Dans le cas de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman, la répétition est utilisée de manière exagérée et hyperréaliste afin de montrer le quotidien d'une femme angoissée. Le récit est très simple. Pendant plus de trois heures – le

temps de la séance est exactement de 201 minutes –, la caméra observe la vie quotidienne de Jeanne, une femme au foyer d'âge moyen. Elle vit seulement avec son fils adolescent après la mort de son mari. Du début à la fin, la cinéaste décrit délicatement les travaux quotidiens répétés en trois jours. Prendre une douche, arranger le lit, cuir les pommes de terre, dresser la table, faire la vaisselle, etc. Une journée de Jeanne consiste en l'enchaînement de scènes extrêmes banales, et quotidiennes. Ce qui est intéressant dans ce film, c'est que la durée de ces travaux ménagers est représentée en temps réel. Par exemple, la caméra fixée derrière Jeanne filme tout le processus de faire la vaisselle. Chaque tâche quotidienne est représentée de la même façon. Fragmentairement, le temps de projection coïncide avec le temps d'action.

Mais il y a un autre travail, secret, dans la journée de cette femme au foyer ordinaire : la prostitution. Pendant l'absence de son fils, elle reçoit des hommes chez elle, sur rendez-vous. Ce travail doit donc être rajouté à sa journée. Après ce temps secret, elle retourne à sa cuisine, préparer à manger pour son fils, comme si de rien n'était. Ce cycle de la journée est répété deux fois presque pareille, mais avec quelques détails différents. En apparence sa vie est stable et tranquille. Mais il y a des symptômes d'anormalité de degré en degré. Son apparence et ses gestes deviennent un peu diffus. Enfin, au troisième jour, elle semble différente. Quelques problèmes imprévus arrivent. Elle subit quelques désagréments, comme un bouton sur le vêtement qui soudainement se détache, une cuiller qui tombe, des pommes de terre trop cuites, etc. Les circonstances autour d'elle aussi la trahissent. La banque et l'épicerie qu'elle fréquente sont fermées, le bébé de la voisine hurle nerveusement. Il semble que sa vie est distordue.

Arrive ensuite pour elle le moment du changement, qui passe soit par un réveil soit par un effondrement. Soudainement, elle fait des actions nouvelles : jeter le café refroidi et faire du nouveau café, réagencer les poupées posées sur le placard, vérifier des colis répétitivement. De plus, elle qui ne parlait que rarement – sauf à travers des conversations très courtes avec la voisine et son fils – commence à raconter beaucoup de choses aux gens lorsqu'elle va racheter un bouton. Ce jour-là, elle ne trouve pas le bouton qu'il faut et rentre chez les mains vides. Le désajustement des petites choses bouleverse sa vie quotidienne tranquille.

En bref, la structure de répétition de ce film n'est pas utilisée pour simplement représenter le prosaïsme ou la similitude de la vie, mais plutôt pour montrer le moment de rupture. La répétition y fait sens à travers le changement et la variation. Ce style chez Akerman peut être comparé à celui qu'on retrouve chez d'autres cinéastes contemporains :

> « En dépit de leurs simplicités apparentes, le cadrage assuré et le récit chez Akerman, construits en bloc de temps réel entrecoupés d'ellipses radicales, ne sont pas facilement reproduits. L'effet de ses films est indirectement manifeste à travers l'apparition d'une

> sensibilité phénoménologique et d'une approche dans l'observation nouvelles, ainsi que par l'importance du temps dans le travail de cinéastes contemporains divers ainsi que Abbas Kiarostami, Gus van Sant, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul, Todd Haynes, Jia Zhangke, and Tsai Ming-liang. »[163]

4. L'image contemplative

Comme dernière étape d'analyse des modalités de description de la réalité chez Weerasethakul, il faut remarquer l'apparition de certaines images visuelles inattendues. En général, le monde de Weerasethakul est tranquille. Le cinéaste ne consacre pas beaucoup de temps au bavardage, ni n'explique le récit à travers les paroles. Les dialogues entre les personnages restent plutôt épisodiques. Weerasethakul préfère révéler une essence du réel par les images plus que par la parole. C'est pourquoi de nombreux moments sont remplis par des scènes tranquilles chez lui. Sa caméra nous guide pour « voir » tels quels des bouts de la réalité et ensuite « réfléchir ». C'est un point commun avec certains des cinéastes dont nous avons parlé auparavant. Par exemple, il est rare d'entendre des dialogues chez Wang Bing et Lisandro Alonso. Ils veulent transmettre le message du film par les images ainsi que les actions, les mouvements et les paysages contemplatifs, etc. Dans un entretien, Wang Bing exprime clairement sa philosophie sur ce style taciturne :

> « Si un film raconte une histoire et utilise des paroles, je trouve que c'est une manière assez pauvre de raconter une histoire. Ce n'est pas une très bonne façon de le faire. Moi j'utilise plutôt l'expérience de l'image. L'image raconte l'histoire. […] Quand on regarde un individu, que l'on regarde ce qu'il fait, pourquoi il agit d'une certaine façon, que l'on regarde son expression, ses gestes, son corps, sa peau, tout ce qu'il fait raconte déjà une histoire. […] je trouve que pour un film, le plus important c'est le mouvement de l'être, son corps. En observant ses mouvements, on peut vraiment savoir ce que pense quelqu'un, ce qu'il va faire, quels sont ses sentiments. »[164]

Les bonnes images peuvent parler plus que les paroles. Et des images de tranquillité peuvent provoquer plus d'imagination chez les spectateurs.

[163] MARGULIES Ivone, « A matter of time », article dans la brochure comprise dans DVD, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), The criterion collection, 2009.
[164] « Premier dialogue avec le cinéaste : entretien avec Wang Bing réalisé par Isabelle Anselme », pp. 26-27.

Weerasethakul ne suit pas la logique du montage conventionnel, mais se concentre à chaque image. C'est pourquoi on trouve fréquemment une sorte de rupture ou de pause entre les séquences ou entre les scènes même dans une séquence. Dans ce sens, il y a beaucoup de moments qui nous poussent à l'activité spirituelle et intellectuelle chez Weerasethakul. Ses films laissent toujours une marge que l'on peut remplir avec notre imagination. Cet impératif a rapport avec les idées du bouddhisme qui composent la vision du monde de Weerasethakul. Ses images intuitives et philosophiques ne restent pas au niveau de la technique cinématographique. Elles cherchent en profondeur le réel. Ainsi, voir un de ses films doit être vécu comme une expérience visant à découvrir la beauté cachée du réel, à parvenir, grâce au cinéma, à un état de pure contemplation. Envisageons en détail certaines images – en particulier, sur le « regard » et le « vide » – qui provoquent un effet contemplatif au milieu de la réalité.

4. 1. Raconter à travers le regard

Weerasethakul se plaît à utiliser de manière variée le regard des personnages. Le changement du point de vue de la caméra est un élément important dans la fabrication des scènes. Sa caméra s'identifie tantôt directement au regard du personnage et suit la trace de son regard, tantôt prend une position indépendante et bouge librement. Le regard fonctionne comme une médiation permettant de montrer beaucoup d'informations dans ses films. Seulement à travers les images sous le changement du regard, même sans la parole, le spectateur peut mieux comprendre les détails de la situation.

4. 1. 1. Le pouvoir du regard

Parmi les œuvres de Weerasethakul, *Tropical malady*, est un film dans lequel le rôle du regard est très important. Dans cette œuvre, le regard est surtout en liaison avec le problème du pouvoir. C'est-à-dire que l'agent à voir, le sujet du regard se situe dans une position active et puissante.

« L'action à voir » est implicitement soulignée même dans les détails. Elle accompagne les loisirs des héros. Par exemple, il y a une séquence courte dans laquelle Tong joue aux jeux vidéo dans la salle de jeux en attendant Keng. Le jeu est à la première personne ; la caméra s'identifie aux yeux de Tong. Les scènes montrées sur l'écran reflètent le mouvement de son regard. Pendant le jeu, Tong, le sujet du regard, est totalement dans une position active. Il enseigne la manière de jouer à l'homme qui se trouve à côté de lui. Son caractère timide

disparaît dans cet épisode. C'est pourtant Keng qui fait arrêter le jeu. Ensuite, Tong et Keng vont au cinéma pendant leur rendez-vous galant. Les visages des deux hommes qui voient le film – précisément, ils se caressent mais en fixant toujours l'écran – sont montrés ensemble. Ainsi, il y a petites preuves dispersées par rapport au problème du regard.

Deux sortes de regard pénètrent ce film. D'abord, le croisement du regard entre les personnages. Lorsque les soldats, le groupe de Keng, mangent avec la famille de Tong, les regards multiples se croisent tranquillement : entre le jeune soldat et la sœur de Tong, le regard affectueux de Keng vers Tong, et le regard de la mère qui pénètre tous ces regards secrets. Plus tard, la mère de Tong, pendant qu'elle fait la lessive, découvre par hasard le bout de papier sur lequel Keng avoue son amour pour Tong, dans une poche de pantalon de Tong. Elle sait désormais tout, mais ne fait qu'observer du regard cette relation, sans dire un mot. Envisageons d'autres séquences. Dans un bus, Tong voit une jeune femme en face de lui. Après qu'elle ait aperçu le regard de Tong, elle lui jette un regard sympathique. Pendant plus d'une minute, on voit que les deux jeunes se donnent des regards en souriant. L'enchaînement des scènes montre qu'ils se situent à position égale. D'autre part, dans ces deux séquences, il n'y a aucun dialogue ni narration. Les regards suffisent pour deviner les sentiments et comprendre les relations entre les personnages. Ainsi, même dans un cadre habituel, la caméra se concentre sur l'échange continu des regards.

Weerasethakul ajoute une différence de hauteur sur les regards réciproques dans les scènes suivantes. Après l'échange des regards à l'intérieur du bus, Tong croise par hasard Keng qui est dans un camion arrêté à côté du bus dans lequel le jeune homme se trouve. Alors qu'ils se parlent à travers les fenêtres, la caméra prend les deux hommes ensemble dans un même cadre. Dans cette scène, Tong, assis dans le bus, se situe du côté gauche du cadre. Il est évidemment plus bas en comparaison de Keng, situé à droite du cadre, qui est sur son siège de camion. La hauteur des regards des deux personnages n'est pas la même. Plus tard, la composition de cette scène est réutilisée avec une modification. Dans la dernière séquence du film, la position et la hauteur du regard entre les deux personnages sont renversées. Quand Keng tombe sur le tigre dans une forêt, il se situe du côté droit du cadre, tandis que le tigre, situé à côté gauche, le regarde du haut de l'arbre. En considérant le fait que le tigre remplace l'être de Tong, cette mise en scène est très symbolique.

Le renversement de la position du regard entre Tong et Keng dans *Tropical malady* :
Dans la première partie : la société humaine (à gauche), dans la deuxième partie : la jungle (à droite)

Deuxièmement, on découvre aussi un regard de type unilatéral. Dans ce cas, il y a deux situations selon la présence de l'objet du regard. Comparons les scènes. D'abord, dans la séquence chez Tong, on voit d'abord Keng regardant droit devant lui, dans la direction des spectateurs, mais la caméra montre bientôt le dos de la mère de Tong, la vraie destination du regard de Keng. Le montage de cette séquence est assez rationnel, avec l'utilisation du champ-contrechamp. L'objet réel du regard est facilement révélé. D'autre part, dans le dernier moment où les deux hommes sont ensemble, Tong s'éloigne de Keng. Keng prolonge son regard vers le dos de Tong. Au début, l'objet du regard est très clair. Mais même après que Tong ait disparu totalement dans l'obscurité, Keng fixe toujours son regard vers le vide pendant vingt secondes. Il perd son objet du regard mais persiste à le chercher. Cette scène est un indice significatif pour le récit suivant.

Ce qui est intéressant sur ce point, c'est que le regard, surtout entre les deux héros, reflète un rapport de domination. Le côté qui regarde et le côté observé sont clairement distingués entre Tong et Keng. Dans la première partie, Keng prend toujours le rôle de celui qui peut voir et agir avec confiance. Le type de regard de Keng change dans la deuxième partie. Dans la jungle, il erre et scrute tout ce qui l'entoure, effrayé par ce monde inconnu. Il devient l'être observé, par les êtres naturels invisibles dans la jungle et par les fantômes des singes et de tigre. Dans cette partie, la caméra examine Keng, dans une position soit objective soit subjective. Ce changement d'objet du regard montre le caractère contrasté des deux mondes. Le côté qui peut voir librement est habituellement plus fort que le côté qui est vu. En société, Keng est un sujet actif mais bientôt il devient un être impuissant au milieu de la nature. Le changement du regard concernant Keng fonctionne comme une grande clé pour comprendre les idées principales de ce film.

4. 1. 2. L’interaction par le regard

Le regard dans les films de Weerasethakul n’est pas enfermé dans le monde fictif. De temps en temps, le regard du personnage croise celui du spectateur. Dans un sens, ce croisement est une sorte de violation d’une convention cinématographique fondamentale. On dit que le cinéma est un art complexe qui intègre à la fois le voyeurisme et l’exhibitionnisme. L’acteur et le spectateur sont absents et aussi présents l’un vers l’autre. Quand l’acteur joue, il est devant la caméra, pas devant le spectateur. Mais il sait que quelqu’un regardera le film un jour. Et ce sera le moment où l’acteur n’existe plus devant la caméra. En bref, l’acteur se pose comme objet de voyeurisme en faisant semblant de ne pas connaître la présence du sujet à voir. Du côté du spectateur, lorsqu’il voit un film, il jouit du voyeurisme comme s’il était en train d’observer réellement quelqu’un devant. Mais il sait aussi très bien que l’objet qu’il observe n’existe pas réellement à ce moment. Dans un sens, il peut plutôt se soulager grâce à cette absence de l’objet. Cette relation entre l’acteur et le spectateur est une sorte de principe implicite et solide.

Pendant la séance, le spectateur se rassure parce que le personnage dans le film ne le voit pas. Autrement dit, le personnage sur l’écran fait semblant de ne pas savoir qu’il est observé. Il est donc normal que l’acteur jette son regard sur quelqu’un ou quelque chose qui appartient au monde filmique. Ne pas dépasser la limite entre deux dimensions sur la base de l’écran, c’est une promesse réciproque. Mais il y a des moments où cette entente tacite est violée chez Weerasethakul.

Dans la scène de générique de *Tropical malady*, la caméra approche graduellement de Keng qui se trouve seul dans une cour, en pleine nuit, et ensuite, elle le fixe dans un plan rapproché. Keng, qui jetait un coup d’œil de biais, tourne soudainement son regard directement vers la caméra/le spectateur et persiste à la regarder pendant plus d’une minute. Sur la figure de Keng, qui sourit en regardant en face, le générique est superposé sans aucune musique. Cette scène est très ambiguë. On peut deviner que le regard de Keng s’oriente vers la salle de bain où Tong se lave avec son cousin, si on lie cette séquence à la précédente. Toutefois, la caméra ne montre pas clairement l’objet du regard. On peut donc être certain de l’origine du regard, mais pas de sa destination. Dans ce sens, on peut considérer que Keng lance un regard vers le spectateur. A cause du fait que le personnage dans le film semble connaître notre présence en tant qu’observateur, ce moment est un peu gênant pour le spectateur.

Keng lance un regard vers le spectateur (*Tropical malady*)

Dans *Syndromes and a century*, on rencontre le regard plus conscient du personnage vers la caméra. Au début, ce film commence dans un style semblable au documentaire. Lorsque le film commence, le visage de l'homme en face remplit le cadre en gros plan. C'est plutôt comme un cadre formel, comme celui qu'on utilise lorsqu'on filme le présentateur des actualités télévisées. Pendant un long moment, il s'adresse en regardant directement la caméra. On sait pourtant qu'il ne s'adresse pas directement au spectateur, puisqu'on entend la voix de la femme qui l'interview, sans pourtant la voir. Si on ne sait pas que ce film est une fiction, on pourrait le considérer comme un documentaire. C'est-à-dire qu'il semble que le héros parle avec l'équipe derrière la caméra et aussi au spectateur. Lorsque le visage de la femme qui interroge le héros – l'objet du regard dans le monde fictif – est montré après quelques minutes, le doute du spectateur peut alors se dissiper.

Dans la deuxième partie du film, un autre moment étrange causé par le regard apparaît soudainement. Lorsque les docteurs discutent entre eux dans la salle du sous-sol, une vieille femme docteur tourne son regard vers la caméra, et non vers le collègue avec qui elle parle. Au début de cette séquence, la caméra montrait le profil du collègue qui se situe en face du docteur, mais bientôt elle se tourne vers le docteur. Jusqu'à ce moment, l'ordre des images est suivi par le champ-contrechamp ordinaire. Mais, dans le moment où elle entre dans le cadre, on voit qu'elle jette son regard en direction de la caméra, au lieu du personnage qui parlait avec elle. Bien que la caméra recule petit à petit, son regard pénétrant est toujours fixe.(illustration 5) Cette scène ne semble pas avoir de rapport avec le reste du récit dans le film. Tandis que les autres personnages autour d'elle appartiennent à la situation fictive, elle seule est détachée de la scène et communique avec le spectateur. Son regard bizarre, qui dure pendant presque une minute, trouble la règle implicite avec le spectateur. Ensuite, elle retourne son regard vers les

personnages dans le film et revient à la situation fictive sous son rôle, comme si rien ne s'était passé.

Regards vers la caméra dans *Syndromes and a century*

On rencontre des expériences similaires chez d'autres réalisateurs. Dans *Pierrot le fou* de Godard, Ferdinand, qui conduit la voiture, tourne soudainement son visage vers la caméra et s'adresse au spectateur. De même dans la scène suivante, Marianne, qui est à côté de Ferdinand, s'adresse directement à la caméra qui est en face d'elle. Cependant, ces scènes ne sont pas détachées du monde filmique. Même lorsque les acteurs communiquent avec le spectateur, ils sont toujours en train de jouer des rôles. Par ailleurs, dans le cas du film musical, l'interaction implicite entre les personnages et les spectateurs se produit fréquemment, du fait du caractère singulier du genre. Ce dernier ne suit pas les codes habituels du rapport acteur/spectateur, que nous avons rappelé plus haut, puisqu'il présuppose la présence du spectateur, le film étant conçu comme une retranscription sur grand écran d'un spectacle de music-hall. Dans le film musical, et surtout dans les scènes de chant et de danse, les acteurs n'hésitent pas à regarder directement la caméra, comme s'ils se trouvaient réellement face au spectateur, au même moment. Le succès des œuvres de Vincente Minnelli démontre que ces moments quelque peu étranges du face à face entre acteurs sur pellicule et spectateur présents en chair et en os dans la salle étaient compris comme une partie de la fiction et acceptés pour le caractère amusant qu'ils pouvaient recelés. La fiction de théâtre faisait partie du jeu, et était plébiscitée.

Dans le cas de Weerasethakul, ces regards-caméra doivent être considérés sous un autre aspect. Toujours dans *Syndromes and a century*, la scène où la docteure nous observe peut provoquer un sentiment confus. Elle nous regard tranquillement avec un visage inexpressif, sans parole ni sourire. Elle se libère de sa position en tant que partie de la fiction et se retrouve dans la dimension du spectateur. Il s'agit d'une sorte de renversement de la relation entre l'objet et le sujet. Le regard du sujet vers l'objet revient au sujet lui-même. C'est ce même sentiment

gênant que pouvait éprouver à l'époque quelqu'un observant *Olympia* d'Edouard Manet. Ce qui gêne le spectateur, c'est le regarde audacieux de l'objet vers le sujet qui observe.

C'est presque la même situation qui se passe au début d'*Oncle Boonmee*. Après la séquence dans laquelle un gayal s'est enfui puis est ramené de force par un paysan, la scène où l'on voit une grande figure mystérieuse avec des yeux rouges s'enchaîne. L'identification de cette forme sera dévoilée (le fantôme du singe), plus tard. En tout cas, la première rencontre avec cet être inconnu et mystérieux est étrange. Il regarde directement vers la caméra sans aucun mouvement, et pendant un long moment. On peut penser qu'il est en train de voir le gayal de la scène précédente. Mais il semble en même temps que son regard est tourné vers le spectateur au-delà de l'écran. Juste après cette scène, le titre du film apparaît et l'histoire commence. Ainsi, ce film s'ouvre par des yeux rouges éclatants dirigés vers le spectateur.

Des yeux rouges éclatants dirigés vers le spectateur dans *Oncle Boonmee*

Ce moment du regard renversé provoque l'effet de distanciation cher à Brecht, et donne le temps au spectateur qui plongeait dans le monde filmique de se réveiller. Le spectateur peut donc s'apercevoir du moment où il est dans la réalité et dans la fiction onirique. En ce sens, les films de Weerasethakul se situent du côté opposé du film de fiction, que les spectateurs peuvent apprécier dans une position rassurante et cohérente. Il utilise le regard comme un instrument permettant de saisir par surprise les spectateurs. Les œuvres de Weerasethakul sont pourtant très éloignées de celles Brecht puisqu'elles ne sont en rien didactiques. Rompre le quatrième mur n'est pas un projet en soi. Il semble plutôt que le cinéaste souhaite seulement s'offrir un temps libre dédié à la réflexion.

Dans *Cemetery of splendour*, film le plus récent de Weerasethakul, le cinéaste nous donne la possibilité de pousser notre imagination à l'infini. Ce film finit par le visage de Jen, une femme mûre, le rôle principal. Au début de la séquence, la caméra est placée dans le dos

de Jen qui s'assoit seule sur le banc en regardant la cour d'une école où les garçons jouent au football, dans un plan d'ensemble. Ensuite, on voit le visage de Jen dans un plan poitrine. Ce qui importe, c'est son visage terrifié. Le décor et l'action qui l'entourent, une cour dont la poussière est retournée par le jeu des garçons, est pris en contre-champ. On passe de son visage à ce décor, et donc il semble évident que son regard s'oriente vers ce paysage ordinaire. Mais elle se fige en écarquillant les yeux ; son regard semble alors fixé sur un seul point. Elle ne cligne pas des yeux. Le film s'achève sur cette scène étrange, qui dure plus de quarante secondes.

D'un côté, on voit ce qui se déroule juste devant elle, la cour et les garçons. Mais de l'autre, on n'a pas vu ce qu'elle voit. Elle voit probablement d'autres images, passées ou imaginaires, car elle a entendu beaucoup d'histoires concernant cet endroit. Le présent et le passé, le réel et le rêve coexistent. On peut penser qu'elle voit par exemple les fantômes de l'armée de l'ancien roi ou d'autres images terribles. En tout cas, on ne peut jamais voir les images qu'elle voit. On tombe dans cette situation paradoxale où les images sont à la fois présentes et absentes. Le spectateur perd sa position omnisciente, dans le sens où, habitué à l'image comme outil narratif, il peut comprendre (ou croire qu'il comprend) tout ce qui se passe ; le spectateur s'identifie à la caméra, qui voit tout. N'ayant plus accès à l'image décrit, il passe alors à un point de vue interne, puisque les informations sont limitées à ce que voit et dit ce personnage. Bien que le héros voie quelques choses et nos regards toujours restent sur l'écran en attendant les informations sur ce monde fictif, les images visuelles ne nous donnent rien. Tout ce qu'on voit, c'est le regard et le visage inexplicable du héros. La seule chose qui nous reste à faire est d'imaginer ces décors invisibles, en nous identifiant à Jen. On peut et doit choisir ce qu'elle voit. Stimuler et activer l'imagination du spectateur pendant la séance est un objectif fondamental pour Weerasethakul.

4. 2. La beauté du vide

Dans les films de Weerasethakul, il est remarquable la caméra filme souvent des espaces vides. Avant d'envisager les films du cinéaste thaïlandais plus en détail à partir de cet aspect, il est opportun d'évoquer l'utilisation du vide chez d'autres auteurs. La signification du vide peut être interprétée selon plusieurs modalités. Voyons la classification selon José Moure :

> « […] vérifier la validité opératoire et la pertinence esthétique de ce concept pour une analyse "globale" de certaines logiques cinématographiques : "chrétiennes" (les cinémas de Rossellini et de Bresson), "zen" (le cinéma d'Ozu) et surtout "modernes"

(les cinémas de l'errance de Wenders, de la résistance des Straub, de l'absence de Duras ou de l'expérience de Snow) : telles sont les perspectives à la fois historiques (le vide comme concept diachronique), esthétiques (le vide comme concept esthétique) qui orientent cette étude du vide au cinéma. »[165]

Le vide est considéré comme un élément diversement signifiant par de nombreux de cinéastes. Si on suit l'analyse de Moure, on peut dire que le sens du vide chez Weerasethakul se trouve à la frontière du « zen » et du « moderne », la double-influence du bouddhisme et du cinéma venant soutenir ces deux aspects.

Le vide est traditionnellement considéré comme un élément essentiel dans les arts orientaux. Cette tendance a trait aux philosophies asiatiques, du bouddhisme au taoïsme. Pour apprécier les œuvres d'art, on parlera par exemple en Corée d'« esthétique du vide » ou de « beauté de la sobriété ». Les jardins japonais sont connus pour leur poésie et leur art de la beauté du vide.

Peinture de l'« Album de paysages de la région Gwan-dong » (Jeong Seon, peintre coréen, 1738)

Jardin sec de Ryoan-ji, temple à Kyoto, Japon

[165] MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris : L'harmattan, 1997, p. 9.

Cette idée reflète l'attitude modeste que doit avoir l'humain par rapport à sa place dans le monde. Il n'est ni le centre du monde, ni le maître des êtres. Dans ce sens, on attribue de la valeur aux espaces où l'être humain est absent. Parmi les peintures asiatiques anciennes, on trouve de nombreuses compositions dans lesquelles le vide a la part belle. L'espace vide ou naturel est plus souligné, même lorsqu'on y trouve des figures humaines. Les peintres ont intentionnellement laissé le vide dans leurs compositions minimales. Dans cette tradition, le vide n'est pas un synonyme de vacuité au sens général[166]. De plus, le vide peut aussi être envisagé selon un aspect temporel. L'action de regarder le vide permet de se dégager un temps consacré à la méditation. C'est probablement l'influence de cet aspect qu'on retrouve dans de nombreuses cultures asiatiques qui font de l'esthétique du vide un point commun chez de nombreux cinéastes de la région (Jia Zhangke, Hou Hsiao-hsien et Edward Yang, etc.)

D'autre part, dans le cinéma classique occidental, le vide se voit généralement attribué un rôle pratique et dramatique :

> « Le régime de connotation qui détermine la manifestation de la vacuité dans le cinéma classique (le vide connoté dramatiquement par l'absence), obéit à une logique de modalisation spatiale, narrative et affective. L'image élevée à l'intensité dramatique du vide s'exhibe comme telle par rapport à une situation, à une action ou une réaction auxquelles elle renvoie et dont elle recueille les effets passés ou futurs comme autant d'indices, d'empreintes, comme si elle était le négatif d'une image pleine, le champ ouvert de sa révélation. Elle se manifeste dans le film classique selon sa puissance modalisatrice comme image-ambiance, comme image-suspense ou résultante, comme image-affect. »[167]

Chez Weerasethakul, l'image du vide ne fonctionne pas logiquement, ni secondairement. Elle a plutôt un rôle indépendant et libre en tant qu'élément principal. Dans ses films, l'image du vide a nécessairement rapport au caractère de l'espace parce qu'elle résume la particularité de l'espace global du film. De plus, en considérant le style de ce cinéaste qui choisit son lieu de tournage très attentivement, il est naturel que l'espace, même presque vide, soit dans beaucoup de cas plus souligné les personnages. Alors, regardons le sens du vide en détail dans ses films.

4. 2. 1. La pérennité

Il semble que le vide attendait, depuis toujours, l'apparition des hommes. La caméra s'installe dans le vide en avançant et observe le mouvement des personnages dès le moment où

[166] On développera en détail la signification du vide par rapport au bouddhisme dans la partie suivante.
[167] MOURE José, *op. cit.*, p. 34.

ils entrent dans le cadre. Même après que le personnage ait quitté les lieux, la caméra filme toujours l'espace vide, sans mouvement. Dans ce cas, la mise en scène nous fait sentir que l'espace vide existait là dès l'origine du monde. Les êtres humains, qui vont-et-viennent, passent et trépassent, semblent relativement insignifiants. On voit aussi le vide pur dans lequel le personnage est toujours absent. Du début à la fin de la séquence, la caméra montre un espace vide sans aucune intervention de l'homme.

Au début de *Tropical malady*, il y a deux séquences aux ambiances contrastées. D'abord, on voit des soldats marchant à travers-champs en portant un cadavre trouvé par hasard. Le cadre est simplement composé par le ciel, le paysage de montagne et des champs, le tout dans un plan d'ensemble fixe. Les figures des soldats qui traversent les champs, de la droite vers la gauche, ne sont montrées que comme des petits points noirs. Cette image semble presque la peinture d'un paysage désolé. C'est-à-dire que la vedette de cette scène est l'espace, mais pas l'homme. L'axe focal de la caméra se concentre intentionnellement sur le paysage, pas sur les soldats. L'espace n'est pas perturbé par les hommes. Quelque part, il reste indifférent, vide.

Silhouettes des soldats apparaissant comme des petits points noirs (à gauche),
homme intégré à la nature (à droite) (*Tropical malady*)

Ensuite, un autre plan-séquence étrange, hors du déroulement du récit précédent, s'insère. Un homme nu marche sur un sentier de forêt. Il entre par la gauche du cadre, marche très lentement et finalement sort complètement par la droite. Le plan d'ensemble reste fixe, sans aucun mouvement. En fait, cet homme nu est le fantôme du tigre qui appartient au monde naturel, bien qu'il soit le même acteur qui joue le rôle de Tong, l'homme ordinaire. C'est pourquoi cet homme semble s'est intégré dans cet espace. Il traverse en pénétrant la ligne centrale du cadre et la couleur un peu brune de son corps est très similaire à celle de la forêt. Dans cette séquence, on ne sent pas l'hétérogénéité de la présence de l'homme dans la nature, contrairement à la précédente. L'humain est intégré à la nature.

Ainsi, les positions et le sens de la marche, de même que la taille de l'espace accordée aux personnages dans le cadre sont disposés de manière opposée entre les deux séquences. Cette

différence se fonde sur le caractère opposé des personnages concernés. Les soldats sont étrangers à cet espace ; le vide est donc plutôt souligné, et leur présence est intentionnellement amoindrie. Dans la deuxième séquence, Tong, qui fait déjà partie de cet espace, est intégré au vide naturel. Cette opposition a une importance pour tout le film, et il n'est pas surprenant que ces deux séquences en miroir ouvrent le récit.

La deuxième partie du film commence par la scène dans laquelle Keng part dans la jungle à la recherche de Tong, son amant disparu. La caméra se focalise sur la barrière de branches qui mène à la forêt. Keng rentre ensuite dans le cadre et part dans la forêt en passant par un trou au milieu de la barrière. Après qu'il soit sorti du cadre, la caméra reste fixée pendant quelques secondes sur l'espace vide. Plus tard, on voit une séquence similaire où Keng rentre par le bas du cadre et traverse le champ à pied, lentement. Dans cette scène, la caméra est déjà fixée, avant Keng, pour capter le grand paysage tranquille de la vallée de montagne. Pendant une minute, on voit la figure solitaire de Keng, de dos, qui s'éloigne petit à petit en suivant un chemin. Comparée à la taille du cadre, la figure de Keng est relativement très petite. Dans les deux séquences, l'espace vide remplit le cadre du début à la fin tandis que l'homme y entre et en ressort. La disposition et l'ordre de l'apparition soulignent les caractères contraires entre l'espace et l'humain. L'espace vide peut être considéré comme l'être immuable et éternel en comparaison des hommes qui sont changeants et temporels.

Dans *Syndromes and a century*, les images sont également fabriquées dans l'intention de montrer le contraste entre l'espace et les personnages. La signification du vide est très différente selon les deux parties séparées. La scène du générique montre bien l'idée caractéristique de l'utilisation de l'espace vide chez Weerasethakul. Au début de la première partie, lorsque Toey, le personnage principal féminin, sort du bureau, la caméra circule de l'intérieur du bureau au couloir qui est à l'extérieur du bureau. Derrière le personnage, on voit un paysage de ciel bleu et de champs verts qui se déploient. Après que Toey soit sortie du cadre, la caméra reste fixée à la même position, toujours orientée vers le paysage naturel. Ensuite, on approche petit à petit des champs en zoom, sans rapport avec le mouvement du personnage. Il faut noter qu'alors qu'on ne voit que les champs verts, les voix des personnages qui sont probablement en train de marcher loin de la position de caméra s'entendent sous un volume régulier. Et cette scène devient ensuite le fond du générique. Sur l'image des champs verts et du ciel bleu, les noms de l'équipe apparaissent en ordre, toujours avec les voix des personnages. La scène, centrée sur ce paysage naturel où il n'y a personne, dure presque trois minutes.

Générique sur champ vert de *Syndromes and a century*

Dans ce cas, l'image du vide est remplie par beaucoup d'éléments. D'abord, elle nous donne l'information du fond spatial du récit à travers le paysage de campagne. Ensuite, elle fonctionne comme fond au générique du film. De plus, c'est le moment où l'image visuelle et l'image sonore fonctionnent indépendamment. Pendant qu'on voit un espace vide dans le cadre, les histoires banales de la vie quotidienne sont données à travers les dialogues entre les personnages : la relation entre les personnages, les petites histoires d'amour, les actualités de l'hôpital, etc. En regardant cette image vide sur laquelle se superpose le bavardage des hommes, on a l'impression que cet espace naturel est resté et restera invariablement détaché, sans rapport avec le monde des hommes, qui eux sont en perpétuel changement. Cette impression se maintient dans le reste de cette première partie du film.

Dans la séquence où Toey et l'homme qui l'aime se promènent dans une cour de l'hôpital, l'espace et le décor se remarquent beaucoup plus que les personnages. Dans cette séquence, ils passent successivement par trois endroits. Dans chaque endroit, la caméra s'installe en plan fixe dans le vide avant qu'ils n'entrent dans le cadre. Devant le banc, et ensuite au pied de la grande statue de Bouddha, les personnages entrent dans le cadre déjà fixé puis en sortent. A la fin, ils s'installent à la table en plein air entourée par les grands arbres et commencent à se parler.

La disposition entre le décor et les personnages dans cette séquence est intéressante. Dans la situation où les personnages se trouvent devant la grande statue de Bouddha, celle-ci se situe au centre tandis que les personnages sont positionnés sur le côté. De plus, on voit la grande différence de taille entre les deux figures cadrées. La statue est beaucoup plus grande que les personnages. Il en est de même dans la scène qui suit. Lorsque la caméra filme les personnages qui s'assoient à la table, ils se situent sur le côté droite du cadre. Une autre table vide et les grands arbres sur le côté gauche sont disposés plus en avant que les personnages. Le

regard du spectateur se disperse donc sur la partie vide. Cette situation est répétée une fois de plus, exactement selon la même mise en scène, lors du *flash-back* de Toey avec un homme qu'elle aime. A travers cette séquence, on voit l'idée propre de cinéaste sur la relation entre l'espace et l'homme. L'espace est une image parfaite lorsqu'il est vide. L'humain est un petit élément qui de temps en temps va et vient.

Le vide et les personnages, la disposition répétée :
le présent (à gauche) et le passé (*flash-back*) (à droite) dans *Syndromes and a century*

Voyons une autre séquence, dans le même film, qui se passe dans un jardin chez Noom, l'homme que Toey aime. Cette fois aussi, le jardin vide apparaît d'abord, puis après cinq secondes, Noom entre dans le cadre en portant l'orchidée. Même dans la scène qui suit, Toey entre dans le cadre qui est déjà construit sur l'espace vide. Cet ordre donne l'impression que l'homme est un étranger qui intervient et brise la tranquillité du vide. Ainsi, Weerasethakul donne toujours plus de poids à l'espace qu'aux humains.

Par ailleurs, le vide représente souvent les traces habituelles et accumulées de la vie humaine. Dans *A letter to uncle Boonmee*, un des courts-métrages de Weerasethakul, la caméra bouge partout dans une maison vide. Des traces du passé, comme des photos accrochées au mur ou des petits objets ménagers restés ça-et-là montrent que quelqu'un y a habité avec sa famille. En réalité, Weerasethakul est en train de chercher l'endroit approprié pour servir de décor à la maison du héros de son prochain film, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*. Il imagine donc que Boonmee vivait dans cette maison. Pendant dix-sept minutes, il explore ainsi tranquillement la maison vide. On entend la voix du réalisateur qui s'adresse à Boonmee bien qu'il n'existe pas. Même sans voir son apparence, sans le rencontrer directement, il est possible d'imaginer son existence à travers les traces gardées dans cet endroit. Dans ce court-métrage, le mouvement de caméra reflète directement la vue subjective du réalisateur qui cherche les traces de la vie en détail dans cette maison.

Aussi dans les autres films, Weerasethakul généralement consacre beaucoup de temps à contempler le paysage ordinaire, soit vide soit occupé. Dans *Tropical malady*, lorsque Keng repart seul à moto après avoir raccompagné Tong, la caméra parcourt le paysage au bord de la route en s'identifiant à la position de Keng. Les images sont filmées en travelling sous le regard de Keng qui monte sur une moto. La séquence est composée d'une énumération de scènes de la vie quotidienne : les réverbères à côté de la route, la route qui se déploie devant la moto, les gens qui travaillent dans le marché, les gens dans un camion qui passe à côté de Keng, les jeunes qui se bagarrent, etc.

On trouve fréquemment chez Weerasethakul ce type d'image qui parcourt des empreintes de notre vie ou des paysages habituels. Le réalisateur se donne assez de temps pour montrer des scènes du quotidien qui ne semblent pas tellement caractéristiques. Il profite en particulier du moment où le personnage est en train de se déplacer dans un véhicule, comme par exemple la moto dans le cas précédent. Dans la séquence où Jen et Tong visitent la maison de Boonmee, dans *Oncle Boonmee*, on voit une série de paysages à travers les fenêtres de la voiture dans laquelle les personnages se trouvent. Le champ, la petite montagne et le paysage calme de la vie de campagne se déploient devant et autour de la voiture pendant plus de deux minutes, sans aucune intervention (les personnages continuent de regarder le paysage extérieur sans rien dire). Dans *Syndromes and a century*, une situation quasiment identique est mise en scène. Pendant que Toey et Noom sont dans la voiture que ce dernier conduit la caméra filme d'abord les deux personnages de dos depuis les sièges arrière. Et puis, l'angle de la caméra est changé. La caméra est toujours à l'intérieur de la voiture, mais elle capte le paysage extérieur à travers la fenêtre, et non plus les personnages. Pendant quinze secondes, la caméra balaye le paysage extérieur de la voiture en travelling, toujours en étant placée dans la voiture. Les images tournées sont très banales, il n'y a que des arbres et la montagne. Elles sont essentiellement vides. Dans ce cas, ce que filme la caméra n'est la vue de personne.

Une situation similaire réapparaît dans une autre séquence de voiture. Pendant que Toey, Pa Jane et Noom se déplacent dans la voiture de Noom, leurs voix s'entendent sans cesse, sans qu'on voie les personnages. La caméra montre, au lieu des personnages, le paysage de la route qui se déploie devant la voiture depuis une position fixée à l'avant de la voiture. Dans un sens, ce regard peut être considéré comme celui de Noom qui conduit. Néanmoins, la vision fixe ne correspond pas exactement au mouvement du regard de Noom par rapport au dialogue entendu. Weerasethakul adopte la vue objective, ce qui le rapproche du genre documentaire, lorsqu'il filme l'image du vide dans certaines de ses œuvres. C'est-à-dire que la vue de l'image n'appartient à personne. Ces images indépendantes durent presque une minute sans aucune

intervention. Les personnages que l'on entend restent hors-champ pendant toute la séquence. Donc, l'image visuelle est pratiquement vide tandis que l'image sonore est remplie. Cette fois aussi, les images déployées devant nos yeux ne signifient rien. Ce n'est que l'enchaînement des images du paysage de la route ordinaire. Ainsi, on devient petit à petit familier de ces paysages quotidiens thaïlandais.

4. 2. 2. Le symptôme de la modernisation

Comme nous l'avons vu, Weerasethakul utilise le vide pour représenter la nature pérenne et le caractère intouché de l'espace naturel en comparaison du changement et du mouvement intrinsèques aux humains. On trouve pourtant une exception à ce modèle dans la deuxième partie de *Syndromes and a century*. Dans cette partie, on sent une ambiance totalement contraire à la précédente. C'est-à-dire que l'image de l'espace, surtout lorsqu'il est vide, fonctionne ici comme un moyen de décrire certains symptômes de la société moderne à travers la comparaison avec la première partie. Tandis que le vide dans la première partie représente un espace naturel et ouvert, celui de la deuxième partie est un espace artificiel et fermé dans un bâtiment moderne. Même le paysage extérieur est ordonné. Tous les espaces sont faits et contrôlés par les mains des hommes.

Lorsque la deuxième partie commence, l'espace est totalement différent et se déploie sous nos yeux. D'abord, l'intérieur de l'hôpital grouille de gens qui se déplacent partout. De plus, le mouvement de caméra est très différent en comparaison de la première partie. Tandis que les cadres dans la première partie sont stables et fixes, la manière de décrire les figures de l'hôpital dans la deuxième partie est beaucoup plus dynamique. Par exemple, le grand hall rempli par nombre de gens et le cabinet dentaire à l'ambiance froide sont filmés en travelling et aussi en jouant sur la profondeur de champ.

Le paysage de la cour est filmé de la même manière. La statue de bronze de l'homme – probablement une figure importante pour l'hôpital – dans un jardin est filmée en travelling de la gauche vers la droite en contre-plongée. La caméra prend ensuite une statue de Bouddha, cette fois encore en travelling, mais dans un mouvement de la droite vers la gauche cette fois-ci. Il est intéressant de noter que la hauteur du regard soit différente entre les deux cas. La statue de l'homme est vue en contre-plongée tandis que la statue de Bouddha est vue à la hauteur normale des yeux. Cette différence de hauteur est répétée même quand les statues de deux sortes – un homme et Bouddha – réapparaissent une seconde fois un peu plus tard. Deux points intéressants sont à envisager dans cette séquence. La différence de hauteur du regard entre deux éléments – un homme et un être religieux – et le fait que la statue de Bouddha est plus petite

que celle dans la première partie. Ce contraste sert à exprimer la modernité du monde ; la vie n'est plus le domaine de Bouddha, mais de l'homme et de la science. En revanche, les croyances religieuses et l'influence de la superstition restent très importantes dans le monde rural, le monde du passé, comme le montre la première partie du film.

Il est toutefois remarquable que la scène centrée autour d'une statue blanche de Bouddha apparaisse deux fois. Cette statue est montrée deux fois dans cette partie, une fois seulement, une autre fois avec les personnages. Lorsque la statue dans un jardin de l'hôpital est montrée dans le cadre pour la deuxième fois, un homme apparaît soudainement de derrière la statue et une femme entre dans le cadre pour le chercher. Cette mise en scène rappel évidemment la scène de la statue dans la première partie. Les deux personnages sont joués par les mêmes acteurs et la relation entre ces deux personnes – une femme et un homme qui l'aime – est aussi identique. De plus, le cadrage et le mouvement de caméra sont similaires. Mais la relation entre l'espace et les hommes est renversée par rapport à la première partie. Dans la première partie, la statue de Bouddha de grande taille se trouve au centre contrairement aux personnages qui sont sur le côté. Le cadrage se focalise donc sur la statue plus que sur les personnages. Bien qu'il n'y ait pas de grande différence de taille entre les personnages et la statue, cette fois, au contraire, nos regards sont projetés vers l'action des personnages plutôt que sur la statue. A la fin, la statue ne fonctionne plus que comme un simple décor. Même lorsque la caméra capte le vide, on y sent implicitement l'influence de l'homme. Ce changement du fonctionnement de l'espace explique le changement du temps. C'est-à-dire que l'on vit dans un temps où l'homme occupe et utilise tous les espaces.

De plus, beaucoup de scènes sont construites en se concentrant sur la présence et sur le mouvement du personnage, à la différence de la première partie. Ce qui est remarquable dans cette partie, c'est le cadrage en profondeur du champ. Pour les espaces intérieurs de l'hôpital, Weerasethakul souligne toujours la profondeur. Le cadrage maximise la profondeur du champ. Avec cet effet, l'espace semble désert et l'homme dans cet espace semble solitaire. En particulier, le couloir et le bureau sont choisis comme un espace important de manière récurrente, et ce surtout dans le cas où le cadre se focalise sur le couloir. La caméra est positionnée au bout du couloir, toujours en profondeur de champ. Cette position est marquée dans la séquence symétrique dans laquelle les gens en uniforme et les infirmières déambulent dans le même couloir mais dans des directions opposées. Rappelons un autre épisode concernant Nohng, le personnage principal dans la deuxième partie, et sa petite-amie. Dans cette scène, la caméra est placée au bout du couloir afin de souligner la profondeur du champ. Une porte est ouverte et la petite amie sort de la salle pour bientôt disparaître hors du cadre. On

voit ensuite Nohng sortir de la même salle et partir en suivant sa copine. Puis il sort totalement du cadre. La caméra ne bouge pas du tout et demeure dans le couloir vide. Les lumières dans le couloir s'éteignent, mais la caméra continue de filmer le couloir vide et obscur pendant plus de dix secondes. Dans la scène suivante, on se trouve dans le couloir du sous-sol de l'hôpital, toujours en profondeur de champ. La même situation est répétée : une femme qui boite sort de la salle et disparaît à travers la porte au bout du couloir. La caméra reste dans le couloir blanc, filmant un instant le vide.

Profondeur de champ dans la deuxième partie de *Syndromes and a century*

Ainsi, dans la deuxième partie, l'espace moderne surmonte la présence de l'homme. Même lorsqu'il y a un personnage dans le cadre, il semble que l'espace est vide et morne. Presque à la toute fin de cette partie, on voit la vieille femme médecin qui sommeille dans une salle du sous-sol. Après que les bruits de travaux l'aient réveillée, elle regarde d'un œil distrait le vide pendant longtemps sans mouvement. Durant ce moment suspendu, le personnage semble s'isoler et être dominé par l'ambiance qui l'entoure. Ainsi, bien que l'humain soit présent, le sujet dominant dans le cadre est plutôt l'espace lui-même.

La dernière séquence tournée dans l'hôpital dure environ trois minutes et est assez impressionnante. La caméra est promenée librement et lentement partout dans une salle du sous-sol où la fumée se disperse. La caméra se rapproche du fond de la pièce, équipé de tuyaux d'échappement et de lampes fluorescentes, de machines diverses, et finit par s'arrêter en gros plan sur une bouche d'aération. La fumée commence ensuite à être aspirée à l'intérieur de cette bouche obscure totalement invisible. Toutes ces images successives, de la séquence du couloir à la bouche d'aération, décrivent l'espace vide, avec la musique *ambient*. Le son est un élément important qui excite cette ambiance morne. Le son d'ambiance accompagne ce mouvement de caméra qui parcourt les espaces, vides ou remplis. Ce son sec et mécanique représente bien le caractère froid de cet espace.

4. 2. 3. Le moment de la méditation

Weerasethakul utilise fréquemment les images du vide comme des sortes de pause dans le récit. Ces images calmes, qui n'ont pas de rapport avec le récit du film, surgissent tout d'un coup et fonctionnent indépendamment. Et à chaque fois, on contemple un paysage vide assez longtemps. Ces images ne nous demandent aucune compréhension logique ni pensée intellectuelle. C'est plutôt le temps d'imaginer ou de méditer librement.

Dans *Tropical malady*, en miroir de la description de la vie humaine dans la première partie, on retrouve les images de la nature vide dans la deuxième partie. En cessant le développement du récit, le réalisateur insère le paysage de la montagne entourée de brouillard et monte ainsi en épingle une ambiance mythique. Les images de la montagne filmées en plan d'ensemble sous divers angles s'enchaînent pendant quarante secondes. Le paysage semble trop sacré pour être envahi par l'être humain. Insérer des images de paysage calme est ainsi une manière efficace pour Weerasethakul de provoquer un sentiment d'apaisement. La dernière séquence de ce film est également un enchaînement d'images d'arbres en contre-plongée qui dure une minute.

La scène de clôture de *Tropical malady* (à gauche), la scène inaugurale de *Syndromes and a century* (à droite)

Des images presque identiques sont encore répétées dans *Syndromes and a century*. La scène d'ouverture de *Syndromes and a century* est ainsi composée d'un ciel bleu avec les feuilles des arbres bercées par le vent en contre-plongée. Cette image très objective continue pendant trente secondes, accompagnée de bruits incohérents. Trouver un sens à ces images du vide n'est pas évident. Il s'agit plutôt, encore une fois, de laisser libre cours à l'interprétation de chacun.

Quoiqu'il en soit, il semble évident que l'homme n'est pas considéré comme un sujet unique chez Weerasethakul. En regardant ses films, l'idée de penser l'homme toujours en rapport avec un certain espace transparaît. L'espace en lui-même a une signification indépendante, même si aucun humain ne le traverse. Or l'humain n'a pas de sens en tant que tel s'il est détaché de l'espace. Cette idée est clairement exprimée dans *Mekong hotel*. Dans ce

film qui va et vient entre le documentaire et la fiction, le cinéaste consacre beaucoup de temps à la contemplation du vide. Au début du film, le Mékong est filmé depuis la terrasse vide d'un hôtel. Le plan dure quarante secondes.

Le film s'achève par une nouvelle séquence centrée sur le fleuve. Il est montré sous deux angles différents. D'abord, l'eau du fleuve tranquille remplit plus des deux tiers du cadre, pendant plus d'une minute. On voit un arbre à la dérive et on entend une mélodie jouée à la guitare et un dialogue entre des personnages qu'on ne voit pas. On voit ensuite les personnages de dos. Le deuxième plan commence par un cadre rempli de moitié par l'eau. La ligne d'horizon est floue. Seul un pont permet de distinguer le ciel et le fleuve. Contrairement à la scène précédente, on y voit quelques petites figures de gens qui font du jet ski. Ce panorama du fleuve dure presque six minutes. Sur un film qui dure moins d'une heure, le fleuve nous est ainsi montré au total pendant presque huit minutes. Cette place importante accordée au fleuve dévoile l'intention du cinéaste. A travers le film, les personnages évoquent continuellement l'histoire complexe et tragique de la région autour du Mékong. Le premier plan, où tout semble naturel et calme, signifie le temps passé. Dans le deuxième plan, tout au contraire, c'est l'irruption de la modernité, avec le pont, les jet-skis, etc. La mise en scène du vide dégage un sens historique et politique.

Deux angles sur le Mékong dans la séquence finale (*Mekong hotel*)

Selon le cas, le vide fonctionne comme un point de changement. Dans *Syndromes and a century*, il y a une séquence où Toey et Noom se parlent sur la terrasse hors de la chambre de Noom. Dans la scène qui suit, la caméra se trouve soudainement à l'intérieur de la chambre vide, tandis que les personnages sont toujours sur la terrasse. On entend leurs voix, mais on ne les voit plus. En plan fixe, on observe la chambre vide pendant environ vingt secondes. Une musique apparaît graduellement par-dessus leurs voix jusqu'à les rendre inaudibles. Tout d'un

coup, on change complètement de décor. En effet, dans la scène suivante, le soleil couchant apparaît à travers la fenêtre d'un cabinet vide de l'hôpital, toujours avec la même musique. Après quelques secondes, on peut voir l'origine de la musique, le dentiste qui chante. Alors, cet enchaînement des scènes remplies par les espaces vides devient le pont entre les histoires séparées et aussi un moment de pause.

Chez Weerasethakul, l'insertion de l'image vide est très loin des effets conventionnels de la fiction qu'on retrouve dans le montage classique. Lorsque l'image de l'espace vide surgit, le spectateur peut être détaché du film et se distancier du monde fictif. Grâce à ce dispositif, l'action de voir le film devient plutôt proche de la lecture. Comme lorsqu'on s'arrête pendant un instant pour réfléchir à ce qu'on vient de lire, l'image de l'espace vide nous donne le temps de contempler et de penser.

Dans *Cemetery of splendour*, on expérimente le phénomène de la contemplation se prolongeant dans l'imagination. Ce film suggère cette idée très complexe et paradoxale. On ne peut pas dire simplement si les images sont vide ou non dans ce film. On trouve de nombreux soldats dans une salle d'un hôpital provisoire, mais ils sont tous à moitié endormis à cause de la maladie mystérieuse. La salle est remplie d'hommes qui ne peuvent ni bouger ni parler, qui sont en réalité presque morts... Dans ce cas, cet espace est-il plein ou vide ? D'autre part, on découvre que les soldats endormis sont, en rêve, en train de prendre part à une bataille pour défendre l'ancien roi. Dorment-ils ou ne dorment-ils pas vraiment ? Ce film pose des questions sur la nature de l'espace et la part de l'imagination dans sa construction.

Regardons les scènes en détail. Il y a une séquence merveilleuse où les deux femmes, Keng et Jen, se promènent dans la forêt. Keng, la jeune femme médium, est dans un état de transe alors qu'Itt, son « patient », s'endort. Itt, un soldat, appartient au monde ancien mythique pendant son sommeil. Selon Keng/Itt, la forêt autour d'elles était la place du palais royal de l'ancien temps. Keng peut voir les paysages du palais royal et décrit à Jen les figures qu'elle peut voir. En fait, il n'y a que le paysage normal de la forêt dans le cadre. Mais on peut imaginer l'allure majestueuse du palais à travers les descriptions de Keng. Le kiosque dans la forêt où elles se reposent devient le reliquat de la salle du trône. Pendant la promenade, Keng présente la salle d'honneur somptueuse, la garde-robe d'un prince, la salle des miroirs, la salle de bain, etc. Même lorsqu'on ne voit qu'un grand arbre, elle explique qu'elles se trouvent dans la salle des miroirs. En marchant dans l'allée, Keng semble franchir le seuil d'une porte. A un moment donné, Jen commence à agir comme si elle était réellement dans le palais. En arrivant à la salle des miroirs, elles bougent comme s'il y avait réellement des miroirs tout autour d'elles. Dans

la salle de bain dorée, Keng admire le bassin de marbre rose en montrant des feuilles mortes qui tombent. La caméra s'arrête sur ces feuilles pendant plus de vingt secondes, en plan serré.

Weerasethakul se concentre plus directement sur la comparaison entre le passé et le présent. Tandis que la caméra ne montre que des vieilles statues de pierre fracassées, Keng est dans l'admiration du lit invisible dont les pieds sont sculptés en forme de pattes de crocodile, au même endroit. Le cinéaste ajoute d'autres dimensions temporelles, d'autres passés, juxtaposés sur la coexistence de ces deux temps. Jen et Keng découvrent un groupe de statues, supposé être une famille, caché dans un trou. En regardant les statues, Jen se souvient des bombardements laotiens pendant son enfance. De plus, lorsque les deux amies remarquent un trait marquant le niveau d'une grande crue sur le tronc d'un arbre, Jen évoque son souvenir de l'inondation. Ainsi, cette forêt évoque des événements historiques précis, des bombardements laotiens des années soixante à la grande crue thaïlandaise de 2011. Ensuite, les statues de jeunes amants enlacés tendrement apparaissent dans le cadre. Puis la caméra bouge horizontalement sur la droite pour capter deux autres statues dans la même position. Mais cette fois-ci, il s'agit de deux statues de squelettes. Le contraste entre ces deux groupes statuaires représente de manière transparente l'écoulement du temps. Ici, le réalisateur souligne les images opposées à nouveau : Jen, femme mûre, reste un moment à côté des statues des jeunes amants tandis que Keng, plus jeune, s'assoit à côté des statues de squelette.

Les temps multiples coexistent ainsi dans cette forêt. A travers les images de la forêt, on peut voyager entre le passé et le présent, le réel et l'imaginaire. Il y a une différence totale entre ce que Jen perçoit et ce que Keng voit dans le même endroit. Tandis que Jen ne peut pas voir le paysage ancien, Keng peut voir aussi le paysage actuel lequel réellement se déploie devant ses yeux. Par exemple, lorsque Jen trouve l'orchidée, Keng peut aussi la voir. C'est-à-dire que pour Keng, il existe deux réalités visibles en même temps pour un seul endroit. Dans ce film, l'espace vide est ainsi rempli par des choses invisibles. Le spectateur est invité à créer ses propres images à partir de la description de Keng. Il est en fait dans la même position que Jen. Bien qu'il n'y ait que le vide, on doit imaginer le bassin de marbre ou le lit luxueux. Ces images en appellent à notre capacité de sentir, pas de voir. A travers notre imagination, ce vide peut être rempli plus abondamment.

4. 3. De la réalité à l'imaginaire : l'atmosphère poétique

Lorsqu'on entre petit à petit dans le monde filmique weerasethakulien, certains moments surgissent soudainement et l'on comprend qu'il y a quelque chose de plus à percevoir si l'on parvient à dépasser la réalité visible. La figure du monde perceptible à l'œil-nu renferme un autre aspect, invisible et virtuel. Sur ce point, la réalité se prolonge dans la dimension imaginaire. Alors, paradoxalement, on arrive à rencontrer le côté imaginaire à travers l'image réelle pure, à savoir l'invisible à travers le visible. On peut dire que c'est le moment poétique. Avant même de parler de « poétique » au cinéma, faire un détour par la définition classique de la poésie, sujette à débat, est nécessaire. Patrick Brun parle du propre de la poésie en citant Aristote :

> « Le talent du poète est ici d'emporter la conviction du spectateur à partir d'une transformation d'un fait impossible en représentation persuasive. L'impossible, accepté par l'imaginaire du spectateur, est donc, dans la *Poétique,* une dimension du possible, de ce qu'il est possible de représenter pour convaincre – indépendamment de l'existence réelle du référent. Dès lors, le possible devient, dans la *Poétique*, la dimension propre à l'art mimétique : « *puisque le poète est auteur de représentations tout comme le peintre ou tout comme tout faiseur d'images, il est inévitable qu'il représente toujours les choses sous l'un des trois aspects possible : ou bien telles qu'elles semblent être, ou bien telles qu'elles doivent être.* (Aristote, *La Poétique*, Seuil, 1980, 60b6.) »[168]

Il y a de nombreuses manières d'exprimer un objet, par exemple par la mimèsis. En bref, « le poétique est l'extension sensible du possible. Il ouvre, à travers l'expression du langage, le sens au sensible du monde »[169]. Les activités de création et même d'appréciation de l'art poétique sont assez loin du domaine de la certitude et de la précision. Elles nous demandent au contraire de profiter librement de l'imagination et de la sensation. Si l'on applique cette définition au cinéma, les œuvres poétiques sont légion, et ce à partir des œuvres surréalistes, où la rupture entre réel et imaginaire est abolie.

D'autre part, l'expression « poétique » surgit lorsqu'on parle de cinéastes français tels que Jean Renoir, Jean Cocteau, Jean Vigo, Marcel Carné... En effet, le réalisme poétique dans les années 1930 influence et inspire beaucoup le cinéma postérieur, surtout européen. Comme son nom l'indique, ce genre renferme un caractère complexe, la combinaison entre « réalisme » avec « poétique » pouvant sembler contradictoire. Les œuvres du réalisme poétique reflètent le

[168] BRUN Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, Paris : L'harmattan, 2003, p. 25.
[169] *Ibid.*, p. 29.

réel brut de l'époque, et ce sous un aspect narratif. Elles décrivent d'autre part un monde récrée par une mise en scène très raffinée et stylisée du point de vue technique. En ce sens, les éléments (même les détails) qui construisent l'ambiance lyrique du film sont traités avec méticulosité. Par la suite, le décor et l'éclairage artificiel bien calculé servent à développer l'histoire romantique ou tragique. Si le récit se veut bien inscrit dans son temps, on aussi des scènes oniriques (on pense à *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo ou *Les enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné). Les œuvres n'ont pas de prétention documentaire, mais visent à reconstruire un univers familier en lui insufflant un caractère romanesque, que les dialogues doivent soutenir, mélangeant un certain parler populaire et l'ambition de la phrase qui fait mouche. C'est pourquoi nombre d'œuvres étaient réalisées en collaboration avec des dialoguistes reconnus comme Jacques Prévert, par ailleurs poète.

A travers ces deux courants semblant contradictoires (surréalisme et réalisme), on approche de l'essence du cinéma poétique. Le cinéma poétique évoque le fait que le monde visible n'est qu'une partie du monde. Il reste encore beaucoup de choses à percevoir, bien qu'elles soient invisibles. D'après Patrick Brun, « L'expression poétique est comme la doublure de la représentation, elle ouvre l'image sur le visible et libère le sens de la signification, voire elle est à même, selon Epstein, de nous introduire à *l'invisible* du monde. »[170]. Certains cinéastes essaient ainsi de montrer la part cachée du réel, qu'elle soit réaliste, fantastique ou spirituelle, et invitent le spectateur à entrer dans ce nouveau monde. La qualité essentielle n'est alors pas l'intelligence de l'analyse mais la capacité à imaginer et à contempler.

Nombre de cinéastes parmi les contemporains sont héritiers de cette tradition du cinéma poétique. Il semble assez pertinent de situer les œuvres de Weerasethakul dans ce courant. De fait, Stéphane Delorme n'hésite pas à qualifier *Oncle Boonmee* de Weerasethakul (il mentionne aussi *Holy Motors* de Leos Carax) d'œuvre « poétique », avec « cette absolue liberté de la narration, ces tête-à-queue, ces naissances de monstres, ces événements mystérieux, ce rythme de rêve, ces jours et ces nuits dans la ville ou dans la forêt, cette absolue imprévisibilité des choses »[171]. S'arrêter sur le fait que Weerasethakul préfère tourner ses films dans la jungle – espace inconnu et mystérieux – est ici important. Cet espace provoque l'expérience de sentiments étrangers et imprévus. On arrive à s'identifier à l'état mental du héros lorsqu'il erre dans la jungle avec peur. Au fur et à mesure que notre capacité de vision diminue à cause de l'obscurité de la jungle (comme pour le héros), les autres sens comme l'ouïe ou les capacités

[170] *Ibid.*, p. 41.
[171] DELORME Stéphane, « Poétique ? », *Cahiers du cinéma*, n° 682, octobre 2012, p. 5.

d'imagination, deviennent plus aigus. Devant l'imprévisibilité du monde inconnu, l'instinct et la sensation deviennent plus utiles que la raison et la prévision.

Aborder les films de Weerasethakul sous l'angle esthétique plutôt que logique prend alors sens. Il est primordial de considérer non seulement l'élément narratif mais aussi les conditions techniques de la recherche du poétique. Chez Weerasethakul, chaque image, en elle-même, a bien plus d'importance que l'enchaînement rationnel entre les scènes ou les séquences. Ce qui compte, c'est de voir et de sentir le phénomène tel qu'il est représenté en tant qu'image. Le plan-séquence apparaît en ce sens comme une manière efficace de saisir et de montrer un phénomène dans sa continuité, et le cinéaste utilise cette technique dans toutes ses œuvres. Dans de nombreux cas, la caméra filme en plan fixe et pendant un long moment le déplacement du personnage ou le changement graduel du paysage, sans coupe. De par cette continuité, les nuances subtiles du corps ou du visage apparaissent plus clairement. Dans le cas où c'est l'espace lui-même qui tient le rôle principal, même le vide obtient une signification. De plus, le plan-séquence permet de mieux prendre la mesure du temps du réel, en opposition au temps manipulé par la technique. Quant à l'effet du plan-séquence chez Weerasethakul, Oh Jun-ho disait ainsi :

> « Le plan-séquence chez Weerasethakul évoque d'une part l'esthétique du néoréalisme en ce sens que le spectateur est conduit à contempler l'action des personnages et à faire l'expérience de la durée réelle du temps dans le film et d'autre part succède à l'esthétique de Warhol [l'avant-garde] en ce sens qu'il n'y a pas d'événement au sens réel, et par ailleurs, qu'il fait prendre conscience au spectateur qu'il voit le film au moment-présent. »[172]

Le style de Weerasethakul s'oppose ainsi à la méthode classique (dialectique et systématique) du montage. Le montage, au sens conventionnel d'Eisenstein, contribue à la construction persuasive et au développement causal de la narration. Un film qui se base principalement sur le montage a donc tendance à obéir aux lois de la fiction générale. Le réalisateur concentre son effort à la combinaison convaincante et efficace des scènes fragmentaires, n'ayant pas laissé le moindre gaspillage de l'image et du temps, pour transmettre son intention plus clairement. Sous cet aspect, il s'agit du raccordement des images, pas d'images individuelles. Autrement dit, une image, si elle n'est pas prise entre d'autres images, n'a aucun sens. Le montage comme processus de façonnement et de manipulation de l'état

[172] OH Jun-ho, « La structure double des films d'Apichatpong Weerasethkul : expansion de la structure filmique à la structure mythologique », *Études sur le cinéma moderne*, nº 8, 2009, p. 105.

initial de l'image n'intéresse pas Weerasethakul, et c'est en ce sens qu'on pourrait le rapprocher de Roberto Rossellini.

On évoque souvent le cinéaste italien lorsqu'on parle de théorie du montage pour le mettre en opposition avec la conception d'Eisenstein. Christian Metz imagine même un dialogue imaginaire entre les deux réalisateurs, et qui résume ce conflit. Rossellini dirait : *« Les choses sont là. Pourquoi les manipuler ? »*, et Eisenstein lui rétorquerait : *« Les choses sont là. Il faut les manipuler. »* [173] Du côté d'Eisenstein, le cinéaste se doit de réinterpréter et reconstituer le réel afin de lui donner un sens nouveau dans le processus de transfert au plan cinématographique. Rossellini, sous l'influence du naturalisme, préfère tenter d'exprimer le phénomène réel tel quel. Par conséquent, chez Rossellini, l'éclat imprévu d'un moment apparaît par surprise, puisque nous sommes plongés dans un monde connu, empreint d'habitudes, tandis que chez Eisenstein, à travers le montage serré, nous sommes conduits à voir la chose à laquelle on s'attend.

> « Alors que Rossellini exprime le suc du réel et donne ainsi aux images leur saveur charnelle et spirituelle, Eisenstein a vidé, lui, le moment de toute sa quotidienneté, de tous ses prolongements. »[174]

Ces deux points de vue sur le montage façonnent l'histoire du cinéma jusqu'à nos jours. Dans le cas de la Nouvelle Vague (et surtout avec Rohmer) la tentative de capter le monde tel qu'il est forme un des fondements du courant. Citons un extrait d'un entretien avec Rohmer qui montre bien son point de vue sur la relation entre le réel et le cinéma :

> « Je donne à voir non mon travail mais, par mon travail ou sans travail, des choses. Mon projet initial est toujours de montrer une chose telle qu'elle est avec le moins d'altération possible. Dans *Le Signe du Lion*, par exemple, je voulais donner à voir la Seine, les quais, une impression de soleil dans l'eau, etc. Je suis parti de cette volonté, de ce désir, de ce besoin : besoin de montrer plus que de fabriquer. C'est la vérité des choses qui m'intéresse, non le travail que je fais pour l'atteindre. Que j'y sois parvenu ou non, là n'est pas la question, je ne prétends rien. Mon attitude naît non d'une prétention à quoi que ce soit, mais du respect des choses même et du désir légitime de les étreindre, parce que je les aime. Pour les "Contes moraux", ce fut la même chose. »[175]

Sous cet angle, on pourrait dire que Weerasethakul est rossellinien tout autant que rohmérien. Ce qui compte chez lui, c'est de montrer des itinéraires quotidiens, répétitifs, jusqu'à

[173] METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma (Tomes Ⅰ et Ⅱ)*, Paris : Klincksieck, 2003, p. 44.
[174] AGEL Henri, *Poétique du cinéma : manifeste essentialiste*, S. I. : Éditions du signe, 1973, p. 75.
[175] *Ibid.*, pp. 25-26.

trouver une sorte de vérité du réel sans passer par un événement dramatique ni une conséquence déterminée. A cette fin, même les moments les plus courts de la quotidienneté, les détails, ne sont pas négligés : visage ennuyé de Roong qui peint à la chaîne des miniatures d'animaux en céramique à l'usine (dans la scène suivante, un lapin en céramique inexpressif a le même regard que Roong) (*Blissfully yours*) ; le geste mécanique de Tong découpe des glaces (*Tropical malady*) et les expressions identiques de ses collègues, etc. La tâche récurrente et monotone compose une part importante des personnages, bien qu'elle semble insignifiante du point de vue de l'efficacité narrative.

D'autre part, Weerasethakul accorde beaucoup de temps aux différents trajets empruntés par ses personnages. Rappelons ici la mésaventure de Keng lorsqu'il part à la recherche de son amant disparu dans *Tropical malady*. Le réalisateur suit Keng, qui s'épuise petit à petit dans l'environnement mystérieux de l'espace sauvage. Après cinquante minutes sur ses pas, durant lesquelles aucun événement particulier ne survient, on voit son visage, en gros plan, empli de peur. Dans la dernière séquence, on le retrouve prostré, au bout de ses forces, désespéré. Si nous n'avions pas suivi sa longue quête infructueuse dans la jungle, cette image n'aurait sûrement pas eu la même puissance. Dans *Blissfully yours*, l'itinéraire silencieux du jeune couple dans la voiture qui se dirige vers la montagne dure également un certain temps. Dans le même film, on voit aussi un autre personnage en train d'errer seul dans la forêt avant qu'il ne retrouve enfin le couple. Ajoutons ce passage d'*Oncle Boonmee* où le parcours pour se rendre à la grotte afin préparer la mort de Boonmee est décrit assez soigneusement. Les personnages arrivent à la grotte après avoir pénétré longuement et péniblement la jungle sombre et sauvage. Ainsi, chez Weerasethakul, le temps du trajet renvoie à des sens multiples (méditation, errance, patience, évasion...) et à des émotions complexes. C'est en partie cette complexité et cette ambiguïté du réel, représentées dans son propre temps (le « temps réel »), qui donnent aux œuvres de Weerasethakul leur aspect foncièrement poétique.

Avec le plan-séquence, la profondeur de champ dans le cadrage est également remarquable dans les films de Weerasethakul. Nombre de scènes tournées en plan-séquence provoquent également un sentiment de profondeur. Comme nous l'avons indiqué plus haut, le montage traditionnel nous conduit naturellement à voir les choses que le réalisateur veut montrer et souligner. Au contraire, la profondeur de champ, de même que le plan-séquence, offre la possibilité de voir plus librement des choses que le réalisateur n'avait pas forcément l'intention (si elle existe) de nous montrer. De plus, les images réalisées de cette manière permettent de mieux percevoir la spatialité réelle. Dans ce sens, la profondeur de champ provoque une sorte d'effet du réel, comme l'écrit André Bazin :

> « 1 – la profondeur de champ place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité. Il est donc juste de dire, qu'indépendamment du contenu même de l'image, sa structure est plus réaliste. 2 – elle implique par conséquent une attitude mentale plus active et même une contribution positive du spectateur à la mise en scène. […] il est requis ici à un minimum de choix personnel. De son attention et de sa volonté dépend en partie le fait que l'image ait un sens. »[176]

A ces deux effets, Bazin ajoute l'ambiguïté de l'interprétation de la scène et même du film entier pour le spectateur, laquelle est contraire à la cohérence et à la clarté que le montage suggère[177]. En tant qu'œuvre exemplaire, *Citizen Kane* est très souvent citée. Rappelons ici deux scènes incontournables, à savoir la scène dans laquelle la mère de Kane signe des dossiers afin de confier son fils à un financier – cette scène est célèbre aussi pour son plan-séquence coulant – et la scène du suicide manqué de la femme de Kane. Ces scènes montrent bien les effets produits par la profondeur de champ. A travers une image constituée de plusieurs plis, toutes les informations nécessaires à la compréhension de la situation sont données simultanément. Ainsi, le plan en profondeur de champ offre une vue d'ensemble du phénomène. Les choix interprétatifs sont alors ouverts pour le spectateur, puisque les intentions du réalisateur sont exclues du processus.

Chez Weerasethakul, la profondeur de champ atteint un niveau presque métaphysique dans sa signification. Parmi ses œuvres, *Syndromes and a century* est un exemple représentatif de la maximisation de la qualité de la profondeur de champ. La séquence du couloir d'hôpital, dans la deuxième partie du film, est tournée de manière symétrique, en deux plans :

Plan 1 : Lorsque le héros entre dans le couloir, plusieurs dizaines de personnes ayant revêtu des vestes de sport – les gens de chaque file mettent une veste de couleur identique, verte, rouge et jaune – viennent sur trois files, en sens contraire. La scène est cadrée selon un principe de profondeur extrême créée de manière un peu artificielle. Des deux côtés du cadre, les murs longs et étroits parsemés de grandes fenêtres alignées forment clairement les lignes. Le point d'où le groupe commence à apparaître correspond au point de fuite du plan. Le héros et les gens se rapprochent petit à petit. La caméra derrière le héros (c'est-à-dire qu'on voit dans le plan le dos du héros à la gauche et la face du groupe à la droite) avance au même rythme que lui, mais maintient la structure principale et le sentiment de profondeur.

Plan 2 : Ensuite, la caméra se déplace et le visage du héros et des gens sont captés ensemble sous un angle différent, qui provoque un autre effet produit par la profondeur de

[176] BAZIN André, *op. cit.*, p. 75.
[177] *Ibid.*, pp. 75-78.

champ. Sur le visage du héros se superposent les silhouettes mouvantes des gens qui passent rapidement. Le héros, qui ne cesse de regarder autour de lui les gens qui passent, semble être submergé par l'onde puissante de ce mouvement.

Le sentiment de profondeur extrême qu'on trouve dans le plan 1, suivi du plan 2, donne la sensation d'être aspiré vers le bout du couloir.

Dans la scène suivante, ce type de cadrage est maintenu. Mais la caméra a été déplacée du côté opposé du couloir. Le héros a entre-temps disparu du cadre et le groupe de gens se trouve plus loin. Deux moines de dos et un garçon attire à présent le regard. Ce moment fonctionne comme une petite révélation du monde moderne, thème de la deuxième partie du film. La position des moines, à l'arrière du groupe des gens ordinaires, semble signifier qu'un nouvel ordre est apparu. La religion, si elle est toujours présente, est reléguée au second plan. Dans la même séquence, six infirmières en uniforme blanc entrent dans le couloir par des escaliers sur le côté et marchent dans la direction opposée du groupe. Cette fois, on voit de dos les gens qui s'éloignent et de face les infirmières qui avancent. Cette mise en scène juxtaposée d'images de mouvements contraire – un groupe sort de scène, l'autre y entre – symbolise le flux circulaire du monde, la répétition infinie de la disparition et la régénération.

Dès que les infirmières entrent dans le couloir, l'une d'entre elles s'arrête un moment pour refaire son lacet, puis repart aussitôt retrouver son groupe. Ensuite, l'angle de la caméra est encore une fois renversé pour montrer un autre groupe de personnes (six, comme pour les infirmières), en vestes bleu ciel, qui marchent en sens inverse. La même situation se répète : l'un d'entre eux refait ses lacets. Ensuite, les deux groupes se croisent puis continuent à marcher, s'éloignant ainsi l'un de l'autre. Ainsi, tout au long de la séquence du couloir, les images se ressemblent et s'entrecroisent.

L'effet généralement attendu de la profondeur de champ semble renversé puisque la mise en scène a l'air quelque peu factice. L'espace cadré semble irréel, du fait du choix d'une profondeur de champ extrême, de la juxtaposition des objets ou encore des gestes répétés symétriquement. De nombreuses interprétations et questions peuvent alors émerger. Quel est l'objet qu'on voit en premier ? Que signifie cette situation ? Liberté d'interprétation est donnée au spectateur, puisque cette séquence se déroule dans sa propre temporalité et spatialité, hors de toute narration filmique. En d'autres termes, elle existe en tant qu'unité indépendante. Dans ce petit monde détaché, Weerasethakul dépeint la réduction du réel. Reprenons la séquence. Premièrement, on ne peut pas distinguer entre eux les personnages qui apparaissent (mis à part le héros). Le fait qu'ils s'habillent tous de manière identique (vestes de sport, blouses, uniformes...) souligne la banalité et l'égalité des gens. Deuxièmement, ces gens ordinaires

continuent d'avancer dans un sens qui est propre au groupe et non aux individus, tantôt en croisant un autre groupe, tantôt en étant interrompu par un accident imprévu (refaire son lacet), avant d'aussitôt retrouver les siens. Sous l'aspect macrocosmique, le réalisateur tente de figurer une sorte de vérité du réel et de la vie à travers des images de simulacre.

La rencontre de la vision du monde de Weerasethakul et des techniques comme le plan-séquence et la profondeur de champ rend son cinéma poétique. D'un certain point de vue, le poétique nous évoque le *punctum* de Rolland Barthes (bien que le concept concerne la photographie et non le cinéma). Le *studium*, concept opposé au *punctum*, est décrit comme un « affect moyen, presque un dressage », tandis que le *punctum* est défini comme un « hasard qui (en une photo) me point »[178]. Autrement dit, le *studium* renvoie plutôt à une interprétation conventionnelle alors que le *punctum* dépend essentiellement de sentiments intimes, d'expériences personnelles (souvenirs, goûts, etc.) Plus précisément, le *punctum* se produit à un moment imprévu de la vie, et agit comme une sorte de choc. Que ce soit la joie, le chagrin ou la colère, il ne s'agit pas de sentiments volontaires. Afin de souligner l'intensité émotionnelle du *punctum*, Barthes ajoute à « me point » deux expressions tout aussi parlantes : le *punctum* est un choc qui « qui me meurtrit » et « qui me poigne »[179]. Le *punctum* renvoie donc à l'intime, à l'irrationnel et à l'imprévu quand le *studium* renvoie au commun, à la logique et au prévisible. Le *punctum* est donc provoqué par des éléments que d'autres peuvent ne pas remarquer, puisqu'ils surgissent à travers la perception instantanée des individus. Selon la formule de Patrick Brun, le *studium* est « une sémantique de la photographie », le *punctum* « une lecture *poétique* de l'image »[180].

Bien que ces deux concepts soient avant tout pensés par Barthes pour l'art photographique, ils peuvent aussi être appliqués au cinéma. Contrairement à la photo, le mouvement des images cinématographiques peut rendre la concentration et la réflexion plus difficiles. Malgré cela, la réaction émotionnelle épidermique du spectateur à travers « l'image visuelle » les rapproche. De ce point de vue, l'émotion peut aller d'une image individuelle et partielle (une scène, une séquence) à un film dans son ensemble. Les images retravaillées par un montage logiquement pensé évoquent le *studium*, car elles sont projetées selon les intentions du réalisateur (et/ou du monteur). En général, il n'y a pas de sens caché. Ce type d'images fonctionne de manière pragmatique. Le spectateur accepte naturellement l'effet voulu et lit le propos du réalisateur. De cette façon, les spectateurs partagent plus facilement des sentiments

[178] BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard : Seuil, 1980, pp. 48-49.
[179] *Ibid.*, p. 49.
[180] BRUN Patrick, *op. cit.*, p. 140.

similaires, c'est le *studium*. De manière souvent exceptionnelle, un spectateur peut remarquer un détail qu'un autre n'aura pas vu, et ressentir à partir de ce détail un sentiment très personnel, hors de l'intention que l'œuvre souligne. Dans ce cas, il fait l'expérience du *punctum*. L'enchaînement dense et logique des images que produit le montage ne permet néanmoins pas souvent ce type de réaction, les films qui se basent sur la narration classique et le montage formel orientant le spectateur vers des effets programmés.

Le *punctum* surgit ainsi plus souvent de films qui rompent avec ce modèle et qui tendent vers le cinéma poétique. Dans les films où le réalisateur tente de montrer le réel tel quel sans le fabriquer ou le modifier, les intentions concrètes du cinéaste n'apparaissent pas clairement. En ce sens, le cinéma poétique renferme intrinsèquement l'ambiguïté en tant qu'élément à effets cruciaux. Surtout, comme on l'a indiqué, les dispositifs particuliers comme l'utilisation positive de la profondeur de champ ou le plan-séquence donnent au spectateur une plus grande liberté d'imagination. De nombreux choix sont possibles (ce que l'on regarde, ce que l'on fixe, ce que l'on ressent…), laissant l'attention et l'intérêt du spectateur plus ouverts. Dans une image composée de plusieurs niveaux, le spectateur peut choisir individuellement l'objet sur lequel il souhaite porter son attention. L'indépendance des scènes vis-à-vis du courant narratif (image d'un espace vide ou gros plan soudain d'un personnage), tellement fréquente chez Weerasethakul, requiert une approche plus intuitive que rationnelle. Une ouverture est volontairement laissée pour que surgisse le *punctum*.

TROISIÈME PARTIE

Le monde onirique

Le moment poétique, qui commence par l'image de la réalité, comme on l'a évoqué, est enfin lié à d'autres dimensions, comme le magique, l'onirisme ou le religieux. En ce sens, dans cette partie, nous envisagerons la dimension imaginaire et onirique dans le cinéma de Weerasethakul. Les modalités de la représentation concrète de l'ambiance surréelle seront d'abord envisagées en se basant sur la similitude entre le cinéma et le rêve. Les caractéristiques du cinéma de Weerasethakul ainsi que la coexistence du réel et de l'imaginaire ou encore les figures mystérieuses dont nous parlerons ici nous renseignent sur le monde sensible qui est décrit dans ses œuvres, surpassant ainsi le monde du visible et de la logique. Ensuite, nous interpréterons certains phénomènes souvent apparus dans la filmographie de Weerasethakul à travers ses idées religieuses, en particulier bouddhiques. Enfin, une recherche sur l'effet du son sera utile pour mieux comprendre le côté invisible du monde complexe du cinéaste.

1. L'ambiance surréelle

1. 1. Le rêve et le cinéma

Tandis que les œuvres de Weerasethakul se basent principalement sur l'histoire de la vie réelle de gens ordinaires, l'atmosphère générale de son monde filmique est assez onirique et irréelle. Le thème, les motifs et le caractère des personnages abordés dans ses films donnent une impression de fantastique. De plus, dans beaucoup de cas, la manière dont tout cela est représenté à l'écran ne semble pas avoir de logique. Tantôt les scènes s'enchaînent arbitrairement par le va-et-vient entre le réel et l'illusion, tantôt un moment de rupture surgit soudainement. Cette liberté de réalisation grave ses films d'une ambiance magique qui fait la marque du réalisateur. En ce sens, il semble que Weerasethakul poursuive un travail libre de création à partir de son imagination foisonnante au lieu de suivre des raisonnements strictement rationnels et cohérents.

Afin de se pencher sur le caractère onirique des films de Weerasethakul, il est utile de rappeler les points de comparaison entre le rêve et le cinéma ainsi que de présenter les différentes modalités de représentation du rêve et de l'inconscient au cinéma. Dès les origines du cinéma, ce dernier fût apparenté au rêve. D'après Christian Metz, « le film a quelque chose du rêve, quelque chose du fantasme »[181] ; le rêve et le cinéma trouvent des points communs notamment sous l'aspect du mécanisme et du processus de formation. Le principe du développement d'un récit au cinéma et dans le rêve fonctionne de manière presque identique.

Lorsque l'on compare le contenu d'un rêve et les pensées du rêve (lesquelles sont cachées derrière le contenu[182]), on remarque en premier lieu un travail de condensation. C'est-à-dire que « le rêve est concis, pauvre et laconique, comparé à l'ampleur et à la richesse des pensées de rêve »[183]. Deuxièmement, les éléments qui sont comprimés au premier plan dans le contenu du rêve ne jouent nullement le même rôle que les pensées sur le rêve. Car dans le travail sur le rêve, il y a une puissance psychique qui dépouille de leur intensité les éléments ayant une haute valeur psychique et crée, à partir d'éléments ayant une valeur moindre, de nouvelles valeurs qui constituent ensuite le contenu du rêve. Ainsi ont lieu dans la formation du rêve un transfert et un déplacement des intensités psychiques de chacun des éléments – transfert et déplacement qui ont pour conséquence visible les versions distinctes entre le contenu du rêve et les pensées véhiculées par le rêve. En conclusion, déplacement de rêve et condensation de rêve sont les deux mécanismes essentiels qui participent à la mise en forme du rêve[184]. Ensuite, on entre dans l'étape de la figuration pour exprimer le rêve de manière visuelle, c'est-à-dire par l'image. Pour apparaître en images, le rêve passe ainsi par tout un processus de traitement de l'information.

Fabriquer une scène ou une séquence au cinéma, c'est-à-dire croiser et faire enchaîner des images, peut être comparée avec ce processus. Selon Christian Metz, qui a proposé une étude psychanalytique du signifiant au cinéma, la condensation et le déplacement peuvent être appliqués aussi au texte cinématographique. Suivant le concept linguistique, la condensation commute avec la métaphore et le déplacement avec la métonymie. En principe, la métaphore se base sur la similarité alors que la métonymie se base sur la contiguïté. Sur ces notions référentielles, les notions discursives – paradigme et syntagme – sont ajoutées pour établir les distinctions générales. Et cette classification vaut pour un film, une séquence et même une scène.

[181] METZ Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris : Christian Bourgois, 2002, p. 4.
[182] FREUD Sigmund, *Œuvres complètes IV : L'interprétation du rêve*, Paris : Presses universitaires de France, 2004, p. 154.
[183] *Ibid*., p. 321.
[184] *Ibid*., pp. 349-353.

Metz cite quelques exemples simples pour faciliter notre compréhension. Dans la séquence d'ouverture des *Temps modernes* de Charlie Chaplin, l'image de la foule sortant d'une bouche de métro se fond avec l'image d'un troupeau de moutons. Cet enchaînement d'images juxtaposées s'appuie la ressemblance et présente ainsi une métaphore mise en syntagme. Au contraire, dans *M le maudit* de Fritz Lang, on voit l'image d'un ballon bloqué par des fils télégraphiques. Bien que l'événement ne soit pas directement représenté à l'image, on comprend que la petite fille a été tuée par M. Dans ce cas, le ballon remplace la fille. Cette fois-ci, le montage correspond à la métonymie mise en paradigme. Les effets de caméra comme le fondu et le gros plan peuvent aussi être interprétés au sens métaphorique et métonymique (surtout, synecdochique[185]). Cependant, il n'est pas si simple de distinguer les deux notions dans un film, puisqu'elles n'y sont pas toujours appliquées clairement. Selon les cas, elles se confondent ou coexistent, et ce même dans une seule scène.[186]

Revenons-en au processus d'apparition du rêve. Il reste encore une autre étape. Il s'agit de l'élaboration secondaire qui dispose logiquement le résultat des travaux précédents pour construire une histoire complète. Le problème est que la position où l'élaboration secondaire fonctionne de manière variable. Selon Freud, « les différents processus se produisent sur le mode de l'enchevêtrement, c'est-à-dire de façon à la fois alternative, successive et simultanée. »[187] Le rêve ressemble alors à une accumulation d'images absurdes et illogiques. En ce sens, le processus d'élaboration ne peut pas être l'étape définitive dans le processus d'apparition du rêve. Il en va de même pour le cinéma. Néanmoins l'élaboration secondaire au cinéma est perçue comme le travail essentiel dans la production et dans la perception du film. Dans ce cas, l'élaboration secondaire signifie le travail qui « tisse le milieu mental, le milieu et le lieu où le film se donne et se reçoit »[188].

La construction de l'histoire du film, même dans les cas les plus métaphysiques, doit tenir sa propre logique. « Parce que le film est le fait d'hommes éveillés, cinéastes aussi bien que spectateurs, dont les opérations mentales sont celles du conscient et du préconscient. »[189] Contrairement au rêve qui concerne l'inconscient et l'état de sommeil, le cinéma concerne toujours l'état éveillé. Il est donc naturel que la logique du cinéma soit différente de celle du rêve. Dans un film, et de quelque manière que ce soit, on trouve toujours narration. En ce sens,

[185] La « synecdoque » désigne le « procédé de style qui consiste à prendre la partie pour le tout, le tout pour la partie, le genre pour l'espèce, l'espèce pour le genre, etc. » ; *Le petit Larousse illustré 1995*, Paris : Larousse, 1994, p. 981.
[186] METZ Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, pp. 220-250.
[187] *Ibid.*, p. 150.
[188] *Ibid.*, p. 152.
[189] *Ibid.*, p. 160.

s'il est impossible de développer un récit complètement logique dans le rêve, c'est l'opposé qui se passe pour un film (ou dans le réel). Inversement, il est impossible de représenter le contenu du rêve de manière totalement fidèle à travers un film, et ce pour deux raisons principales. Premièrement, personne n'est capable de mémoriser son rêve entier. Avec le réveil, les images du rêve deviennent de plus en plus floues. Lorsqu'on parle de contenu du rêve, il s'agit toujours d'une histoire reconstituée. Deuxièmement, même si on pouvait mémoriser un rêve parfaitement, et si l'on décidait de le représenter tel quel, on ne pourrait pas faire face aux absurdités infinies, dont la représentation est impossible, qu'il contient.

Le cinéma reste néanmoins un outil pertinent, en tant qu'art de la représentation, pour exprimer certains aspects du rêve. On peut même aller jusqu'à affirmer que parmi les différentes formes d'art il est le mieux à même de représenter l'activité mentale subjective ainsi que l'inconscient et le rêve. Dans le cas de la littérature, elle demande en priorité la capacité de lire et de comprendre l'écriture. Bien que le texte écrit renferme des éléments visuels et sonores, l'éveil de ces aspects sensoriels à travers l'imagination arrive dans un deuxième temps, et non immédiatement. L'art plastique et la peinture manquent l'aspect auditif du rêve, tandis que la musique manque l'aspect visuel. Le cinéma réveille quant à lui toutes les perceptions en même temps, à la différence des autres arts traditionnels. Il est vrai que les spectacles vivants comme le théâtre et l'opéra stimulent aussi les mêmes sensations mais la présence de l'écran et de l'image est le critère crucial qui permet de distinguer le cinéma des autres arts du spectacle. Tandis que pour l'art du spectacle vivant l'acteur et le spectateur doivent coexister dans un même lieu en même temps, le cinéma est libéré de ces conditions contraignantes. Le cinéma suppose en effet l'absence de l'un vis-à-vis de l'autre. De l'acteur au décor et jusqu'aux petits objets, tout ne passe qu'à travers les images. Autrement dit, on voit et sent une sorte d'illusion à travers la figure fictive, la reproduction, le double, etc. Ce qu'on voit n'est pas réel, dans le sens qu'il n'est pas réellement présent. Sous cet aspect, le cinéma nous entraîne immédiatement dans l'imaginaire.[190]

Cette caractéristique essentielle du cinéma permet au cinéaste de représenter les matières psychiques librement, même s'il n'est pas possible de les représenter parfaitement. Par conséquent, il n'est pas surprenant que de nombreux artistes continuent d'utiliser le cinéma comme une expérience permettant d'exprimer l'inconscient humain. Ce fût le cœur du travail des surréalistes. L'esprit surréaliste, qui accompagnait la diffusion de la psychanalyse

[190] *Ibid.*, pp. 62-65.

freudienne, visait à aborder via l'outil cinématographique la question de l'inconscient, ce que le développement de la technologie et du style cinématographique rendait possible.

Il existait pourtant dans la tendance générale du cinéma à cette époque-là une sorte d'incompréhension et l'ignorance, voire de défiance envers la représentation d'objets psychanalytiques sous la forme du film de fiction. La manière de traiter et de représenter le rêve était ainsi en générale très simpliste.

> « Dans la production commerciale, le rêve était généralement utilisé comme une excuse pour introduire un passage de cinéma non rationnel, merveilleux ou fantastique. C'est-à-dire que le produit de la rêverie éveillée de l'artiste, ou le mythe né de l'inconscient collectif des peuples, qui tous deux sont presque toujours soumis à une certaine rationalisation, étaient souvent présentés comme le jeu libre d'un esprit non contrôlé durant le sommeil. Les similitudes ne manquent pas entre ces divers modes de l'imagination, mais la substitution de l'un à l'autre ne va pas sans confusion, confusion rendue inévitable sans doute par la sottise et l'ignorance des producteurs. »[191]

Certains auteurs cherchaient cependant à se libérer des contraintes commerciales et à expérimenter le cinéma de la manière qu'ils voulaient :

> « Pour ceux qui pouvaient produire des films courts « en marge », le subterfuge devenait inutile, aussi vit-on René Clair, Fernand Léger, Man Ray, et plus tard Buñuel, utiliser les formes et les mécanismes du rêve dans leurs films non commerciaux, sans même se donner la peine d'utiliser le prétexte du sommeil. »[192]

Comme l'expression « en marge » le suggère, ces films ne pouvaient être que difficilement reçus par le public. La compréhension du spectateur n'était de tout évidence pas le but recherché. Vu le contenu intime et subjectif du film, les images incompréhensibles tirées directement des rêves du cinéaste lui-même ainsi que la désobligeance vis-à-vis du récit, ces films étaient conçues comme des expériences, des œuvres d'art pur. Le cinéma devait ainsi devenir non plus un simple divertissement mais un art à part entière, ancré dans la modernité. *Un chien andalou* est un des exemples les plus connus. Cette œuvre du surréalisme, court-métrage de Luis Buñuel (scénario écrit avec Dali), se base sur les rêves du réalisateur. Les images sont bizarres et irréelles, et le lien entre les scènes et les séquences semble complètement illogique et irrationnel. Malgré cela, ce film n'est pas égal au rêve. Cette œuvre réunit certaines conditions élémentaires du développement d'une histoire. D'abord, le changement du temps est indiqué par « il était une fois », « vers trois heures du matin », etc. De plus, il existe quelques éléments répétés et

[191] BRUNIUS Jacques-B., *op. cit.*, pp. 67-68.
[192] *Ibid.*, p. 68.

soulignés qui fonctionnent comme une sorte de code. Les chercheurs en cinéma y voient le lieu de l'interprétation du sens symbolique. On voit des images associées qui s'enchaînent par leur ressemblance formelle, par exemple, les fourmis sur la paume – les poils de l'aisselle de la femme – la bogue (voici un exemple de montage métaphorique dont nous avons parlé plus haut). Ainsi le rêve doit être nécessairement réinterprété et refaçonné dans le processus de transfert vers le cinéma. Ainsi, même un film extrêmement onirique et illogique n'arrive pas au niveau du rêve pur. Toujours selon Christian Metz, ce type de film a, en lui-même, un caractère paradoxal et prouve la différence claire avec le rêve.

> « Ces films […] ont intégré à leur régime institutionnel d'intelligibilité une certaine dose d'inintelligibilité élégante et codée, de sorte qu'en retour leur inintelligibilité même est intelligible. Il s'agit encore d'un genre, et qui illustre le contraire de ce qu'il voudrait montrer ; il révèle à quel point le film a du mal à atteindre l'absurdité véritable, l'incompréhensible pur, cela même que le plus ordinaire de nos rêves, dans certaines séquences, atteint d'emblée et sans effort. »[193]

1. 2. La coexistence de réalités multiples

La manière d'exprimer des thèmes spirituels et de raconter des histoires irréelles est devenue, grâce aux cinéastes qui se sont spécialisés dans ces domaines, de plus en plus raffinée et diversifiée. Aujourd'hui, Weerasethakul fait partie des cinéastes que l'on évoque souvent lorsqu'on parle de cinéma onirique. Le caractère onirique de ses films est formé, surtout, par la coexistence de concepts contradictoires comme le réel/l'illusion, la raison/la folie, la logique/l'incohérence, la vie/la mort, etc.

Weerasethakul absorbe les idées fantastiques en tant que parties du réel. On rencontre ainsi souvent dans ses films des épisodes bizarres qui ne peuvent pas être pensés rationnellement, et ce bien qu'ils apparaissent au milieu d'une histoire vraisemblable. Il semble que ce cinéaste ne veuille pas reconnaître la distinction entre réel et imaginaire. La dernière séquence d'*Oncle Boonmee* montre à cet égard l'ampleur de la liberté de son imagination. On y voit la coexistence de deux réalités à des niveaux différents. Dans la scène de la cérémonie funèbre bouddhique de Boonmee, Tong, un ami de Boonmee, réapparaît, tout d'un coup, sous la figure d'un moine, sans aucune explication du pourquoi et du comment il s'est fait bonze. Lors de la nuit des funérailles, il visite l'hôtel où Jen réside. Après y avoir pris une douche, il

[193] METZ Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, p. 149.

quitte sa soutane pour revêtir des habits ordinaires. Il propose alors à Jen de sortir manger quelque chose. Avant de sortir, les deux personnages s'assoient quelques instants côte à côte sur le lit et regarde la télévision.

A ce moment survient un phénomène étrange que le cinéaste met en place à travers une sorte de trucage simple mais assez expérimental. Lors de la sortie de Tong et de Jen, Tong aperçoit une autre figure de lui-même qui regarde toujours la télé, assis à côté d'une autre figure de Jen. La réaction des personnages est intéressante ; tandis que Tong est surpris de trouver son autre figure, Jen semble imperturbable face au phénomène. Les figures dédoublées ne s'influencent pas du tout et agissent indépendamment. On peut supposer que les figures restées sur lit sont les esprits séparés du corps ou les alter ego des héros. Reste qu'on ne peut pas vraiment définir l'identité des figures, ni expliquer ce phénomène de manière claire. Après que Tong et Jen soient sortis pour aller manger, la caméra reste dans la chambre en montrant les deux autres figures d'eux-mêmes, restés dans la chambre. Dans la scène suivante, on voit Tong et Jen assis à la table d'un restaurant. Puis les figures dans la chambre réapparaissent une fois encore et le film s'achève. Les personnages appartiennent à deux espaces-temps différents, mais simultanés.

Figure dédoublée des personnages (*Oncle Boonmee*)

A partir de cette séquence, de nombreuses questions peuvent être posées. Cette scène n'est-elle que le rêve ou l'illusion de quelqu'un ? Y a-t-il distinction entre figures réelles et imaginaires ? La vie réside-t-elle dans la figure réelle, dans la figure imaginaire, dans les deux ? Les notions de vrai ou de faux sont-elles pertinentes ? Weerasethakul explique son intention dans la réalisation de cet épisode de dédoublement : « C'est une suggestion très simple des différents niveaux du temps : vous ne savez pas dans le karaoké, dans le restaurant ou dans la chambre d'hôtel quelle est la vraie voie narrative que nous devons suivre. On suggère qu'il y a

des réalités multiples au cinéma. J'avais envie de mélanger les styles et les temporalités, c'est ce que j'ai apporté de personnel dans cette histoire que je n'ai pas inventée. »[194] Il semble qu'il voulait avant tout montrer ainsi les situations qui ne peuvent être rendues possibles que dans le cinéma.

Dans le cas de *Tropical malady,* il est possible de penser, selon le point de vue, que la deuxième partie est une histoire totalement imaginaire ou qu'il s'agit d'un rêve du héros. Cette partie est remplie d'éléments fantastiques et absurdes, aussi on ne saurait la considérer comme prolongation du réel. Cependant, chez Weerasethakul, il n'est pas important de distinguer le réel de l'imaginaire puisque même les phénomènes surréels peuvent être acceptés comme autre aspect du réel. Dans *Cemetery of splendour*, il décrit la coexistence du réel et du rêve de manière plus directe. Dans ses films, même le réel au sens général renferme une facette surréelle et onirique. Autrement dit, l'imaginaire ou le rêve devient une part du réel. Toutes les dimensions de la perception sont acceptées comme des réalités qui composent le monde de Weerasethakul. La première étape pour comprendre ses films consiste donc à accepter son refus d'une réalité une et unique.

Cette originalité du monde filmique de Weerasethakul – le réalisme mêlé de surréalisme, presque onirique dans son état brut – vient de l'ambiance propre de son pays natal. Selon le cinéaste, en Thaïlande, la réalité existe de cette façon, hybride et composite. Il n'y a pas de sens de son être étrange ou surréaliste. Par exemple, l'architecture mêle tout, comme des colonnes grecques, avec d'autres styles, mais personne ne le voit comme inhabituel. Il dit que regarder les choses est fascinant, donc il le met dans ses films[195]. Le réel et l'imaginaire ne sont pas clairement distincts mais forment plutôt un monde complet. En outre, il semble que le cinéaste ne ressente pas la nécessité d'expliquer le sens de l'enchaînement d'images contradictoires. Ainsi ses films nous font échapper à un consensus logique et univoque, ouvrant des possibilités multiples de lecture.

Dans le cas de *Mekong hotel*, l'effet de mélange est produit par la structure singulière du film. Ce film est composé de deux parties, l'une documentaire et l'autre fictionnelle. D'une part, dans la partie documentaire, on voit une équipe se préparer à tourner un film dans un hôtel situé au bord du fleuve. D'autre part, dans la partie fictionnelle, on voit des fantômes et des scènes qu'on imagine tournées par l'équipe qu'on a vu dans le documentaire. Les deux se

[194] DELORME Stéphane et TESSÉ Jean-Philippe (interviewer), « Différentes réalités : entretien avec Apichatpong Weerasethakul », *Cahiers du cinéma*, n° 657, juin 2010, p. 11.
[195] QUANDT James, « Exquisite Corpus: An Interview with Apichatpong Weerasethakul », p. 126.

juxtaposent continuellement, ce qui permet de voir deux niveaux de réalité de manière simultanée.

Le film est divisé en trois grands morceaux : le paysage de la rivière du point de vue impersonnel (aire neutre, car on ne sait pas à quelle partie ces images appartiennent), la scène où l'on voit l'équipe en train de discuter en dehors de toute apparence fictionnelle (le réel), et les histoires entre la mère-fantôme et la fille et entre cette dernière et un homme (l'imaginaire). Mais les trois dimensions s'embrouillent. Par exemple, juste après la scène dans laquelle les personnages, en tant qu'acteurs, parlent d'une histoire tragique thaïlandaise, l'autre scène imaginaire où le fantôme mange les viscères de l'humain, jouée par les acteurs de la scène toute précédente, est successivement reliée. Ainsi, l'imaginaire envahit la continuité du réel et inversement. Pendant tout le film, ces passages soudains d'une réalité à une autre se reproduisent sans cesse.

Avec cette modalité de va-et-vient permanent entre diverses dimensions, les lignes de démarcation de la perception deviennent floues. Lorsqu'on voit un personnage, son image en tant qu'acteur et celle en tant que rôle fictif se superposent. Par exemple, même dans la scène réelle où ils apparaissent comme s'ils étaient eux-mêmes, sans jouer de rôle, ils semblent être en fait déjà en train de jouer. C'est-à-dire que l'identité réelle et celle de l'imaginaire se confondent. On trouve d'ailleurs un dispositif cinématographique qui permet aux deux mondes de fusionner. C'est la mélodie à la guitare, qui commence dès la séquence inaugurale. Sans rapport avec les changements de scène, cette mélodie continue sans cesse, et traverse le film entier. Vu la première scène, cette bande-son semble appartenir au réel. Mais la mélodie se poursuit sur les scènes imaginaires. Cette image sonore fonctionne comme un axe qui unit les réalités contradictoires du monde.

1. 3. La métamorphose et l'hybride

Observons à présent en détail les caractéristiques du personnage chez Weerasethakul, élément essentiel du dispositif onirique qui préside à ses œuvres. Le personnage weerasethakulien n'a pas d'identité immuable. Il peut passer d'homme ordinaire à créature extraordinaire à n'importe quel moment, ou être simultanément plusieurs types d'êtres (homme-singe, homme-fantôme). La présence de ces êtres surnaturels renforce l'ambiance irréelle et mystérieuse de ses films.

La métamorphose et l'hybridité sont des thèmes récurent dans la littérature, de la mythologie grecque à la littérature moderne. Les *Métamorphoses*, le célèbre poème épique d'Ovide, raconte une foule d'histoires de dieux et de nymphes se métamorphosant en animaux ou en plantes : Zeus, par exemple, se transforme en cygne ou en taureau pour séduire les belles. En outre, les dieux se servent souvent de leurs pouvoirs exceptionnels pour transformer les hommes en animaux afin de les punir. La métamorphose a aussi parfois fonction de réincarnation. On se souvient par exemple des fleurs blanches qui s'épanouissent à l'endroit où le beau Narcisse a trouvé la mort. L'œuvre d'Ovide parle de la circulation et des changements entre les êtres vivants ; s'inspirant de la philosophie pythagoricienne, il décrit un monde où tous les êtres continuent à vivre, et ce à travers des formes différentes.

Deux mille ans plus tard, Kafka adapte et réinterprète ce thème à la lumière de la modernité, et de manière satyrique, à travers *La métamorphose*. Gregor Samsa, le héros, se transforme peu à peu en un insecte monstrueux et devient pour son entourage un parasite. Tant qu'il était homme, son utilité n'était pas remise en cause par sa famille car il était le seul parmi ses proches à gagner de l'argent. Sa métamorphose, entraînant sa déchéance économique, le renvoie à son inutilité sociale : ses parents et sa sœur le rejettent et l'abandonnent à la mort. La figure métamorphosée est ici symptôme de la régression et de l'aliénation. L'étrangeté inspire peur et dégoût. Samsa, qui refuse de jouer le jeu social plus longtemps, se rebellant contre son père et son patron, devient un paria. La signification de la transformation de Samsa est interprétée de différentes manières. Certains l'analysent sociologiquement ou économiquement par référence à l'ambiance de la société à l'époque, d'autres en font une lecture œdipienne dans le contexte de la psychanalyse encore naissante et soulignent l'importance du rapport du héros au père et au patron.

Dans cette œuvre, le phénomène surnaturel qui touche Samsa n'est pas décrit comme tel ; tout se passe comme si la chose était naturelle, inscrite dans la réalité. Kafka n'adopte ni l'appareil du rêve ni la forme de l'illusion pour écrire cette histoire fantastique. Il n'essaye pas non plus d'expliquer de manière logique le phénomène. La métamorphose du héros est traitée comme un contretemps dans la vie quotidienne du héros :

> « [Dans] la *Métamorphose*, l'invraisemblable [est] présenté comme une évidence irréfutable : contrairement à la loi fondamentale du fantastique, il n'y a pas ici d'hésitation possible entre l'acceptation du surnaturel et l'explication rationnelle ; la transformation de Gregor Samsa en cafard ou en scarabée n'est pas un rêve du

> protagoniste, ni un fantasme, ni une illusion de ses sens ; c'est un fait objectif, aussi réel que la réalité quotidienne qui l'entoure. »[196]

Néanmoins, l'événement métamorphique ébranle la vie habituelle des personnages. C'est « un événement absolument imprévisible qui vient soudain déchirer le tissu de la vie quotidienne de la famille Samsa et la bouleverser de fond en comble, à la façon du choc initial qui vient briser l'inertie d'un système physique et le mettre en mouvement »[197]. En ce sens, les réactions violentes de la famille du héros semblent assez normales.

Dans le monde de Weerasethakul, les réactions à ce type de phénomènes sont tout à fait différentes. Chez lui, l'être métamorphosé est accueilli par autrui soit de manière indifférente, soit favorablement. Les êtres transformés ne sont jamais rejetés par le monde des humains. C'est qu'ils en font partie. Dans *Mysterious object at noon*, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, on trouve des métamorphoses successives d'objets ou de personnages. Ces métamorphoses n'ont lieu que dans la partie fictionnelle du film, construite selon le principe du cadavre exquis : quelqu'un présente un personnage ou un objet, puis les narrateurs suivants doivent poursuivre l'histoire en s'inspirant de ce qui vient d'être dit.

Au début du récit, une femme parle d'un petit objet mystérieux qui est sorti de la poche de la jupe du personnage principal, sans pour autant décrire l'objet lui-même. Le narrateur suivant peut ainsi partir de cet objet indéfini et ajouter son imagination. De cette manière, l'objet commence petit à petit ressembler à une chose, même protéiforme. D'abord, il devient un garçon, puis il prend la forme du personnage principal, puis se change en géant, puis redevient le garçon initial… La transformation survient à chaque fois qu'un nouveau narrateur prend la parole. Au début, toutes les expressions qui décrivent cet objet sont vagues (« rond », « ressemble à une étoile »...). Malgré cela, tous les narrateurs de l'histoire acceptent telle quelle l'existence de l'objet ambigu. L'identification de l'objet lui-même n'importe pas. Ce qui intéresse les personnages, c'est plutôt le jeu infini de ses transformations imaginaires.

Dans les films suivants, Weerasethakul ajoute à cela le concept de l'hybride. Dans *Tropical malady*, on voit un personnage qui, d'homme ordinaire dans la première partie du film, réapparaît dans la deuxième partie sous la forme du fantôme de tigre. Un même acteur joue les deux rôles. Ou, pour être plus précis, il s'agit du même rôle, puisqu'il y a hybridation du personnage. S'il conserve l'apparence de l'homme de la première partie (sauf dans la dernière séquence où l'on voit réellement un tigre qui parle), on sait néanmoins qu'il s'agit d'un animal sauvage. Il ne reconnaît pas son amant, ni ne parle le langage humain. Pourtant, il a l'apparence

[196] MOSÈS Stéphane, *Exégèse d'une légende : lectures de Kafka*, Paris : Éditions de l'éclat, 2006, pp. 47-48.
[197] *Ibid.*, p. 50.

d'un humain. Il n'y a pas de lien logique ou explicatif de cette métamorphose soudaine. La seule explication plausible est celle de l'hybridité : il n'y a en réalité pas métamorphose mais coexistence des deux figures dans un même corps. Dans *Mekong hotel,* on trouve un épisode où le personnage, la mère d'une fille, s'est révélé être un fantôme qui mange les organes internes des humains. On assiste même à une scène d'horreur lorsque la mère-fantôme dévore les organes de sa fille. Comme dans *Tropical malady,* l'être surnaturel garde son apparence initiale : la mère et le fantôme n'ont pas une forme différente. Cet aspect montre que Weerasethakul se sert de l'hybride pour parler avant tout des changements intérieurs qui s'opère chez les personnages. Les changements extérieurs, visuels, ne sont pas significatifs lorsque l'on perçoit le monde.

Dans *Oncle Boonmee,* Weerasethakul creuse plus encore son travail sur l'idée de l'être changeant. Le fils, disparu depuis longtemps, réapparaît un jour, mais sous la forme d'un grand singe parlant. Il avoue à sa famille qu'il a copulé avec un des fantômes du singe – sur ce point, on découvre déjà une autre hybridation entre le singe et le fantôme – afin de pouvoir communiquer à nouveau avec eux. Après l'accouplement, il s'est lui-même transformé en singe sans pouvoir conserver son apparence initiale. S'il parle toujours une langue humaine et qu'il agit comme un humain (il marche sur ses deux pieds, s'assoit sur une chaise), il n'en reste pas moins une créature hybride. Au milieu de l'histoire de Boonmee, un conte de princesse est soudainement inséré en tant que séquence indépendante. Dans cette scène, l'acmé se situe au moment de l'accouplement entre la princesse et un poisson-chat dans le lac. Ce conte vient du souvenir d'un vieux feuilleton télévisé thaïlandais qu'a gardé Weerasethakul. Pourtant, l'idée de la scène de sexe est celle du réalisateur. Il en va de même pour l'accouplement de l'homme-singe que nous venons d'évoquer.[198]

Cemetery of splendour reprend le thème de l'hybridation, mais de manière plus subtile. On assiste à une longue séquence décrivant un changement spirituel : une jeune femme, médium, entre dans l'esprit du personnage masculin. A travers le phénomène médiumnique, la femme fait sien l'état spirituel de l'homme. On peut dire que ce personnage devient hybride, ayant un corps féminin et mais un esprit masculin. On fait face à un dilemme : le personnage doit-il être appelé par le nom de l'homme ou celui de la femme ? Dans nombre de ses œuvres, Weerasethakul évoque la question de l'identité sexuelle, souvent ambiguë. On trouve souvent des personnages ayant des pratiques sexuelles minoritaires. Comme on l'a dit plus haut, *Tropical malady* montre l'amour entre deux hommes. Une scène érotique entre les deux amants

[198] DELORME Stéphane et TESSÉ Jean-Philippe (interviewer), *op. cit.*, p. 12.

avait été tournée mais elle fut finalement coupée, Weerasethakul jugeant qu'elle nuisait à la beauté du film. Une autre scène provoque une certaine confusion quant à la sexualité d'un des héros. Dans un bus, Tong échange des regards doux avec une jeune femme inconnue. Bien que rien de plus ne se passe entre eux, ce moment reste une scène stéréotypée qui suggère le début d'un flirt entre les deux jeunes. L'histoire d'amour des deux hommes reste pourtant le moteur narratif du film, sans que l'identité sexuelle de Tong ne soit clairement élucidée.

Dans *The aventure of Iron Pussy*, un film à part dans la filmographie de Weerasethakul, on découvre un personnage principal pratiquant le travestisme. Il faut souligner que dans les représentations collectives que les Thaïlandais se font des orientations sexuelles, le travesti et l'homosexuel sont entendus comme synonyme[199]. Ainsi, un homosexuel ne peut qu'être également un travesti et vice versa. Pour en revenir au film, le héros, un homme, travaille comme employé de magasin, couverture visant à dissimuler sa véritable identité, celle d'agent secret thaïlandais appelé Iron Pussy. Sa sexualité semble assez flexible. Dans la vie sociale, il semble être un homme banal. En revanche, lorsqu'il apparaît en tant qu'agent secret, il s'habille comme une femme et se maquille (trop). Ses gestes et ses expressions émotionnelles sont aussi assez féminins, ce qui bouscule l'imaginaire habituel que l'on se fait du super-héros, souvent hyper-virilisé. En renversant cette idée conventionnelle, Weerasethakul et le coréalisateur avec qui il travaille sur ce projet, Michael Shaowanasai, proposent un nouveau genre de super-héros, au-delà des conventions du (et de) genre.

Chez Weerasethakul, les personnages n'ont donc pas d'identité fixe. Rappelons ici la phrase qui ouvre *Tropical malady* : « Nous sommes tous par nature des bêtes sauvages. Notre devoir d'être humain est de devenir comme ces dompteurs qui tiennent leurs animaux sous leurs coupe et les dressent même à faire des tours contraires à leur nature bestiale. » Les deux personnages principaux de *Tropical malady* sont de bons exemples de cette dualité qui préside à la vie humaine. Nature sauvage et domestiquée prenne chacune plus ou moins le dessus, et ce en particulier en fonction de l'espace dans lequel se trouve l'individu. Un personnage va ainsi être dominé dans la société humaine mais devenir terrifiant dans le monde naturel, tandis qu'un autre, qui a confiance en lui dans le monde ordinaire, tombe dans un état de bête effrayée et impuissante dans la nature.

A travers les épisodes de métamorphose et d'hybridité, Weerasethakul pose la question de l'immutabilité des êtres. Pouvons-nous être certains que nous allons toujours rester humains ? Pouvons-nous affirmer de manière définitive que l'humain se trouve au sommet du monde

[199] QUANDT James, « Resistant to Bliss: Describing Apichatpong », p. 58.

vivant ? Par ses figures hybrides, Weerasethakul affirme l'égalité de tous les êtres et leur nature changeante. L'homme n'est qu'une composante du monde. Les éléments que nous avons abordés (le rêve, l'illusion, l'imaginaire, la métamorphose et l'hybride) sont étroitement liés dans la construction du monde onirique de Weerasethakul. Lorsqu'on évoque l'univers du cinéaste, un autre aspect, lié d'ailleurs à l'onirisme, revient souvent : les œuvres de Weerasethakul sont une invitation à la poésie.

1. 4. La comparaison avec David Lynch : un modèle représentatif du cinéma onirique

David Lynch est un des cinéastes que l'on évoque souvent lorsqu'on parle de l'onirisme dans le cinéma contemporain. Le travail de Weerasethakul est souvent comparé à celui de Lynch, et ce à cause de plusieurs aspects (thèmes, ambiance, son, etc.). Il est donc utile de faire un détour par l'œuvre du cinéaste américain pour mieux comprendre Weerasethakul. Depuis son premier long métrage, Lynch démontre son talent dans la réalisation de films aux ambiances magiques et à la narration lyrique. S'appuyant sur la maîtrise des techniques modernes et le travail expérimental de l'image, le cinéaste met toujours en avant dans ses films la plasticité du récit et de l'image, le réel se mélangeant au rêve, à l'illusion et à l'inconscient. D'*Eraserhead* (1976) à *Mulholland drive* (2001), en passant par *Blue velvet* (1986) ou encore *Twin peaks : fire walk with me* (1992) Lynch ne cesse de creuser les multiples dimensions qu'une image peut contenir.

Chez Lynch, la dimension de l'image n'est ni fixée ni cohérente. Même une image individuelle se modifie et s'élargit vers des dimensions multiples. Ces transformations d'une même image lui confèrent un aspect complexe, illogique et irréel. En ce sens, les images fonctionnent comme des espaces cinématographiques à part entière plutôt que comme des outils permettant de développer la narration. David Lynch efface toute distinction de dimensions dans les espaces de l'image. Par exemple, un espace qui semblait être une image plane devient tridimensionnel.

Le jeu avec la profondeur des images est à ce titre essentiel. Par exemple, quelques images sont montrées en surimpression, laquelle brouille la sensation de profondeur. La modification et l'expansion de l'espace de l'image vont également dans ce sens. Ce style particulier doit permettre à Lynch de représenter l'état mental. Des événements imprévus liés à

la perception viennent abolir de la narratologie classique. De cette manière, Lynch invente son propre espace-temps, et ce même dans ses films plus narratifs. Quant au raccord des images, la règle générale du montage est elle aussi abolie. Les images apparaissent sur l'écran sans être reliées entre elles. Pour mieux comprendre le travail de Lynch sur l'image, une analyse de quelques extraits tirés de ses films est utile.

Eraserhead, une des premières œuvres de Lynch devenue culte, commence dans une ambiance bizarre et cosmique. Dans la séquence inaugurale, la tête du héros flottant horizontalement et un objet ressemblant à une planète se chevauchent durant quelques instants. La partie en surimpression semble à demi transparente. L'arrière-plan est entièrement noir et on ressent un état d'apesanteur. De plus, on entend un son bizarre, comme le bruit de l'univers. La planète se rapproche de plus en plus de nous. La caméra scrute ensuite sa surface, puis un plan obscur arrête le mouvement de caméra. On voit alors une sorte de trou et on y plonge. Le plan obscur réapparaît. Soudainement, un autre homme qui regarde dehors à travers une fenêtre cassée surgit devant nos yeux. L'endroit sombre où il se trouve est trop abstrait pour qu'on puisse le reconnaître.

Ensuite, on revoit la tête du héros. Il ouvre la bouche. En sort en surimpression quelque chose ressemblant à un têtard ou à un spermatozoïde. Soudain, un homme devant la fenêtre tire sur une poulie. Peu après un grand bruit se produit et l'objet sort du plan. Il plonge alors dans un trou d'eau. Au même moment, la caméra plonge profondément dans un trou rempli d'un liquide noir. Le plan reste noir pendant quelques instants jusqu'à ce que l'on retrouve un trou de lumière. Tout à coup, la lumière remplit tout l'écran. À travers ce trou, on se déplace vers un autre monde. Le bruit cosmique s'arrête. La suite de l'histoire se déroule en un lieu nouveau dans lequel le héros demeure. Dans la séquence qu'on vient d'évoquer, grandeur et profondeur selon une vision normale ou logique des choses n'ont pas de sens. De plus, la surimpression permet de donner aux images un aspect multidimensionnel. Les objets, qui ne sont pas fixés et semblent flotter à la surface, se meuvent librement en se chevauchant et en disparaissant soudainement. Le fond réel n'est pas là. Cette technique de fabrication de l'image abolit la sensation de réalité.

Le plus remarquable dans ce film reste les images qui reflètent et symbolisent l'inconscient (comme le désir sexuel et la peur) du héros. On peut aussi dire que toutes les images sombres et étranges du film – notons au passage que le film est tourné en noir et blanc – rappellent le cauchemar. Toutes les images laissent à penser qu'on nous raconte la naissance et la métamorphose du héros. On peut aussi y voir, plus simplement et plus métaphoriquement,

un récit autobiographique de David Lynch[200]. Henry Spencer, le personnage principal, est marié à Mary X, avec qui il a eu un bébé. Mais la femme, se lassant de la vie avec son mari et son enfant, décide de partir. Henry reste seul et s'occupe de son bébé. Son état d'angoisse est représenté à travers tout le film. D'abord, l'apparence du bébé est celle d'un être vivant difforme et répugnant. Un passage montre clairement le sentiment de rejet, de peur, voire de haine, qu'éprouve le héros à l'égard de son bébé. Henry coupe un bandage enroulé autour du corps de son bébé malade. Après l'avoir coupé, les organes du bébé sont révélés. Tout à coup, Henry pique avec les ciseaux un organe du nourrisson. Un liquide ressemblant à une crème jaillit alors de tous les organes. Le bébé vomit en même temps du sang épais. Toutes les images en lien avec le bébé sont réalisées de cette façon. Il est évident que la présence du bébé provoque l'horreur chez son père.

Une interprétation possible du film consiste à considérer les figures qui nous sont montrées comme placées sous « le signe de la phobie du sexe »[201]. Selon ce point de vue, le bébé symbolise le phallus du héros. En ce sens, l'infanticide que commet le héros peut être analysée comme une sorte d'autocastration. Le film est par ailleurs rempli d'images d'espaces fermés (la chambre avec la fenêtre qui donne directement sur un mur, la boîte aux lettres, etc.). Comme le relève Olivier Smolders, « l'espace se construit par un enchâssement maladif d'emboîtements successifs ». Il ajoute que ces images récurrentes signifient « le ventre perdu de la mère originelle »[202]. Bien qu'une interprétation consensuelle d'une telle œuvre soit impossible, l'aspect psychologique du travail de Lynch est indiscutable et même une marque majeure du cinéaste.

Lynch a affirmé qu'*Eraserhead* est son film le plus spirituel. Toutes les choses qui constituent le récit du film sont comprises comme des reflets de l'imagination ou des rêves du personnage. Par exemple, dans son songe, il est possible que le radiateur de sa chambre se transforme en théâtre où une petite femme imaginaire à l'apparence grotesque danse et chante. Ainsi, le style cinématographique lynchien se compose d'un espace de film focal à la composition pratique de l'état mental en tant que dimension subjective et psychologique.

D'autre part, de nombreuses scènes du film sont remplies par un liquide, que ce soit de l'eau, du sang, ou d'autres substances. Dans la séquence du dîner avec les parents de Mary, on demande à Henry de couper le poulet. Pendant qu'il s'efforce de faire cette tâche, le poulet n'arrête pas de bouger et le sang se met à couler quand Henry y plante sa fourchette. Au fur et

[200] JOUSSE Thierry, *op. cit.*, p. 19.
[201] CHION Michel, *David Lynch*, Paris : Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 2007. p. 56.
[202] SMOLDERS Olivier, *Eraserhead : un film de David Lynch*, Crisnée : Éditions Yellow Now, 1997, p. 16.

à mesure, le sang coule de plus en plus. La caméra le montre en gros plan. Le plan est rempli par le sang épais qui gicle du petit morceau de poulet. Si l'on ne voyait que le dernier plan de cette scène, personne ne pourrait reconnaître qu'il s'agit d'un poulet, tant l'image est remplie par un liquide poisseux. La séquence où Henry et sa voisine de palier font l'amour sur un lit est un autre exemple. L'intérieur de la couverture se transforme en un trou rempli de liquide blanc, rappelant évidemment le liquide séminal ou le lait maternel. A la fin de la séquence, ils y plongent profondément, et nous aussi, spectateurs, plongeons dans l'espace rempli de ce liquide mystérieux.

La lumière et l'obscurité sont aussi des éléments essentiels qui construisent des images significatives. Par exemple, le plan apparaît soit empli de lumière soit totalement sombre. Dans le plan où une femme imaginaire montre à Henry quelque chose en ouvrant ses mains, l'écran est tout à coup envahi par une lumière blanche. Lynch aime faire de cette manière un plan tout blanc ou tout noir, en tant qu'intervalles. Bien que l'image lumineuse ou sombre soit très abstraite et que l'on ne puisse pas réellement comprendre ce qu'elle représente, elle renvoie une forte sensation.

Il est vrai qu'*Eraserhead* est une œuvre extrême où l'on trouve les images les plus bizarres et irréelles de la filmographie de Lynch. On retrouve cependant dans ses autres films cette confusion de la perception lorsqu'elle est mise face au fantasme et au réel. Dans *Twin peaks*, on voit bien cette connexion entre le réel, le rêve et l'illusion. Prenons un exemple. Un jour, Laura, l'héroïne, reçoit un tableau dans lequel est peinte sa porte de chambre entre-ouverte. Elle l'attache sur un mur dans sa chambre et s'endort. Dans son rêve, le tableau devient l'espace réel. La caméra s'approche du tableau et la pièce représentée dans celui-ci apparaît comme la réalité. En se réveillant, Laura ouvre la porte de sa chambre et regarde le tableau. Dès lors, elle voit la figure d'elle-même qui ouvre la porte sur la toile. La porte réelle est assimilée à la peinture. L'espace pictural se change ainsi en un espace réel à trois dimensions. De cette façon, nous nous retrouvons dans un monde à plusieurs niveaux simultanés.

Mulholland drive va peut-être encore plus loin dans le caractère labyrinthique du récit et des niveaux de perception, en nous racontant les histoires de personnages à la fois entremêlées et distinctes et en mélangeant les différents épisodes. D'un point de vue global, le film est néanmoins clairement séparé en deux parties. La première est l'histoire du rêve de Diane/Betty et la deuxième est le monde réel après son réveil. Dans la première séquence de la deuxième partie, Diane/Betty prépare du café. Alors qu'elle se dirige vers son fauteuil, tasse en main, on revient dans le passé, lorsqu'elle habitait avec Camilla/Rita. Quand Diane/Betty s'approche du fauteuil, la caméra passe derrière sa tête. Pendant quelques instants le cadre est

rempli par son corps, au niveau des hanches. Au fur et à mesure, la caméra se meut sur le côté droit en même temps que sa figure sort sur la gauche de l'écran. Enfin, elle sort complètement du cadre, et presque simultanément, Camilla/Rita apparaît nue sur un fauteuil. Puis on voit Diane/Betty également nue qui traverse un fauteuil. Par conséquent, il existe deux temps dans une scène avec continuité. En d'autres termes, on assiste à un *flash-back* sans rupture. Sans couper le plan, le réalisateur raccorde les différents temps, de même qu'il donne deux significations à un même espace.

On trouve également dans ce film de très nombreuses scènes formées par les illusions du personnage. La taille de l'image change anormalement, reflétant l'état mental inquiet de l'héroïne. Betty rencontre un vieux couple dans l'avion qui l'amène à Los Angeles. Le vieux couple réapparaît régulièrement tout au long du film. Dans la dernière partie, le couple apparaît en miniature. L'homme, qui semble être un monstre, jette un sac en papier par terre. L'ouverture du sac est amplifiée pour remplir tout le plan. Ensuite, le couple sort du sac en accéléré puis entre chez Betty en rampant sous la porte. Dans le plan où ils rampent, ils sont encore très petits, ce qui leur permet de passer facilement. Mais par la suite, ils reprennent leur grandeur normale, ce qui gêne Betty. Cette miniaturisation des humains reflète certainement le monde imaginaire produit par le fantasme du héros. La manipulation de la grandeur de l'image apparaît donc comme une manière efficace d'exprimer la mentalité du personnage et d'élaborer une esthétique filmique.

Selon Eric Dufour, dans les films de Lynch, « il y a toujours un objet dans lequel on s'enfonce comme un passage qui mène à un autre monde : l'oreille dans *Blue Velvet*, le cube de *Mulholland Drive*, etc.»[203]. Cet « autre monde » renvoie toujours au monde de l'inconscient et du rêve. Quand on entre dans le monde à travers un objet spécifique, on rencontre un monde nouveau, au récit imprévu, en coupant la continuité avec l'histoire précédente. Les images ignorent la démarcation entre le réel et les autres mondes. Ainsi, les films de David Lynch font des allers-retours à travers des mondes aux niveaux multiples ; ils représentent (l'enchaînement de) l'image sortant de sa limite. Par conséquent, le rêve, le fantasme et le réel ne sont pas clairement distincts chez Lynch.

Le cinéaste américain construit ses plans à la manière de tableaux reflétant une perception subjective et personnelle et non dans le but de représenter la réalité telle quelle. L'espace des images est fabriqué en étant relié à l'état mental. Patrizia Lombardo résume la singularité de David Lynch de la manière suivante : « le concept d'« un lieu très étrange »

[203] DUFOUR Éric, *David Lynch : matière, temps et image*, Paris : J. Vrin, 2008, p. 39.

exprime aussi son idéal cinématographique ; il répète souvent qu'un film doit donner la sensation d'entrer dans le rêve d'une autre personne – lieu de souveraine étrangeté. »[204] C'est pourquoi, si les dimensions multiples de perception – le réel, l'illusion, le rêve, l'inconscient, etc. – coexistent harmonieusement en créant un autre monde synthétique, ce monde, n'étant pas le nôtre mais un monde intime alternatif, peut demeurer incompréhensible. Ceci dit, la question de la cohérence de notre propre monde intime est posée.

2. L'influence du bouddhisme

Les phénomènes énigmatiques et l'atmosphère magique qu'on trouve chez Weerasethakul ont un rapport étroit avec l'influence profonde de la religion. Le bouddhisme domine la vision du monde de Weerasethakul, ce qui se répercute sur l'ambiance et la narrativité de ses œuvres. On trouve par exemple des bonzes dans presque tous ses films. Dans *Syndromes and a century*, l'épisode où le vieux moine consulte un médecin est répété deux fois. Dans *Oncle Boonmee*, un des personnages principaux se fait bonze à la fin du film. Cet aspect se base directement sur la culture traditionnelle du pays natal de Weerasethakul. Afin de mieux comprendre les idées de son monde filmique, il faut aborder les traditions religieuses de la Thaïlande. Le bouddhisme pénètre profondément la vie individuelle, avec plus de 90% de Thaïlandais se revendiquant de cette religion. La religion influence fortement la vie thaïlandaise toute entière. Le cinéma ne saurait y échapper totalement :

> « La Thaïlande d'aujourd'hui comme celle d'hier, reste un pays profondément attaché au bouddhisme. […..] le Bouddhisme reste l'un des ferments de la société thaïe (tout particulièrement à la campagne pourrait-on préciser). Si les films abordant d'une manière ou d'une autre cette religion-philosophie ne sont pas un phénomène nouveau, ils ont néanmoins pris une ampleur considérable depuis la fin des années 1990, faisant de ce sujet l'un des thèmes principaux de la nouvelle génération de cinéastes. Le karma est en particulier un sujet récurrent chez nombre de réalisateurs. »[205]

Dans ce pays, l'autorité du bouddhisme et du moine est prise en grande considération. Un des effets de cette autorité morale peut être considéré comme néfaste ; dès qu'un film

[204] LOMBARDO Patrizia, « Filmer comme peindre », *Mulholland Drive*, Chatou : Les Éditions de La Transparence, 2007, p. 38.
[205] SÉVÉON Julien, *op. cit.*, p. 96.

choque les valeurs traditionnelles, il peut être censuré. Weerasethakul en a fait les frais en 2008, lorsque le gouvernement thaïlandais a sévèrement censuré *Syndrome and a century* peu avant sa sortie. Le film n'a pu être diffusé qu'après la suppression de quatre scènes. Ces scènes coupées n'étaient pourtant pas vraiment problématiques. Deux de ces quatre scènes censurées avaient trait à la religion : (1) Un moine joue de la guitare. (2) Deux moines appuient sur une télécommande et font voler un jouet ressemblant à un OVNI. On peut supputer que la commission de censure a dû considérer que ces parties dérogeaient à la loi fondamentale du respect de l'autorité religieuse.

Il nous faut par ailleurs décrire certains concepts fondamentaux du bouddhisme afin de montrer comment ils irriguent en profondeur les films de Weerasethakul.

> « Fondé en Inde au V^e^ siècle av. J.-C., le bouddhisme se répand rapidement dans toute l'Asie et prend des noms divers, selon les doctrines, les écoles ou les pays (comme le Chan en Chine, qui deviendra le Zen au Japon par exemple). Le bouddhiste est en effet caractérisé par une multiplicité de pratiques et une absence de dogme. Dans le *Petit Robert*, le bouddhisme est qualifié de « doctrine religieuse », tandis que le christianisme ou l'islam sont qualifiés de religions. Le *Petit Larousse* le qualifie de « religion et philosophie », c'est dire la difficulté qu'éprouvent les Occidentaux à le définir ! »[206]

Cette citation résume le caractère exceptionnel du bouddhisme en tant que religion. Il semble plus proche de la philosophie ou de la morale que de la religion au sens général, étant donné que le bouddhisme n'est pas une croyance en un dieu unique ou en des êtres transcendantaux, mais plutôt une façon de vivre et de mourir établie par un sage. Les manières de pratiquer ce mode de vie peuvent être représentées très diversement.

De plus, le bouddhisme s'est développé différemment en Asie selon les pays, et on pourrait même aller jusqu'à parler de plusieurs bouddhismes. Celui qui reste le plus connu actuellement, surtout pour les Occidentaux, est le bouddhisme tibétain, avec notamment la renommée du dalaï-lama, qui a reçu le prix Nobel de la paix en 1989. Le bouddhisme ne saurait pourtant être résumé par un homme ou une école. Nonobstant, des points communs fondamentaux recoupent toutes les pratiques bouddhiques, et ce sont eux que l'on retrouve dans l'œuvre de Weerasethakul.

[206] FAURE Bernard, *Le Bouddhisme*, Paris : Le cavalier bleu, 2004, p. 5.

2. 1. La roue du destin

2. 1. 1. La réincarnation

Même pour les spectateurs occidentaux qui ne connaissent pas vraiment le bouddhisme, le thème de la réincarnation est assez familier. Un film comme *Little Buddha* (1993) de Bernardo Bertolucci, grand succès, a pu rendre cet aspect mieux connu du public. Dans ce film, un garçon américain est considéré comme l'être réincarné d'un des grands lamas. La roue de la réincarnation lie ainsi l'Inde ancienne et l'Amérique d'aujourd'hui. D'autres films grand public abordant ce thème vont suivre, comme *Sept ans au Tibet* (1997), de Jean-Jacques Annaud, où Brad Pitt rencontre le dalaï-lama, *Kundun* (1997) de Martin Scorsese, ou plus récemment *Cloud atlas* (2012) des sœurs Wachowski, qui reprend le thème de la réincarnation à travers le genre de la science-fiction. La réincarnation est devenue ainsi un thème familier du public occidental. Pour comprendre la réincarnation, il faut d'abord connaître le karma. Les deux concepts s'enchaînent nécessairement dans le bouddhisme.

> « Nous avons dit que chaque incarnation détermine la suivante ; cette détermination constitue ce que les écoles philosophiques de l'Inde appellent le *karma*. Le mot est du sanscrit et dérive de la racine *kri* qui signifie « faire » ou « créer ». Le *karma* est l'œuvre que sans cesse nous tissons ; tous ses actes, toutes ses paroles, toutes ses pensées – peut-être tous ses rêves – concourent, quand l'homme meurt, à la formation d'un autre corps (de dieu, d'homme, d'animal, d'ange, de démon, de réprouvé) et d'un autre destin. Si l'homme meurt ayant au cœur une soif de vivre, il se réincarne ; c'est comme si, en mourant, il plantait une graine. »[207]

Le karma est une sorte de base qui produit toujours une conséquence, laquelle peut déterminer la figure réincarnée. Dans *Syndromes and a century*, on voit un moine qui parle de son karma concernant le coq. Il consulte le docteur afin de trouver un remède à son arthrite et à ses insomnies causées par des cauchemars. Dans ses rêves, il se voit torturé par des coqs, dont les ailes sont produites par son propre corps. Et finalement il devient lui-même un coq. Il avoue qu'il a cassé des pattes de coqs pour s'amuser quand il était petit, dans la ferme de son ami. Il dit aussi qu'il essaye désormais de se limiter à la consommation du poulet pour réduire son karma, alors qu'il en mangeait beaucoup auparavant. En bref, il croit que les fantômes des coqs veulent se venger de sa faute passée. Cet épisode est répété une nouvelle fois dans la deuxième partie du film, avec des dialogues quasi-identiques. Dans les deux cas, les docteurs lui recommandent d'éviter de manger de la volaille car c'est l'acide urique de la volaille qui produit

[207] BORGES Jorge Luis et JURADO Alicia, *Qu'est-ce que le bouddhisme ?*, Paris : Gallimard, 2001, p. 56.

sa maladie articulaire. Mais il y a une petite différence. Le docteur de la deuxième partie, dans l'hôpital moderne, diagnostique un trouble panique causé par une peur intime, qui surgit au moment du sommeil à travers les cauchemars du moine. En revanche, le docteur de la première partie ne conteste pas les raisons d'ordre traditionnel qu'invoque le moine pour expliquer son problème. L'approche scientifique s'oppose à la croyance religieuse traditionnelle.

Dans *Oncle Boonmee*, Boonmee croit que sa maladie est causée par son karma. Il regrette d'avoir tué de nombreux communistes, mais aussi des insectes de la ferme. Cette confession rappelle indirectement l'histoire tragique du pays, et l'époque où le gouvernement opprimait violemment les communistes, dans les années 1960, période déjà évoquée tout au long du *Primitive*. Dans ces dialogues, la réponse de Jen aux remords de Boonmee est cruciale : elle dit que le plus important n'est pas l'action mais l'intention. La question de l'intention est un autre aspect fondamental du karma.

> « Le karma bouddhique est la loi de rétribution des actes. Tout acte est perçu comme une cause qui entraîne un effet : étant donné une cause, l'effet s'ensuivra irrémédiablement. Ce qui détermine l'acte, toutefois, est l'intention. […] L'individu est toujours placé devant un choix, qui aura des conséquences bonnes ou mauvaises. »[208]

Les pensées du moine et de Boonmee expliquent le principe du karma ; l'action que j'ai faite donne un résultat équivalent. Si on commet des méfaits, on recevra tôt ou tard des malheurs. C'est la circulation naturelle de la vie selon le bouddhisme. Le karma fonctionne soit dans la vie présente comme le cas des personnages évoqués, soit dans la vie postérieure. C'est là que la réincarnation doit être considérée comme liée au karma.

> « Pour le bouddhiste, les concepts de transmigration et de *karma* sont inséparables et certains les considèrent comme les deux faces d'une même monnaie. »[209]

La réincarnation est directement évoquée à travers les films de Weerasethakul. Dans *Syndromes and a century*, il y a deux séquences où les personnages parlent de la vie antérieure : dans la première partie, il y a une scène dans laquelle le jeune moine et le dentiste, qui ont un sentiment réciproque d'amitié, discutent sur une terrasse de l'hôpital pendant la nuit. Le dentiste dit qu'il pense que son petit frère, qui est mort petit, s'est réincarné à travers le corps du moine. Mais le moine nie l'espoir du dentiste et répond qu'il n'était pas un être humain dans sa vie antérieure. Le moine part alors soudainement, le dialogue tournant court. Bien que le dentiste

[208] FAURE Bernard, *op. cit.*, pp. 47-48. (Je souligne.)
[209] BORGES Jorge Luis et JURADO Alicia, *op. cit.*, p. 59.

le suive immédiatement, le moine a déjà disparu. Finalement, il ne le trouve nulle part. Il n'est pas important de savoir si le moine était vraiment le frère du dentiste ou pas. Ce qu'il faut remarquer, c'est la croyance du dentiste dans les liens du destin qui relient la vie antérieure à la vie actuelle.

Dans la deuxième partie de même film, on retrouve des dialogues sur la réincarnation. Le docteur Nohng, personnage principal, aborde un garçon qui jouait seul à la balle dans le couloir de l'hôpital. Pendant leur conversation, le garçon affirme qu'il se réincarnera dans un corps d'homme, masculin, et qu'il était aussi un humain masculin dans sa vie antérieure. Il croit que sa vie est déjà toute faite et son esprit se trouve déjà dans sa vie postérieure. Ainsi, il montre une attitude fataliste. En fait, il est assez étonnant de voir que tout le monde parle naturellement de choses surnaturelles comme la vie antérieure ou la réincarnation, et ce même dans un espace moderne comme un hôpital. Dans le monde de Weerasethakul, ces propos tiennent du quotidien.

Avec *Primitive*, le cinéaste va traiter la réincarnation en tant que sujet principal. Le récit mystérieux d'un homme, Boonmee, inspiré d'un livre, est un des nombreux motifs de ce projet. On dit qu'il est né plusieurs fois au cours des siècles, et à chaque reprise dans cette même région du nord-est de la Thaïlande – qui est aussi la région dans laquelle Weerasethakul a lui-même grandi. A travers le récit de Boonmee, Weerasethakul s'intéresse à la réincarnation, le grand motif qui est représenté de manière répétitive dans presque tous ses films. Finalement, il réalise *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, dont le titre indique clairement le sujet. Lorsque le film commence, on lit une phrase comme ceci : « Au cœur de la jungle, des monts et des vallées, mes vies antérieures sous forme d'animal ou autre ressurgissent devant moi. » Ensuite, on voit une silhouette de gayal qui est lié à un arbre, sur un fond un peu sombre dans l'ambiance de l'aube ou du soir. Il réussit à couper le cordon et à fuir vers une forêt en traversant le champ. Mais le paysan finit par le rattraper et il est à nouveau attaché à son arbre. La séquence du gayal peut être interprétée de deux différentes manières : d'une part, le gayal est une des figures des vies antérieures de Boonmee, d'autre part, il symbolise notre vie qui ne peut pas se libérer de la fatalité du karma.

La fascination pour la réincarnation est également visible dans *Mekong hotel*. On y trouve une histoire d'amour entre des jeune gens, Phon, une femme, et Tong, un homme. Un jour, Phon appelle étrangement Tong par un autre nom, Masato. Ensuite, les deux personnages se parlent naturellement comme s'ils étaient devenus d'autres personnes. Il semble que les âmes de leurs vies antérieures aient réinvesti leurs corps respectifs. Leurs dialogues montrent bien le caractère irrésistible et illimité de la force liée à la transmigration :

« Tong : *Je sais, je vais renaître cheval. Et sous plusieurs formes d'insecte. Je ne sais pas combien de temps ça prend… avant de redevenir humain. Je vais naître garçon aux Philippines. Et je sais que tu me suivras toujours.*

Phon : *Pourquoi ne t'arrêtes-tu pas, alors ?*

Tong : *Je ne peux pas… pour la même raison que toi.* »

L'action de tricoter est répétée plusieurs fois dans ce film. En particulier, il y a une scène impressionnante au bout du film : au centre du cadre, on voit la mère de Phone en train de tricoter, assise sur son lit, entourée de pelotes de laine colorées. L'image, ainsi que long fil de laine en train d'être tricoté, évoquent la continuité de la vie à travers la réincarnation.

2. 1. 2. L'égalité et la mémoire

L'idée de la réincarnation chez Weerasethakul est au fondement de deux valeurs que le cinéaste met en avant dans ses œuvres : l'égalité et la mémoire.

Si l'on suit le bouddhisme, la réincarnation permet en fait à la vie d'être infinie ; elle ne se limite pas à l'état actuel des choses. On doit également accepter le fait que le prochain état ne sera pas forcément humain ; on peut se réincarner sous forme animale, sous forme d'insectes... Mais on ne peut pas le savoir à l'avance. Les positions peuvent s'inverser ; par exemple, mon chien pourra devenir humain dans sa vie postérieure, et moi devenir chien. De ce point de vue, tous les êtres sont égaux pour le bouddhisme. Le bouddhisme se base ainsi sur la valeur de l'égalité, et aussi sur celle de la compassion. Cette religion rejette radicalement une vision anthropocentrée du monde et envisage tous les êtres vivants sur un pied d'égalité.

> « Tolérance et compassion sont indissociables et sont devenues, en la personne médiatique du dalaï-lama l'image de marque même du bouddhisme. […] Ce sentiment de communion est fondé sur la croyance en la transmigration, laquelle conduit les êtres à renaître en diverses destinées, humaines et non humaines. »[210]

A l'origine, le bouddhisme fut une sorte de résistance à la société hindouiste conservatrice, fondée en partie sur la discrimination et la hiérarchisation. Le Bouddha s'opposait au système des castes indien[211], bien qu'il fût lui-même d'origine princière. En partant de cet aspect essentiel du bouddhisme, on peut mieux comprendre les personnages de Weeerasethakul.

[210] FAURE Bernard, *op. cit.*, 2004, p. 92.
[211] *Ibid.*, p. 25.

Dans presque tous ses films, le personnage principal vient ou est de fait dans une position d'appartenance à un groupe minoritaire. Le personnage principal de *Blissfully yours* est un Birman qui travaille en Thaïlande sans permission légale. A cause de son identité et de son statut de clandestin, il se prétend muet devant les inconnus et ne peut pas obtenir d'ordonnance malgré sa maladie. Dans *Tropical malady*, le personnage principal est un paysan thaïlandais naïf et analphabète. Souhaitant obtenir un travail à la ville, il revêt un uniforme militaire prêté par un ami parce qu'il pense que c'est ainsi qu'on « présente bien » et qu'on peut exprimer ses compétences. Son incapacité à comprendre les règles du jeu semble être soulignée par la comparaison avec le personnage de son ami, un soldat vaillant et respecté.

Cependant, la position de dominés de ces personnages tend à s'inverser ou à être annulée lorsqu'ils se retrouvent hors de la société humaine. Le personnage du paysan naïf et analphabète va ainsi devenir dans la jungle un grand tigre menaçant. En revanche, son amant, le soldat viril, devient totalement impuissant lorsqu'il pénètre dans la jungle à sa recherche. Autre exemple, le personnage du Birman clandestin va se sentir libre lorsqu'il pénètre dans la forêt. En somme, ces personnages se libèrent de la place sociale qui leur est assignée. Weerasethakul déconstruit ainsi, en s'appuyant sur la tradition égalitaire du bouddhisme liée au rapport avec la nature, les hiérarchies sociales de la société contemporaine.

Autre élément majeur de l'œuvre de Weerasethakul : la question de la mémoire, toujours influencée par la croyance en la réincarnation, qui entraîne une profonde réflexion philosophique. Si l'homme se réincarne, peut-il se souvenir de ses vies précédentes ? On a vu que dans les œuvres de Weerasethakul, les personnages mentionnent souvent leurs vies antérieures, même vaguement. Dans *Oncle Boonmee*, le héros part chercher le lieu de son origine afin de préparer sa mort. Lorsqu'il arrive et s'installe dans une grotte, il parle de ses vies antérieures. : « C'est ici que je suis né dans une vie dont je ne me souviens pas. Je sais seulement que je suis déjà né ici. J'ignore si j'étais un humain ou un animal, une femme ou un homme. » A travers ces paroles, la grande singularité de cet homme apparaît : il peut « mémoriser » ses vies antérieures.

Pour Weerasethakul, cette faculté est avant tout un outil lui permettant de souligner l'importance de la mémoire, notamment d'un point de vue politique. A travers *Primitive,* dont *Oncle Boonmee* fait partie intégrante, il appelle à ne jamais oublier le passé, dans un contexte où le gouvernement thaïlandais censure des pans entiers de l'histoire du pays. Le travail de mémoire est une des grandes motivations qui animent le cinéaste, comme le montrent ces propos :

> « J'enviais sa capacité à se souvenir au cours des siècles. Il pouvait voir et rejouer son passé. Il n'avait pas besoin du cinéma. En fait, nous n'aurions pas besoin du cinéma si nous pouvions former nos esprits à « voir » comme il l'a fait. Malheureusement, la plupart d'entre nous sont trop brutes, nous sommes des êtres primitifs. »[212]

2. 2. Les phénomènes surnaturels

2. 2. 1. La coexistence avec les êtres imaginaires

Chez Weerasethakul, on rencontre les êtres singuliers qui n'appartiennent pas au monde humain, rationnel et scientifique. Le cinéaste admet volontiers la présence d'êtres surnaturels, fantastiques et hybrides dans le monde humain. Encore une fois, l'influence du bouddhisme permet de comprendre cette sorte de normalité du surnaturel :

> « Les réincarnations sans fin et les créatures hybrides d'Apichatpong trouvent leurs origines dans la philosophie bouddhique, où tout est pensé comme transitoire et où l'âme même n'existe pas. »[213]

Si on exclut toute différence de statut entre les créatures vivantes, la figure humaine ne saurait donc être privilégiée. Tous les êtres possèdent une valeur identique, quelque soient leurs apparences. On ne trouve pas non plus de définition claire de la normalité. Partant de là, on ne trouvera pas étonnant de voir des figures de divinités bouddhiques dotées de plusieurs bras ou de multiples yeux.

Ainsi, chez Weerasethakul, êtres mystérieux et êtres humains se côtoient souvent. Dans *Oncle Boonmee*, on trouve par exemple une séquence onirique où des êtres humains et des êtres surnaturels dînent ensemble. Le fantôme de la femme morte de Boonmee, qui a gardé l'apparence qu'elle avait au moment de son décès, dix-neuf ans auparavant, et le fils perdu, métamorphosé en singe aux yeux rouges, se joignent au dîner. Après cette apparition surprenante, les personnages accueillent sans crainte les deux êtres. Le singe raconte l'histoire de sa disparition. Il était fasciné par le fantôme d'un singe capté par hasard en photo. En souhaitant communiquer avec le fantôme, il a fini par copuler avec l'un des autres ectoplasmes qui l'accompagnaient, et il a lui-même pris cette apparence. Il est intéressant de voir qu'à table,

[212] WEERASETHAKUL Apichatpong, « The Memory of Nabua: A Note on the *Primitive* Project », p. 192.
[213] NEWMAN Karen, « A man who can recall his past lives », *Apichatpong Weerasethakul*, Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema, 2009, p. 152.

personne ne doute de la véracité de cette histoire, qui peut pourtant sembler absurde. Cette tablée a tout l'air d'une réunion de famille ordinaire et conviviale.

Pendant la conversation, le fils explique qu'il ne peut pas bien voir à cause de l'éclairage. Les gens éteignent donc tous les éclairages autour de la table et n'allume qu'une petite lampe. Cette dernière va servir à séparer le cadre en deux. Les hommes sont du côté lumineux tandis que le fantôme et le singe sont dans l'obscurité, derrière la lampe. Par ce contraste extrême, on ne peut pas voir les figures de ces deux êtres mystérieux, mais on sait qu'ils existent. Cette mise en scène montre l'essence des êtres surnaturels. Bien qu'ils soient invisibles, ils sont toujours avec nous dans le réel. Le fantôme de la femme dit qu'il n'y a pas de paradis, et que par conséquent les fantômes n'appartiennent à aucun lieu. Ainsi, ils restent au milieu du monde des vivants. A partir de cette rencontre, le fantôme de la femme réapparaît de temps à autres parmi les hommes et agit comme un humain : elle regarde tranquillement sa sœur endormie, soigne son mari malade et parle avec lui... A la fin, elle accompagne Boonmee dans son voyage pour préparer sa mort dans la grotte. Ce fantôme n'est pas différent de l'être humain. On peut même toucher son corps, et Boonmee ne manque pas de l'embrasser.

Dans *Cemetery of splendour*, Jen fréquente un sanctuaire où il y a deux statues de sœurs, princesses des temps anciens. Un jour, les princesses apparaissent réellement devant Jen pour la remercier de ses offrandes, à savoir des animaux miniatures. Elles ont l'apparence de belles jeunes femmes ordinaires et agissent comme des êtres humains : elles mangent les fruits que Jen leur sert, admirent les écharpes, etc. Au début, Jen pense qu'elles sont folles, mais à la fin, elle arrive à accepter l'incarnation des sœurs. Une telle situation inexplicable arrive souvent chez Weerasethakul. Dans son monde, humains et êtres fantastiques coexistent naturellement et paisiblement.

Partant de là, on peut aussi comprendre l'attitude superstitieuse représentée parfois dans ses films. Dans *Cemetery of splendour*, une jeune femme montre sa capacité à entrer dans l'esprit des gens. De temps en temps, elle va à l'hôpital pour aider les familles des soldats qui se sont endormis à cause de la maladie du sommeil. Même quand les soldats sont dans un état d'inconscience, elle peut lire leurs pensées en se connectant à leurs esprits. Les gens ne doutent jamais de son talent médiumnique.

Mais on trouve aussi des scènes dans lesquelles la superstition ne trouve plus sa place dans le monde d'aujourd'hui. Dans *Syndromes and a century*, on a ainsi une séquence contradictoire, dans laquelle le docteur tente de soigner un patient à l'aide d'un remède traditionnel alors qu'il est dans un hôpital moderne. Ce remède, appelé Chakra, utilise l'énergie du monde pour guérir ou soulager la maladie. Mais ici, ça ne marche pas du tout. Les

personnages qui appartiennent à la société scientifique n'ont plus de pouvoirs ancestraux, qu'ils finissent par mépriser, comme le montre une autre scène où le médecin rejette les herbes qu'un moine lui a données. Le cinéaste montre le déclin des croyances superstitieuses dans le monde moderne.

2. 2. 2. Le conte fantastique

Weerasethakul se plaît à insérer dans ses films un épisode mystérieux au milieu de l'histoire réelle. Par exemple, on voit de temps en temps des récits folkloriques de fantôme. Ces contes sont toujours reliés à la vie réelle et à l'influence qu'ils ont sur la mentalité des gens.

Dans *Tropical malady*, on voit une histoire de sorcier qui séduit un homme et ensuite le tue. Dans le film, cette histoire est racontée par des phrases, des illustrations et aussi des images qui ont tout du conte : il était une fois un sorcier. Il cherchait des villageois pour les agresser, en se métamorphosant en des figures diverses. Un jour, il est allé chercher un homme qui montait la garde dans la jungle. Transformé en jeune femme, il lui demande de l'aide pour sa mère malade. Mais l'homme qui montait la garde découvre la queue de tigre dissimulée sous la jupe de la femme alors qu'il la suit. Il tue la femme/tigre et enferme le sorcier dans l'esprit du tigre.

Toutefois, le sorcier réapparaît dans le corps du tigre et des villageois commencent à disparaître. C'est là que débute la deuxième partie du film. Cette partie se base totalement sur cette histoire légendaire. Le récit du sorcier couvre toute la partie et forme l'arrière-plan de cette dimension nouvelle. On a déjà remarqué que dans les œuvres de Weerasethakul, les deux parties du film s'opposent fondamentalement, notamment en ce qui concerne l'espace, avec la division société humaine/monde naturel mystérieux. Elles se distinguent aussi par la nature du récit : réalité et mythe. La deuxième partie montre l'inaptitude de l'homme lorsqu'il entre dans le domaine de mythologie. Keng, un des héros, entre dans la jungle pour chercher son amant perdu. Très vite, il est effrayé et proche du désespoir. Il y voit le singe qui le prévient du danger du fantôme, puis rencontre le tigre-sorcier de la légende. Le tigre, qui parle comme un humain, écrase totalement Keng. Devant cet être mystérieux et dans ce monde surnaturel, l'homme est totalement impuissant. L'ordre du monde mythique est totalement différent de celui du monde humain. Le monde mythique est dominé par des êtres fantastiques, comme des fantômes, des animaux mystérieux, tandis que le monde humain est celui de la raison et de la rationalité. Ce film montre que ces deux mondes hétérogènes se mélangent et s'influencent réciproque.

Dans *Oncle Boonmee*, le conte de la princesse laide s'insère en coupant cours au récit. Lorsqu'elle pleure face à l'étang à cause de son visage laid, un poisson-chat parle apparaît

soudainement et la console. La princesse entre dans l'eau petit à petit en jetant toutes ses merveilleuses parures et prie pour devenir belle. Ensuite, son corps allongé émerge et on voit la scène où elle atteint l'orgasme grâce au poisson-chat. La séquence du conte, laquelle dure presque quinze minutes, semble sans rapport avec l'histoire du film. On peut interpréter cette séquence de multiples manières. La princesse pourrait être une des vies antérieures de Boonmee, ou un rêve de Jen, etc. Weerasethakul ouvre toutes les possibilités selon l'imagination de chacun. Cependant, il est évident que ce conte s'oppose à la situation actuelle de Boonmee, qui s'apprête à mourir. Comme le cinéaste le dit lui-même, cette scène d'accouplement est liée à l'idée de la vie et à la naissance[214]. Avec l'insertion du conte de la princesse, le film montre les deux extrémités de la vie, l'éros et le thanatos, à travers, par exemple, le contraste entre la « scène de sexe » concernant la princesse, décrite dans une ambiance vive, et l'état de Boonmee qui est proche de la mort, dépeint dans une ambiance assez sombre.

Dans *Mekong hotel*, Weerasethakul raconte cette fois-ci une histoire effrayante. Dans les villages autour du Mékong, qui marque la frontière entre la Thaïlande et le Laos, le fantôme féminin appelé Pob[215] mange les organes internes des hommes et du bétail. Le film montre que les gens de la région croient vraiment à cette histoire. Le film est ainsi composé de deux niveaux de récit : d'une part, le documentaire sur l'équipe qui prépare le tournage du film sur Pob, et d'autre part, les scènes du récit fictif que l'équipe tourne. Dans la partie fictionnelle, il y a une scène où la mère de Phon avoue qu'elle est en réalité un Pob et demande pardon à sa fille pour lui avoir dissimulé son identité réelle. Phon accepte le fait que sa mère n'est pas un être humain. Ainsi, une histoire légendaire occupe effectivement une partie importante de la vie réelle de personnes ordinaires.

Pourquoi le cinéaste a-t-il choisi de raconter ce récit d'horreur comme thème du film ? Sa motivation a rapport avec l'histoire tragique de cette région. Il veut superposer le conte horrible de Pob à cette terre où beaucoup de gens ordinaires ont été tués dans le passé. Les images sanglantes pénètrent donc les deux histoires, la grande et la petite. Le conte devient une métaphore, une allégorie, un simulacre de l'histoire réelle.

On peut évoquer ici *Les contes de la lune vague après la pluie* (1953) de Kenji Mizoguchi, film classique qui développe une esthétique onirique basée sur la philosophie

[214] DELORME Stéphane et TESSÉ Jean-Philippe (interviewer), *op. cit.*, p. 12.
[215] Pob est présenté comme un des fantômes thaïlandais représentatifs selon la liste énumérée par Rirkrit Tiravanija : *« Phi Pob habite les vivants et mange leurs intestins. Habituellement représentée comme une femme désirable, Phi Pop vit de la chair et du sang des humains. Ce fantôme est l'un des plus difficiles à se débarrasser. »* TIRAVANIJA Rirkrit, « Ghosts in the projector », *Apichatpong Weerasethakul*, New York : New Museum, 2011, p. 34.

asiatique, et notamment bouddhique, tout comme Weerasethakul. Cet œuvre se base sur un conte traditionnel japonais : un homme est séduit par le fantôme d'une femme superbe et après avoir été hypnotisé pendant un long moment il se réveille et rentre chez lui auprès de sa femme. Mais sa femme, qu'il retrouve après cette mésaventure, est en fait elle-même devenue un fantôme, puisqu'elle est morte pendant son absence. Sous l'aspect de la narrativité générale, cette histoire est un cas typique pour parler de la moralité. Elle est aussi liée au karma. L'homme qui faisait de mauvaises actions doit en payer le prix, même avant sa mort. Ainsi, ce film est rempli de nombreux éléments surréels nés d'une vision du monde qui mélange mythologie asiatique et bouddhisme. Dans une ambiance onirique et mystérieuse, le héros va et vient entre le réel et le fantastique. Il n'y a pas de frontière claire entre l'imaginaire et le réel. Malgré la coexistence de ces deux dimensions qu'on pourrait croire opposées, le développement du récit reste logique et persuasif. Chez Mizoguchi et Weerasethakul, cette conception philosophique essentielle du bouddhisme est assumée : le réel et l'imaginaire forment un univers commun.

> « L'univers nous présente continuellement des formes, des couleurs, des odeurs, des sons, les sensations de la température et de l'espace, mais derrière ces apparences il n'y a rien. L'univers est une illusion : vivre c'est, très précisément, rêver. »[216]

2. 3. Le paradoxe du néant

Envisageons à présent la signification du vide représenté chez Weerasethakul à partir de la conception bouddhique du néant. On pense habituellement les mots « vide », « vacuité » ou encore « néant » comme l'expression de l'absence de toute chose : dans un espace vide, il n'y aurait ainsi « rien à voir ». Si telle était la bonne interprétation du concept de vide dans la philosophie bouddhique, cette dernière pourrait sembler pessimiste et passive. D'ailleurs, jusqu'au début du XX^{e} siècle, le bouddhisme passait pour une doctrine nihiliste[217]. Le concept a pourtant un sens plus profond.

> « En tant que termes techniques, les mots *vide* et *vacuité* notent dans la tradition bouddhique la négation complète de ce monde par l'exercice de la sagesse. L'idée centrale est la négation et le renoncement complets au monde qui nous entoure, le

[216] BORGES Jorge Luis et JURADO Alicia, *op. cit.*, p. 79.
[217] FAURE Bernard, *op. cit.*, 2004, p. 29.

> complet retrait, la libération complète hors de lui, dans tous ses aspects et dans toute son extension. »[218]

Le néant est en réalité l'état ultime, sans aucune douleur, sans obsession ni angoisse, à laquelle tout homme devrait tenter d'accéder. Ce niveau est appelé nirvana. Si l'on atteint le nirvana, on peut être libéré de la roue du destin qui rend le cycle de la réincarnation infini. Cela veut dire que l'on sera libéré des vies postérieures. Cet état absolu et ultime est le « vide » :

> « *Nirvana* est un mot sanscrit qui, étymologiquement, équivaut à « disparition », « extinction »; on pourrait aussi traduire « le fait de disparaître » ou « le fait de s'éteindre ».[219]

En étendant cette notion de l'individu à l'univers entier, le vide signifie que toutes les choses s'anéantissent. Dans les enseignements de Bouddha, l'importance de comprendre le vide est soulignée: « Ne jamais abandonner les êtres et voir en vérité que toutes choses sont vides. »[220] Selon cette idée, le monde entier n'est que mirage et il n'y a pas de distinction entre l'essence et l'apparence, le réel et l'imaginaire…

Sous cet angle, évoquons certains éléments qui évoquent le vide chez Weerasethakul. Dans *Oncle Boonmee*, le héros part dans la grotte où il était né dans un de ses vies antérieures. La caméra montre les détails de la grotte en suivant le passage des personnages qui y entrent. En apparence, la cavité ne semble être qu'un grand trou vide et sombre. Mais en réalité, elle apparaît comme bien remplie : on y trouve par exemple des poissons nageant dans une petite source. L'intérieur de la grotte brille de mille feux grâce à la lumière qui se reflète sur les minéraux accrochés à la roche, comme si des étoiles parsemaient l'antre obscure. Ce lieu qui paraissait absolument vide regorge de vie. En arrivant au fond de la grotte, Boonmee dit que la cavité est pour lui comme un utérus. Ce lieu où il vient mourir, c'est-à-dire rejoindre le néant, est comparé à l'origine de la vie.

La grotte en tant que lieu symbolique apparaît aussi dans *Tropical malady*. Les héros rencontrent par hasard une femme qui les guide vers une grotte mystérieuse et profonde qui se trouve sous un temple. Dès l'entrée de la cavité, on trouve une table sur laquelle sont posés des bâtons d'encens et une petite statue de Bouddha. Les personnages poursuivent leur progression dans la grotte. Tout d'un coup, la femme explique que lorsqu'ils arriveront à un certain point, toutes les lumières, de la bougie à la lampe de poche, s'éteindront. Personne ne sait pourquoi ce phénomène se produit. Elle ajoute ensuite que quelqu'un a failli mourir étouffé par les gaz

[218] CONZE Edward, *Le bouddhisme dans son essence et son développement*, Paris : Payot, 1995, p.151.
[219] BORGES Jorge Luis et JURADO Alicia, *op. cit.*, pp. 69-70.
[220] CONZE Edward, *op. cit.*, p. 150.

toxiques alors qu'il marchait dans la grotte. Keng, l'un des héros, demande à sortir et tout le monde retourne vers l'extérieur. Ils n'ont pas peur du vide, mais de la vitalité et des pouvoirs invisibles que la grotte renferme.

L'image de l'eau est également un des éléments chers à Weerasethakul. Dans *Blissfully yours*, le lac fonctionne comme décor principal de la dernière partie du film. Les deux femmes, qui vivent une relation tendue, s'amusent dans l'eau joyeusement, comme des enfants. Le lac fonctionne comme une chance, même temporaire, de dissiper la détestation qu'elles éprouvent l'une envers l'autre. Autre exemple, comme on vient de le voir avec *Oncle Boonmee*, la caméra fixe un moment la petite source dans la grotte où nagent des petits poissons sous l'eau très claire. Dans le même film, on trouve le conte de la princesse laide qui se regarde dans l'étang. En plongeant dans l'étang, la princesse copule avec le poisson-chat. A la fin de cette séquence, l'image vivante de l'onde écumante, causée par les mouvements de la princesse et du poisson-chat, remplit le cadre pendant un long moment. L'eau est ainsi dépeinte comme une source de vie, ce qui s'inscrit également dans une longue tradition artistique occidentale. On peut penser à *La naissance de Vénus* de Botticelli, aux peintures de Cabanel ou d'Ingres, où l'écume ondulante de la mer est décrite comme un élément essentiel, la source de la naissance (dans la mythologie grecque, l'écume est considérée comme étant du sperme). L'eau transparente, qui peut être perçue comme une image du rien, est ainsi investie par Weerasethakul d'une sorte de pouvoir et de vitalité. Ainsi, les images du vide chez Weerasethakul expriment, paradoxalement, la plénitude. Cette conception du vide relie le caractère magique et onirique du bouddhisme à ses œuvres.

3. Au-delà du visible : l'effet du son

Il est également nécessaire d'envisager l'aspect sonore dans l'œuvre de Weerasethakul pour mieux comprendre dans son intégralité l'ambiance contemplative et onirique. Dans ses films, la bande-son a un rôle essentiel, au même titre que l'image visuelle. Le son fabrique d'une part l'atmosphère particulière d'une scène ou d'un film tout entier, d'autre part il permet de segmenter les phases, agissant comme des virgules ou des points finaux. De plus, de grandes parties de chaque film sont dominées par la dimension sonore. Le son n'est pas soumis à l'image en tant qu'élément décoratif mais la façonne activement et indépendamment, même de manière

disproportionnée ou énigmatique selon le cas. De cette façon, le son fonctionne très souvent comme subversion de la logique. En examinant en profondeur le style et l'effet du son chez Weerasethakul, on pourra mieux rendre compte de tous ces éléments et de la sensibilité esthétique du cinéaste.

Avant d'analyser directement le son dans les films de Weerasethakul, il semble nécessaire d'évoquer l'évolution du rôle du son dans l'histoire du cinéma. En général, le son cinématographique renvoie à la musique de fond, aux bruits – soit captés au moment du tournage, soit additionnés lors du montage –, aux bruitages et jusqu'à tous les dialogues entre les personnages. Le cinéma de la première période, muet, ne s'est appuyé que sur l'image visuelle, par défaut de technologie sonore. Environ trente ans après la naissance du cinéma, le film parlant apparaissait avec *Le chanteur de jazz* (1927), film musical américain officiellement considéré comme le premier film parlant. On y trouve des dialogues et des chansons, lesquels occupent une grande part du film, bien qu'il ne soit pas totalement sonore.

En un sens, on pourrait dire que le son était déjà présent même à l'époque du cinéma muet : une musique de fond couvrait généralement le film entier. Cette musique était jouée par un orchestre ou un pianiste dans le lieu de projection. Bien qu'elle ne fût pas forcément complètement liée à la narration filmique, elle était interprétée de manière plutôt adéquate vis-à-vis des images. En mettant l'accent sur les moments dramatiques et sur les gestes impressionnants des acteurs, elle conduisait le spectateur à plonger dans l'ambiance imaginaire du film. Rappelons ici quelques œuvres de Buster Keaton, comme *Sherlock Junior* (1924) ou *Le mécano de la « General »* (1926), par exemple. Ces films très dynamiques, tenant presque du genre de l'aventure, sont associés à des partitions musicales interprétées subtilement et conformément au tempo de l'action des acteurs pour que le spectateur puisse s'absorber dans les images. De cette façon, la musique (le son) était introduite dans le cinéma en tant que composante importante contribuant à l'unité d'un film. Cet usage de la musique dans le cinéma muet prouve une grande envie des cinéastes d'intégrer et d'exprimer la dimension sonore dans leurs films par tous les moyens possibles. Dans le cas des dialogues, le problème était plus difficile. Les paroles des acteurs étaient remplacées par des cartons insérés aux endroits les plus nécessaires. Il fallait « voir » et « lire » les dialogues, au lieu de les entendre.

En entrant dans l'ère du parlant, les types de sons utilisés dans le cinéma se sont élargis et sont rapidement devenus très féconds, dépassant très vite le niveau décoratif de la musique de fond que nous venons d'évoquer. A ce propos, Albert Laffay écrit qu'« au temps du muet la musique était seule à défendre la représentation contre la concurrence du monde existant. Avec le film sonore, puis parlant, elle s'atténue ou disparaît à certains moments pour céder la place

aux bruits et aux paroles enregistrées »[221]. Après le succès du *Chanteur de jazz*, la production de films parlants s'accéléra. Au fur et à mesure que la tendance générale changeait avec l'universalisation du cinéma parlant, les sons filmiques ainsi que les paroles des acteurs et les bruits vivants devenaient des éléments importants dans la manière de représenter les scènes de manière plausible et persuasive. Aux États-Unis, de nombreux films musicaux (genre qui profite directement et davantage de la technologie sonore) ont été produits et distribués des années 1930 jusqu'aux années 1950 grâce au système des grands studios hollywoodiens.

En parallèle, la comédie *slapstick* (« grosse farce » ou « bouffonnerie » en français[222]), dont l'élément central était la mise en avant d'une activité physique spécifique se rapprochant parfois du mime ou du clown (Charlie Chaplin, Buster Keaton) et collant parfaitement avec les contraintes du muet, déclinait brusquement. Un certain nombre d'acteurs se sont vus exclus du jeu au cours de cette époque transitoire. Leurs voix, leurs accents, leurs prononciations ne passaient plus. Gloria Swanson, par exemple, célèbre vedette du cinéma muet, avait dû se retirer avec l'arrivée du parlant. Après une longue traversée du désert, elle réapparaît chez Billy Wilder dans *Boulevard du crépuscule* (1950) dans un rôle aux allures autobiographiques (l'ex-star vieillissante les yeux rivés sur passé glorieux). On peut aussi citer des stars du muet comme Harold Lloyd ou John Gilbert, également victimes du cinéma parlant. Même dans le cas de Chaplin, la transition a pris du temps. Elle reste néanmoins en elle-même un chef d'œuvre. *Chantons sous la pluie* (1952*)* de Gene Kelly, décrit bien la situation de désordre à Hollywood au moment de l'apparition du sonore. On y voit, par exemple, une actrice célèbre à la voix criarde être remplacée par une actrice débutante, mais qui a une belle voix. Ainsi les paroles des acteurs commençaient à être considérées tout aussi sérieusement que leurs gestes et leurs expressions faciales. En outre le bruit, lequel correspond au paysage ou à un objet dans l'image, donnait aux spectateurs l'impression que le cinéma sonore exprimait le monde de façon plus authentique que le cinéma muet.

Au début du XX[e] siècle, le son entrait aussi en lui-même dans une nouvelle ère. Au sein d'une société devenant rapidement consommatrice de divertissement, l'usage et le rôle du son s'adaptèrent à ce nouvel environnement. Autrement dit, « l'accélération des communications et des confrontations culturelles est devenue un point de focalisation de l'expression musicale. »[223]. De plus, la sphère d'utilisation du son s'élargissait. On en trouvait dans d'autres arts

[221] LAFFAY Albert, *op. cit.*, p. 35.
[222] *Dictionnaire Larousse français-anglais / anglais-français*, Paris : Larousse, 2003, p. 952.
[223] TOOP David, *Ocean of sound*, Montpellier: l'Éclat ; Paris : Kargo, 2000, p. 12.

contemporains, comme le cinéma. En même temps, la musique elle-même commençait à évoluer. Citons Pascale Cassagnau sur l'évolution de la topologie sonore :

> « L'avènement du son dans le champ des arts plastiques est lié à l'aventure des avant-gardes du XX^{e} siècle et résulte d'une double perspective. D'une part, la reconnaissance que le son, le « sonore » acquiert une valeur esthétique, plastique, dans le champ de l'art ; reconnaissance et légitimité renouvelées avec l'apparition de la vidéo, des nouveaux médias et la proximité du cinéma. L'intrusion du son, des bruits, de la voix, dote les œuvres de la possibilité d'inventer de nouvelles formes. D'autre part, dans le champ musical lui-même, les recherches des avant-gardes et les transformations technologiques l'ont conduit à s'autonomiser de la musique, à entrer ainsi dans le langage de la création. »[224]

Suivant cette tendance, le son a commencé à jouer un rôle essentiel dans la création de l'espace imaginaire au cinéma. Libéré de sa position subsidiaire et devenant un élément autonome, le son est reconnu en tant qu'« image » sonore à l'égale de l'image visuelle. Quant à l'influence du son dans le cinéma d'aujourd'hui, David Toop écrit que « le cinéma est un théâtre de l'exagération où chaque son que nous entendons, si infime soit-il, est mis en avant avec une clarté hallucinogène. »[225]. De nombreux cinéastes contemporains font des films où le son a presque plus d'importance que l'aspect visuel. Parmi eux, Weerasethakul maximise ainsi la potentialité du son et crée des images sonores selon son propre style. Pour étudier les œuvres de Weerasethakul, il faut donc d'abord porter notre attention sur les combinaisons diverses entre l'image et le son. Dans ses films, la manière de réaliser le fond sonore (bruit ou musique) est très particulière. Les dialogues, en revanche, sont plutôt mis en scène de manière ordinaire. Le son révèle la part cachée du monde, créant une autre dimension invisible juxtaposée à la dimension visible (dont les dialogues font partie). L'ambiance du monde weerasethakulien réside en grande partie dans ces effets de son et c'est pourquoi il est important d'aller plus à fond dans l'exploration des modalités sonores présentes dans ses œuvres.

3. 1. Les modalités variées du son

Lorsqu'un son, de n'importe quel type, est entendu dans un film, il n'est pas perçu comme dans le réel. Les bruits quotidiens, les notes de musique ou les conversations habituelles sont déterminés par les conditions prioritaires du cinéma comme l'image (un autre élément

[224] CASSAGNAU Pascale, *Une idée du Nord : des excursions dans la création sonore contemporaine*, Paris : Beaux-arts de Paris éditions, 2014, p. 24.
[225] TOOP David, *op. cit.*, p. 273.

fondamental de la fonction expressive) et la narration (le contexte fixé). L'image et le son étant projetés en même temps, ils s'influencent réciproquement tout au long de la narration filmique. Même un bruit considéré comme banal dans le réel peut inspirer, transcrit au cinéma, un sentiment différent et produire un effet inattendu lorsqu'il est combiné avec certaines images ou certaines situations dans le film. Le son au cinéma fonctionne ainsi selon une logique et des règles particulières. Michel Chion estime que le son au cinéma doit être distingué de la musique en tant que forme indépendante : « L'étude de l'esthétique sonore des films doit s'appuyer aussi sur des critères sensoriels, critères que l'écoute réduite permet d'appréhender, en dépassant les critères musicaux traditionnels, souvent inapplicables. »[226] La manière de disposer le son sur des images, et inversement, devient alors aussi importante que le cadrage et le montage des scènes.

Par ailleurs, une sorte d'illusion accompagne le son : le monde réel est-il construit par le son tout autant que par le visible ? Poursuivons avec Michel Chion :

> « Quatre-vingt-quinze pour cent de ce qui constitue la réalité visible et tangible n'émet aucun bruit. […] Le cinq pour cent qui est sonore traduit très peu, vaguement ou pas du tout la réalité dont il est l'aspect sonore. […] lorsqu'on écoute le son de la réalité et que l'on est privé sur celle-ci de toute autre source d'information – notamment visuelle –, on se trouve littéralement dans l'obscurité : la majeure partie de ce qui se passe, de ce qui existe est dissimulée, et le son ne nous permet pas de la reconstituer. Cela parce que, d'abord, il n'y a de sons que lorsque quelque chose est en mouvement. »[227]

Presque tout le vivant (êtres, éléments...) ne comprend pas de son intrinsèque (l'eau n'a pas de son, la bouche ou la langue non plus). Le son n'est produit qu'au moment où une force physique est donnée sur un objet. Lorsqu'on entend quelques sons sans images, la supposition sur la situation sonore dépend totalement de l'imagination, influencée par les expériences accumulées avec le temps. Même sur une image sans le son, des sons peuvent venir immédiatement et automatiquement à l'esprit par suite de ces expériences, qu'elles soient personnelles ou universelles. Par conséquent, on peut dire que le son concerne l'aspect invisible qui ne peut pas être décrit à travers l'image.

Depuis le début de son travail audiovisuel, Weerasethakul s'intéresse aux possibilités infinies que peut apporter le son au cinéma. C'est principalement de cela qu'il s'agit quand on regarde ses courts-métrages expérimentaux. Obsédé par les questions fondamentales du cinéma comme la relation entre le son et l'image, l'influence et l'effet du son filmique, le jeune cinéaste

[226] CHION Michel, *Le son*, Paris : Nathan, 1998, p. 188.
[227] *Ibid*., pp. 112-113.

ose alors tout, même les effets les plus extrêmes. Il se demande continuellement si le son et l'image doivent toujours marcher ensemble de manière logique au cinéma, comme dans les scènes typiques de grandes villes où l'on entend le bruit des voitures et le brouhaha des gens. En fait, ce couplage visuel-audio se base sur l'expérience universelle dans le monde réel. Mais ici on parle de cinéma, pas du réel. Bien que la plupart des films obéissent à la convention générale qui lie l'image et le son, et qui rend une situation facilement intelligible pour le spectateur, Weerasethakul décide de transgresser cette règle. Il va ainsi tantôt montrer des images sans aucun son, tantôt séparer totalement le son de l'image. Selon les cas, le son va jusqu'à influencer un film entier, tandis que l'image reste plutôt dans une position subsidiaire.

3. 1. 1. Les images silencieuses

En premier lieu, Weerasethakul a réalisé quelques productions ne contenant aucun son, comme dans le cinéma muet. Dans *Windows* (1999), un de ses premiers courts-métrages, un paysage pris en plan fixe sert de seule et unique image – une chambre éclairée par la lumière du jour perçant les fenêtres. Tout au long du film, il n'y a aucune intervention – ni mouvement de la caméra, ni changement du cadrage, ni apparition d'autres objets – dans cette mise en scène initiale. Le plan dure environ douze minutes. Le film pousse à la contemplation de l'évolution de la lumière naturelle, et ce dans un silence absolu. Bien que le décor invite en lui-même le silence (une chambre vide), le réalisateur a enlevé tout son, même le son d'ambiance ou les petits bruits éventuels qu'on pourrait percevoir – bruits d'oiseaux, de voitures ou de gens qu'on pourrait entendre à travers la fenêtre.

Weerasethakul reprend cette forme d'absence sonore permettant la contemplation visuelle totale dans ses travaux postérieurs. Dans *My mother's garden* (2007), un autre court-métrage, aucun son n'est entendu tout au long du film. Des images hybrides se juxtaposent à ce silence absolu : combinaisons entre images réelles et dessins (par exemple, quelques lignes colorées symbolisant des branches sont dessinées sur la tête d'un personnage), objets principaux (insectes, plantes) devenant multicolores, etc. Grâce à ces images qui varient continuellement, l'absence de son n'est pas dérangeante. A travers la forme expérimentale de ces deux œuvres, le principe le plus primitif du cinéma, à savoir l'art des images, est réaffirmé. De plus, ces courts-métrages peuvent être vus comme des éléments de recherche sur l'effet sonore dans un espace et un temps complètement muets.

Dans *Vapour* (2015), court-métrage récent, Weerasethakul se risque à une double-restriction : absence de son et vision troublée. Pendant plus de vingt minutes, des paysages de villages couverts par une brume mystérieuse défilent en noir et blanc. On n'entend aucun bruit

ni dialogue. Contrairement aux deux œuvres que nous venons d'évoquer, le film repose sur une histoire, mais racontée de manière fragmentaire ; le quotidien d'une famille, une femme qui charge une cargaison – elle se prépare probablement quitter le village –, un homme qui semble vouloir l'empêcher de partir. Bien qu'on puisse dans une certaine mesure distinguer les actions des villageois, il est difficile de comprendre clairement la situation par manque de dialogues. De surcroît, la brume vient épaissir le mystère de ces scènes puisqu'elle provoque une vision peu nette du décor et des personnages. En mettant le sujet à part[228], le réalisateur emmène ainsi le spectateur dans une atmosphère peu familière. Bien que les personnages se parlent et font quelques actions, on ne peut ni entendre ni voir clairement ce qui se passe. La compréhension en est troublée. Tout ce qu'on peut vraiment faire, c'est imaginer.

Vision troublée de *Vapour* (www.kickthemachine.com)

3. 1. 2. La dissonance entre l'image et le son

Chez Weerasethakul, le son peut aussi servir à créer une autre histoire séparée de l'image, en établissant son propre rythme. Le son ne dépend pas de l'image, car la source sonore n'appartient pas au monde visible. Bien que les deux dimensions, visuelle et sonore, semblent n'avoir aucun rapport sous un aspect formel, elles renferment cependant quelques liens de manière implicite. Remontons à la première période de la filmographie de Weerasethakul. Dans *0116643225059* (1994), court-métrage expérimental qu'on pourrait qualifier d'extrême, le son couvre des images qui n'ont aucun rapport. Dès que le film commence, on entend la voix d'un homme et d'une femme qui sont au téléphone (à l'heure actuelle, ces dialogues en thaïlandais

[228] Le choix du village et le sens de cette brume suggèrent métaphoriquement le conflit entre l'individu et l'État, comme dans de nombreuses œuvres du réalisateur : « *Vapour* a lieu dans le village de Toongha, dans le quartier de Mae Ram, qui est la maison d'Apichatpong depuis huit ans. Le village est dans l'une des nombreuses régions du pays qui sont en proie à des problèmes de gestion des terres. Depuis soixante ans, il s'agit d'un champ de bataille entre le peuple et l'état. » http://www.kickthemachine.com/page80/page1/page69/index.html

n’ont pas été traduits en français). Tandis qu’on entend leur conversation, la grande photo en négatif d’une femme et le coin vide d’une maison remplissent l’écran. Dans la dernière partie, la silhouette sombre d’un homme apparaît soudainement dans la maison. Cette apparition revient plusieurs fois jusqu’à la fin du film. Presque en même temps, le dernier mot de la femme commence à être répété mille fois. Pas évident, au premier abord, de savoir s’il existe un lien entre le son et l'image. C’est précisément l’objet du film : laisser au spectateur la possibilité de chercher le rapport entre les deux. On pourrait par exemple deviner que la femme dans la photo et la silhouette de l’homme sont en fait les personnages qu’on entend au téléphone.

Morakot (Emerald) offre un cas similaire. Alors que la caméra parcourt lentement les chambres vides d’un hôtel, on entend une conversation entre trois personnes. La voix de Jen – l’actrice récurrente de Weerasethakul – occupe la plus grande part. Elle parle de ses histoires intimes (ses rêves, ses souvenirs), qui ne sont pas montrées à l’image. De cette façon, on fait l’expérience de deux histoires différentes simultanément, d’une part de l’hôtel à travers la vision, d’autre part de Jen à travers le son. Mais, si on reconnaît le fait que l’arrière-plan des images est l’hôtel ancien qui sera bientôt démoli, on pourrait trouver un point commun entre l’image et le son : le souvenir. Rappelons aussi le *trailer* de l’ouverture du festival de Cinéma Digital de Séoul (Cindi) en 2011. On peut dire que ce *trailer* énonce les mots-clés du cinéma weerasethakulien : le souvenir de l’enfance, l’ambiance tropicale, l’espace vide, le temps contemplatif, etc. Alors qu’on ne voit que les rideaux rouges qui s’ouvrent et se referment lentement de manière répétitive, des bruits de jungle et une mélodie très simple jouée au piano se font entendre. L’élément qui préside à l’ambiance de l’œuvre est l’image sonore plutôt que l’image visuelle, qui peut-être somme toute assez neutre ou vite lassante. De plus, l’effet synergique produit par la combinaison du son et de l’image peut faire penser à des choses différentes : certains pourront voir dans ce *trailer* une évocation des souvenirs d’enfance de Weerasethakul (le cinéma en plein air), d’autres un rappel de l’ambiance du décor de ses films tournés dans la jungle.

Dans les autres courts-métrages, le dispositif de séparation du son et de l’image est continuellement mis en place, la prévalence de l’un des deux éléments sur l’autre devenant un jeu de variations. *Thirdworld* (1997), court-métrage de jeunesse, ressemble à un document anthropologique concernant l’île de Panyi, dernier lieu de tournage de *Mysterious object at noon* (on y retrouve d’ailleurs quelques images qui sont déjà présentées dans celui-ci). Tandis que les paysages naturels et humains de l’endroit apparaissent en noir et blanc, une conversation entre deux hommes absents de l’image se fait entendre à la place du son enregistré directement sur le lieu de tournage. Le dialogue n’a aucun lien avec les images. Les histoires fragmentaires

qu'ils se racontent semblent tantôt réelles, tantôt imaginaires. L'impression d'hétérogénéité découle directement de cet écart image et son. Selon Weerasethakul, cette dissonance audio-visuelle est projetée au début : « Les sons sont pris de différentes sources, mais tous ont été enregistrés alors que les sujets n'étaient pas conscients de la présence d'un appareil d'enregistrement. Ainsi, cette œuvre peut être définie comme un documentaire « reconstruit ».»[229]

Dans *Cactus river* (2012), l'espace de la matière sonore s'est agrandi. Cette œuvre est une sorte de dédicace à Jenjira Pongpas, l'actrice favorite de Weerasethakul. Dans un style de *film-diary* (ce film nous évoque Mekas), le réalisateur capte les morceaux de la vie quotidienne de Jenjira et les paysages autour du fleuve Mékong où elle et son mari demeurent. Sous l'aspect visuel, la vitesse et le contraste des images en noir et blanc sont éléments principaux. Sur les images passant à vitesses variées, des sons à haut volume sont plaqués. Le continuum sonore est composé de bruits divers assez exagérés : vent violent, eau qui coule à flots, grésillement d'un vieux téléviseur qui se met en route, etc. De plus, les paroles modifiées des personnages sont aussi utilisées comme une composante du son. Les sources et les matières sonores diverses sont mises en parallèle des séries d'images fragmentaires, bien qu'elles ne se correspondent pas directement entre elles. Mais au fur et à mesure que l'on suit le cours de l'œuvre, on comprend que les sons représentent des traces de la vie de Jenjira, comme les images qui décrivent la quotidienneté.

Ce style basé sur le fonctionnement indépendant du son et de l'image mais en suggérant une sorte de lien entre les deux, est parfois réappliqué dans les long-métrages. Par exemple, la deuxième partie de *Syndromes and a century* est enveloppée par un son bizarre qui vient de nulle part. On trouve néanmoins un certain rapport entre l'image urbaine et le son moderne[230]. Dans tous les cas cités auparavant, le son se trouve toujours hors-champ, au sens où sa cause ou sa source ne sont pas identifiées explicitement dans la scène. La grande impression laissée sur ces œuvres est la dissonance entre l'image et le son. En un sens, cette modalité pose au spectateur le problème du choix. On se situe parfois dans une sorte de bifurcation entre la dimension visuelle et la dimension sonore, et on doit choisir l'un des deux espaces. On peut aussi tenter de les combiner pour créer une troisième voie, fruit de l'imagination de chacun.

[229] « Annotated Filmography », p. 209.
[230] Concernant ce film, nous reviendrons plus loin et en détail sur la musique d'*ambient*. *cf.* chapitre suivant.

3. 1. 3. Le son qui domine tout un film

Contrairement au cas précédent, nous évoquerons en dernier ressort le cas complexe où le son marche indépendamment de l'image à partir d'un moment, alors qu'il avait commencé en tant que part du monde visuel. *The anthem* (2006) (court-métrage), traite le son, et plus précisément la musique, sous l'angle thématique et formel. Cette œuvre vise à critiquer la loi thaïlandaise selon laquelle l'hymne national doit être obligatoirement exécuté lors des événements petits ou grands, comme par exemple avant la projection d'un film au cinéma. Dans ce film, un morceau de musique électronique sans parole, assez entraînante, est introduite comme un nouvel hymne au milieu de la conversation entre deux femmes. Dès qu'une femme met de la musique à travers un lecteur CD, cette pièce musicale commence à couvrir le reste du film. Après une scène en extérieur de conversation entre deux femmes, on se retrouve tout à coup dans un gymnase. C'est le moment où le son se libère de l'image et fonctionne indépendamment. La musique s'entend alors de plus en plus fort et finit par dominer l'atmosphère. La dernière partie du film commence alors. On y voit des gens dans le gymnase pratiquant la gymnastique, le badminton, ou en train de peler des fruits, etc. On ne sait pas si les gens entendent la musique ou pas, parce qu'on ne voit plus le lecteur CD dans la scène. Malgré cela, l'image et le son semblent coller harmonieusement, exprimant par là le point de vue volontiers satyrique du réalisateur. L'hymne, qui doit être considéré comme solennel et grave, est remplacé par la musique moderne et gaie. Par conséquent, celle-ci égaye les gens, contrairement à celui-là qui gêne la vie quotidienne.

Dans *Mobile men* (2008), on découvre deux jeunes qui s'amusent dans la soute d'un camion lancé à toute vitesse. La structure de cette œuvre est assez simple. Il n'y a pas de sujet particulier, pas plus que de narration. Toutes les images du film sont tournées par les deux jeunes qui enregistrent l'un et l'autre en se relayant la caméra. Le réalisateur n'est là qu'en observateur. Lorsqu'un jeune tourne la caméra dans sa direction, on le voit simplement assis dans un coin. Toutes les images sont remplies de leurs gestes qui semblent improvisés devant la caméra : ils rient et font les fous, montrent leurs tatouages et leurs muscles... Dans ce film une fois encore, le son joue un rôle majeur. Le grand bruit du vent a été réellement capté et enregistré sur le lieu, car le vent heurte sans cesse les petits micros attachés aux deux jeunes se trouvant dans le camion qui roule à vive allure. De cette façon, le hurlement du vent, sans ajout ni manipulation artificielle, couvre le film entier. Bien que, à proprement parler, on ne puisse pas « voir » ce bruit, pas plus que sa source, on comprend ce qui se passe, ne serait-ce qu'en observant les cheveux au vent des personnages. S'il n'y avait pas de son, les images ne sembleraient pas si dynamiques. Le bruit du vent s'entend si intensément qu'il engloutit

complètement la voix des personnages et le son de leurs rires. Ainsi, juste après avoir vu ce film de trois ou quatre minutes à peine, on se retrouve dans un état d'épuisement. Les oreilles bourdonnent encore, comme si l'on avait été réellement frappé par le vent violent. Le son, dimension invisible, surpasse ainsi l'image, monde visible, par son effet inattendu.

Parmi les œuvres de Weerasethakul, *Mekong hotel,* la narration sonore comme dimension indépendante de l'image est parfaitement maîtrisée. Lorsque le film commence, les éléments sonores (dialogues, mélodie de guitare) sont perçus avant l'image visuelle. Puis l'histoire se développe sous l'influence de la musique pendant tout le film. L'air de guitare commence dès la séquence inaugurale dans laquelle Weerasethakul et son ami, le guitariste, discutent à la terrasse de l'hôtel. La mélodie que le guitariste joue dans cette scène est prolongée jusqu'à la fin du film. Que ce soit dans les scènes documentaires, dans les scènes fictives, à l'intérieur ou à l'extérieur, la mélodie remplit tous les espaces filmiques. En effet, la musique n'a aucun rapport avec l'aspect narratif, sauf dans la première séquence qui montre le personnage commençant à jouer de la guitare. Malgré cela, elle persiste jusqu'à ce qu'on soit habitué à sa présence. Ainsi, la musique construit son propre espace indépendant, distinct de l'image visuelle. Par cette combinaison parallèle du visuel et du sonore, on fait l'expérience de deux histoires simultanées dans un même film. Tandis que la narration visuelle montre un caractère très varié et fragmentaire, la musique est durablement interprétée en tant que continuum. Par conséquent, la mélodie lyrique de la guitare enroule doucement ce film et l'entraîne dans une ambiance chimérique. C'est pourquoi on peut dire que la vedette du film, en réalité, est la musique.

Sakda (Rousseau) (2012), court-métrage dans la lignée de *Mekong hotel*[231], développe une ambiance très similaire. On retrouve dans *Sakda* le même acteur que dans *Mekong hotel* et surtout la même musique et le même guitariste. Ce court-métrage commence et se poursuit autour du monologue d'un homme qui se nomme Sakda (c'est aussi le nom réel de l'acteur), accompagné par l'air de guitare. L'image est assez simple : trois hommes en plan poitrine remplissent le cadre : Sakda qui monologue devant le micro et deux musiciens à côté de lui qui jouent de la guitare. Le son, parole et musique, est l'élément central du film. Le thème – la liberté – est abordé à travers un hommage à Rousseau, le personnage principal étant lui-même

[231] Les deux films sont sortis la même année, en 2012. L'ordre de tournage entre les deux n'est pas certain. Cependant, une image du fleuve Mékong dans *Sakda* semble indiquer que les deux films ont été réalisés presque simultanément et dans le même espace.

une réincarnation du philosophe des Lumières[232]. Les thèmes typiquement weerasethakuliens de la réincarnation et du souvenir sont donc aussi présents. En parallèle, les guitaristes interprètent cette mélodie lyrique devenue familière pour les spectateurs qui ont déjà vu *Mekong hotel*. Comme nous l'avons rappelé, *Mekong hotel* traite aussi du souvenir personnel, du destin de l'être réincarné et même de l'histoire collective. Ainsi, le son fonctionne non seulement comme un moyen pratique d'expression d'un message, mais aussi comme un pont servant à relier les deux films. C'est pourquoi l'aspect sonore est fondamental pour parler cette œuvre.

Jusqu'ici, nous avons envisagé les modalités de la réalisation sonore chez Weerasethakul en les regroupant en trois catégories, et ce afin de les aborder clairement et efficacement, en dépit du risque de simplification. Du cas où le son est totalement éliminé à celui où le son entraîne tout un film et surpasse la force des images visuelles en passant par celui où le son est placé en tant que champ libre de la narration visuelle, Weerasethakul n'hésite pas à employer des procédés expérimentaux radicaux dans une dynamique de recherche sur les potentialités du son au cinéma. Rappelons ici que le son est représenté sous la forme d'une pièce musicale complète dans *The anthem* ou dans *Mekong hotel*. Comme sujet, comme objet ou comme environnement, quelle que soit sa position, le son fonctionne comme un axe crucial soutenant la narration et comme élément moteur de l'ambiance générale du film. Ce principe est toujours valable même dans les longs-métrages, bien qu'on y trouve des types de sons réalisés de manière plus modérée et plus subtile, en comparaison de ceux qu'on trouve dans les courts-métrages.

3. 2. L'influence de l'*ambient*

A première vue, il semble que la gamme et le degré d'expérimentation sonore dans les long-métrages de Weerasethakul restent relativement limités. Quoiqu'il en soit, on retrouve dans tous ses films une atmosphère sonore commune. Exceptés certains moments surprenants accompagnés d'une chanson, les films de Weerasethakul donnent généralement une impression de tranquillité. En effet, le cinéaste modère l'insertion de musique pour ne pas rompre l'atmosphère de réalité de ses films. Mais à l'égard du bruit, il montre une attitude toute

[232] *Sakda* est un des cinquante-cinq courts-métrages de l'œuvre collective *La faute à Rousseau*, réalisée par des cinéastes internationaux à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Jean-Jacques Rousseau en 2012. (http://www.kickthemachine.com/page80/page1/page41/index.html)

différente. Contrairement à la musique, le bruit peut plutôt bien convenir à la représentation réaliste d'une scène ou à l'exaltation de l'ambiance typique de ses œuvres. Weerasethakul fait donc jouer activement le bruit du réel. Après avoir parcouru ses films, on reconnaît des bruits, surtout naturels, et qui dominent généralement son monde imaginaire. Ses œuvres sont ainsi toujours remplies par un bruit abondant, même lorsqu'il n'est pas très perceptible. Selon le cas, le bruit est déformé et amplifié. En résumé, les bruits naturels et quotidiens forment un élément important qui compose le fondement du monde filmique de Weerasethakul. C'est pourquoi beaucoup de scènes sont tournées en extérieur, notamment dans des lieux naturels comme la jungle et la forêt. Cette idée de profiter positivement de l'environnement réel en tant que fond sonore peut être envisagée en rapport avec un genre particulier de la musique moderne, l'*ambient*.

3. 2. 1. Qu'est-ce que l'*ambient* ?

La musique *ambient*, nom peu familier, est difficilement définissable. Olivier Bernard, auteur d'une *Anthologie de l'ambient*, décrit ce genre au style poétique et abstrait dans l'introduction de son livre : « une musique qui est là sans être là, de la non-musique, une musique de « paysages sonores » »[233]. D'autre part, selon Brian Eno, musicien représentatif du genre, l'*ambient* est « une musique qui occupe l'espace, atemporelle, qui semble surgir de l'environnement, sans commencement ni fin. C'est une musique répétitive, douce, à mi-chemin entre la mélodie et la texture sonore, créant une atmosphère. »[234]. Si ces commentaires démontrent l'ambiguïté entourant la définition du genre musical, ils indiquent bien qu'il s'agit avant tout d'un concept lié à une spatialité abstraite telle que l'ambiance, l'atmosphère, l'environnement, etc. En ce sens, on pourrait traduire *ambient* par musique ambiante voire, au risque d'une méprise, par musique d'ambiance. Ce genre vise à élargir la dimension de perception nécessaire pour faire l'expérience de la musique. Principalement basé sur la sensation auditive, l'*ambient* semble également appeler au recours de perceptions visuelles et tactiles, même de manière imaginaire. Sous cet aspect, on pourrait dire que l'*ambient* est un genre musical qui convient assez bien au cinéma.

Bien que le nom et les caractéristiques du genre peuvent sembler assez étrangères, on retrouve l'influence de l'*ambient* dans des musiques connues et populaires de notre époque. Les historiens de la musique contemporaine font remonter les débuts de l'*ambient* dans les années

[233] BERNARD Olivier, *Anthologie de l'ambient : d'Erik Satie à Moby : nappes, aéroports et paysages sonores*, Rosières-en-Haye : Camion blanc, 2013, p. 14.
[234] *Ibid*., p. 243. (je souligne.)

1970 avec Brian Eno comme pionnier du style, en tant que position unique dans ce genre. Après Eno, l'*ambient* connaît en lui-même de multiples variations et évolutions et se mêle aux autres genres musicaux tels que le rock, notamment progressif, l'électronique ou encore la musique New Age.

On peut pourtant remonter plus loin pour trouver les racines de l'*ambient.* A la fin du XIX[e] siècle, qui voit la naissance de ce qu'on appelle la musique contemporaine, Claude Debussy est souvent évoqué en tant que précurseur et révolutionnaire parmi les compositeurs de cette époque qui menaient la nouvelle tendance musicale. Aujourd'hui encore, il est généralement considéré comme un musicien libre et créatif qui a ouvert une nouvelle ère.

> « Ce que j'ai observé, en commençant par Debussy en 1889, est une érosion des catégories, un éclatement des systèmes ouvrant le champ aux stimuli, aux idées neuves, aux nouvelles influences issues d'un environnement en mutation accélérée. »[235]

Pour poursuivre notre recherche sur l'origine directe de l'*ambient*, Erik Satie (1866 - 1925), autre musicien français innovant, ne saurait être oublié. A travers ses nombreuses pièces singulières et minimales, il exprimait une sorte de rébellion contre la musique classique. Son intérêt pour le dadaïsme influence ses travaux musicaux expérimentaux, de même que ses relations avec les artistes des autres genres artistiques. Le ballet *Parade*, considéré comme trop novateur à l'époque, fut ainsi composé en collaboration avec Jean Cocteau et Picasso. Citons aussi la bande originale d'*Entr'acte*, de René Clair[236]. Ainsi, Satie a volontairement participé à des activités diverses, liant les différents domaines artistiques.

Lorsqu'on parle de Satie, la musique d'ameublement reste un incontournable de son œuvre. D'après Satie, cette musique est « destinée à être entendue, non écoutée »[237]. Les titres mêmes de ses compositions, non dénués d'humour, montrent bien les idées originales de Satie : *Tapisserie en fer forgé, Carrelage phonique, Chez un bistrot, Un salon*, etc. En écoutant quelques unes de ses œuvres, une impression de simplicité, de légèreté et de répétitivité se dégage, en opposition avec la musique classique traditionnelle. En ce sens, Satie peut être considéré comme l'un des pionniers de la musique minimaliste contemporaine. Comme les titres de ses œuvres le sous-entendent, la musique d'ameublement est née de l'idée que la musique ne doit pas être considérée comme un objet noble et supérieur mais comme une partie du monde sonore habituel. En d'autres termes, la musique doit s'intégrer à la vie réelle, quotidienne, et non la sublimer. Comme le souligne David Toop, « la musique d'ameublement

[235] TOOP David, *op. cit.*, p. 11.
[236] BERNARD Olivier, *op. cit.*, pp. 17-23.
[237] *Ibid*., p. 29.

est fréquemment citée comme le précurseur visionnaire de toutes sortes de fonds et de remplissages sonores fonctionnels qui accompagnent aujourd'hui nos vies. »[238]

Dans le même ordre d'idée, la *muzak* mérite d'être évoquée. En un sens, ce genre est la version capitaliste de la musique d'ameublement. La *muzak*, insignifiante et banale, sert de musique de fond dans les espaces quotidiens de consommation comme les restaurants, les magasins, les aéroports, etc. Ce genre à l'intention totalement commerciale n'a aucune valeur musicale si l'on se place d'un point de vue traditionnel. Mais, faisant partie de la vie de tous les jours, sans même parfois qu'on n'y prête attention, la *muzak* façonne les perceptions de l'espace. L'album de Brian Eno intitulé *Music for airports* s'inspire ainsi de la *muzak* de manière subversive, rompant avec la musique traditionnelle en faisant de cette sous-musique une œuvre d'art. Ainsi, à travers la recherche généalogique autour de l'*ambient*, on découvre sa caractéristique fondamentale, voire son essence même : « la spatialité ».

Le moment où l'*ambient* apparaît formellement en tant que style typique dans l'histoire musicale contemporaine correspond, comme nous l'évoquions plus haut, avec les expériences de Brian Eno (1948 -). A ses débuts, le musicien anglais était surtout connu en tant que joueur de synthétiseur du groupe de glam rock Roxy Music. Après avoir quitté Roxy Music suite à un désaccord avec Bryan Ferry, membre principal du groupe, Eno suit la voie du rock indépendant expérimental. A travers ses travaux permanents, il crée une musique au style original ; c'est l'*ambient* :

> « Eno après son départ de Roxy Music et ses premiers efforts solos, a modifié son approche musicale, en considérant que tous les éléments utilisés pour créer la musique – y compris l'environnement lui-même – étaient des instruments musicaux. »[239]

L'idée principale d'Eno ainsi exposée montre bien la différence de l'*ambient* par rapport aux autres genres musicaux et peut faire office de définition. Pour mieux comprendre l'originalité du genre, il est utile de parcourir quelques titres de ses albums comme *Ambient 1 : Music for airports* (1978), *Music for Films* (1978), *Apollo : Atmospheres and Soundtracks* (1983), etc. Par ailleurs, et alors même qu'il poursuivait son travail en solo, Eno a collaboré avec d'autres musiciens comme Robert Fripp, du groupe de rock progressif King Crimson, ou David Bowie. De plus, Eno a participé en tant que producteur aux albums de musiciens plus jeunes. Récemment, il a participé aux albums de U2 et Coldplay.

[238] TOOP David, *op. cit.*, p. 207.
[239] BERNARD Olivier, *op. cit.*, p. 243.

Comme le suggère son nom ambigu, l'*ambient* n'a pas de forme précise ni de règles définies. C'est pourquoi il est quelque peu difficile d'énumérer de manière concrète ses caractéristiques. Lorsqu'on parle de l'*ambient*, il faut avant tout l'aborder à travers ses ambiances particulières. Spirituel, mystérieux, onirique, hallucinant… ce sont les impressions habituelles que peut laisser le genre. Si elles semblent former une ambiance générale cohérente, elles peuvent aussi souvent paraître très complexes. Le caractère hallucinatoire de cette musique rappelle l'ambiance du rock psychédélique et des musiciens adeptes de l'usage d'acides comme moteur de la composition et de l'exécution des morceaux. Il existe aussi un côté méditatif et spirituel influencé par une autre tendance, la musique cosmique, à la fois mythique et religieuse, dont le jazzman américain Sun Ra fût l'un des créateurs. Pour reprendre David Toop, sa musique est une réalisation sonore de son imaginaire, de sa conscience environnementale et de son réveil spirituel[240]. De telles caractéristiques vont influencer aussi la musique New Age, elle-même tributaire de l'*ambient*.

D'un point de vue formel, le rock progressif facilite la compréhension de l'*ambient*. Malgré une nette différence de popularité entre les deux styles, tous deux sont apparus de manière concomitante, vers la fin des années 1960 et le début des années 1970. Un des aspects qui lie les deux courants est la « musique à programme », dans laquelle un concept, un thème ou une histoire pénètrent tous les morceaux d'un même album. Bien que la musique à programme soit généralement évoquée dans le cas de la musique symphonique, comme par exemple la *Symphonie pastorale* de Beethoven, elle concerne aussi le rock progressif jusqu'à aujourd'hui. Le premier album de King Crimson, *In the court of the Crimson King* (1969) ou *The wall* (1979) de Pink Floyd, sont fréquemment considérés comme des chef-œuvres du genre (le « concept-album »). En ce sens, l'*ambient* est considéré comme un héritier de la musique à programme[241].

Par ailleurs, il faut également parler du synthétiseur comme de l'instrument essentiel qui symbolise le son caractéristique du rock progressif et de l'*ambient.* L'utilisation du synthétiseur rend possible la fabrication d'un son spécial qui ne peut pas être interprété par les instruments classiques. Grâce à ce nouvel instrument de musique, des morceaux se retrouvent remplis par les enchaînements de sons qui semblent irréels, mystiques et oniriques. De cette façon, le concept de la musique d'ameublement est développé et renaît à travers une tonalité toute nouvelle et moderne. De plus, le synthétiseur facilite pour les musiciens l'application et l'absorption à leur style de nombreux thèmes qu'on trouve dans l'*ambient.* Par conséquent,

[240] TOOP David, *op. cit.*, pp. 37- 46.
[241] *Ibid.*, pp. 272-273.

l'*ambient* croise des genres assez divers : la pop ordinaire, le *space rock*, la musique gothique, le métal, l'électronique telle que la techno et la *house*, etc. L'*ambient* des premiers temps, considéré comme très distinct et discret par rapport aux autres genres, se trouve ainsi par la suite réapproprié par la musique populaire, avec des groupes mondialement connus comme Air (France), My Bloody Valentine (Irlande) ou encore Sigur Rós (Islande). Malgré les différences de genre et de style entre les musiciens évoqués, ils proposent tous une musique imprégnée plus ou moins d'*ambient*. De plus, on trouve des traces d'*ambient* dans le New Age, la musique de méditation.

En évoquant l'histoire de l'*ambient* – son apparition, son évolution et son influence –, on découvre une musique complexe, parfois contradictoire selon les points de vue. D'une part, ce genre est innovant voire révolutionnaire de par l'usage d'instruments modernes et de formes libres et non-conventionnelles. D'autre part, l'*ambient* porte en soi un caractère naturel et primitif. Selon le concept initial, la musique n'est plus un objet qui doit être évalué, mais plutôt une atmosphère qui entoure le champ de la vie humaine. De plus, même les bruits banals du réel ou les sons bizarres non-identifiables sont acceptés en tant qu'éléments musicaux.

3. 2. 2. L'empreinte de l'*ambient* chez Weerasethakul

Comme l'on a déjà évoqué, Weerasethakul n'hésite jamais à expérimenter toutes les manières possibles, même extrêmes, de réalisation sonore dans ses courts-métrages. Bien que les longs-métrages se situent dans la continuité des courts-métrages, il semble que le réalisateur ait eu envie de trouver un autre style cohérent pour ceux-là. On retrouve le concept de l'*ambient* tout au long de ses œuvres. Tout d'abord, il y a une sorte d'axe sonore parcourant le film. Le son, en tant que thème, devient ainsi la « musique à programme » ou le « concept album » d'un film. C'est-à-dire que tous les sons entendus dans un film sont connectés étroitement en créant et en maintenant une ambiance unifiée. En particulier, ce qui domine le monde imaginaire dans beaucoup de cas, c'est le son sauvage et le bruit banal. On découvre ici un autre aspect influencé par le principe de l'*ambient* : les bruits du réel en tant que matières composant la bande sonore. Weerasethakul dispose intentionnellement les bruits dans tous les espaces, soit implicitement, soit explicitement. Comme la musique d'ameublement, le bruit est présent toujours et partout dans le monde filmique même lorsqu'on ne le reconnaît pas bien. L'impression discrète et persistante du son dans ses films vient du fait que ce cinéaste préfère le bruit naturel et quotidien, plus que la musique artificielle. Et cette tendance donne à ses films un aspect réaliste et naturel. Weerasethakul tire en particulier profit des bruits naturels qui peuvent être facilement captés sur une route ou dans la forêt lors du tournage, par exemple. Ces bruits réels sont spontanément

fondus dans les images visuelles, lesquelles montrent des paysages naturels, en fabriquant une atmosphère cohérente. En ce sens, on trouve une sorte d'esthétique du bruit dans le cinéma de Weerasethakul.

La conception générale de la bande sonore dans nombre de ses films est assez claire. On pourrait la nommer « *jungle ambient* » ou « *tropical ambient* ». Pour commencer, dans *Blissfully yours*, l'ambiance sonore commence à changer dès le moment où les personnages entrent dans la forêt. Au fur et à mesure qu'ils y pénètrent profondément, les bruits des oiseaux, des insectes, des pas sur les feuilles et sur les branches tombées se font de mieux en mieux entendre, au détriment des voix humaines, lesquelles sont, au final, à peine perceptibles. La présence des hommes est éclipsée par la force de l'espace, représentée à travers la domination des sons naturels. Dans la dernière séquence, le plan reste longtemps fixé sur le visage de Roong, qui s'endort à côté de son amant, épuisés tous deux après s'être amusés dans l'eau. Contrairement à cette image de tranquillité, l'image sonore est assez abondante et bruyante. En s'identifiant au personnage, on se retrouve ainsi entouré par les bruits intenses des oiseaux, des insectes et de la rivière qui coule juste à côté. Par l'effet puissant du son, on tombe inconsciemment peu à peu dans un état quasiment hypnotique ou paralysant, comme Roong qui a les paupières très lourdes. Et ces bruits résonnent longuement dans nos oreilles même après la fin du film.

On trouve dans *Oncle Boonmee* un autre exemple de démonstration de l'effet du son sur la formation de l'ambiance sauvage. Le film commence par le générique sur fond noir, mais on entend les bruits intenses des oiseaux et des insectes, ce qui pousse le spectateur à imaginer intuitivement le paysage de la jungle ou de la forêt. Ensuite, on voit dans la première scène un gayal attaché à un arbre, à côté des champs, l'image étant toujours couverte des bruits qu'on entend pendant le générique. Le gayal s'enfuit dans la forêt en coupant la corde qui le retient à l'arbre, mais il est bientôt rattrapé par son maître. Après cette séquence, le titre du film apparaît, puis l'histoire principale sur Boonmee et son entourage commence. Le sens du prologue concernant le gayal peut être évoqué sous deux aspects. D'abord, il fonctionne comme métaphore du film au sens narratif. Si l'on pense l'épisode avec cet animal par rapport au destin de Boonmee, personnage qui renaît involontairement, le gayal qui voulait fuir mais a dû revenir à l'état initial peut être considéré comme une métaphore de la vie circulaire, de la réincarnation, du fatalisme, etc. D'autre part, sous l'aspect de la mise en scène, les bruits de cette séquence, lesquels créent une atmosphère sauvage et mystérieuse, établissent un motif sonore qui pénètre ensuite le film dans son ensemble. En réalité, des bruits presque identiques réapparaissent plus

tard dans la scène du chemin à travers la forêt qui mène vers la grotte, lieu de la mort de Boonmee. De cette façon, les bruits symbolisent la vie du personnage.

L'obscurité forme également une manière intéressante de rehausser l'effet du son. Pendant le prologue du gayal et la séquence du passage par la forêt, la perception visuelle est un peu limitée – aube ou soir, jungle épaisse. Malgré cela, on peut ressentir l'environnement grâce à la richesse du son. L'image sonore vient ainsi compléter l'image visuelle, qui est insuffisante. Observons un autre extrait du même film. La séquence du dîner de la famille de Boonmee commence par une image sonore plutôt que visuelle. Au début, on ne voit qu'un petit point lumineux éclatant et des silhouettes très floues et lointaines sur un fond totalement obscur.

Scène inaugurale de l'épisode du dîner dans *Oncle Boonmee*

D'un autre côté, le bruit des insectes remplit le cadre, suggérant que nous sommes en plein air. Ensuite, le murmure léger des personnages se superpose à cela. Après que les éléments sonores aient été ainsi donnés à l'avance, l'image visuelle apparaît. Dès la scène suivante où la caméra est placée près du point lumineux, on voit enfin clairement que cette petite lumière est une lampe et que les figures floues sont les personnages attablés. Ainsi, lorsque l'image visuelle est limitée, l'effet du son déploie toute sa puissance puisqu'on est obligé de se concentrer sur la perception auditive.

Le son et l'image s'équilibrent dans ce film afin de maintenir l'unité de l'œuvre d'ensemble. On trouve pourtant un moment assez frappant où une discordance entre l'image visuelle et sonore se produit. Alors qu'une grande partie du film s'achève avec la mort de Boonmee, une autre commence. Le son est alors réalisé de manière expérimentale et extrême. Juste après la scène dans laquelle les gens se rendent compte que Boonmee ne dort pas mais qu'il est bel et bien mort, un plan général de la forêt vue d'en haut surgit. Ce plan peut être interprété selon deux hypothèses. Il s'agit soit du regard de Tong qui remonte au sommet, soit d'une vision objective détachée de la vue du personnage. En parallèle, un son bruyant et bizarre

commence à se faire entendre. Il semble que les bruits de la jungle soient condensés et amplifiés. Pendant plus de vingt secondes, le bruit va crescendo jusqu'à un niveau sonore qui le rend assez pénible, mais toujours sur l'image fixe du paysage. La scène des funérailles de Boonmee arrive juste après, suggérant un grand changement de temps et d'espace. Mais le bruit de la jungle persiste toujours sur l'image de la cérémonie funèbre qui a lieu dans un temple où Jen et Tong prient. Cette scène est donc remarquable de par sa composition hétérogène. Après quelques secondes, le bruit est petit à petit mélangé à la récitation des Écritures bouddhiques de la cérémonie puis disparaît graduellement en laissant seulement place au son des récitations.

Ce bruit exagéré souligne le changement dramatique de l'état des personnages – le héros est mort et un autre personnage réapparaît par surprise en tant que bonze. Mais ce qui compte ici avant tout, c'est l'écart de temporalité des deux dimensions, sonore et visuelle. Le son ne correspond pas exactement à l'image visuelle. Lorsqu'on voit la scène du temple, on entend toujours le bruit de la jungle. Le changement du son vient ainsi un peu après le changement de l'image. La scène du paysage de la forêt peut être lue comme l'expression des condoléances du monde naturel pour Boonmee, sachant que ce dernier fait partie de cet espace (rappelons que Boonmee, dans une de ses vies antérieures, est né dans la grotte perdue dans la forêt). En d'autres termes, le bruit intense semble être la voix de la nature en larmes. Ensuite, l'image visuelle revient à la situation réelle et montre le processus rituel qui accompagne la mort, c'est le temps des humains. Par contre, l'image sonore, qui représente le temps de la nature, a besoin de plus de temps pour revenir au réel. Si elle résonne plus longuement, elle est finalement absorbée par les récitations des Écritures bouddhiques. D'ailleurs, comme le bruit de la nature, le murmure des bonzes qui récitent les Écritures a fonction hallucinatoire par son rythme régulier d'emphase et son diapason particulier. Ainsi, les moments baignés dans le bruit condensé de la nature et ceux rythmés par le murmure collectif des bonzes produisent une sorte d'effet hypnotique.

Les films que nous avons évoqués montrent bien en quoi le son, chez Weerasethakul, contribue surtout à fabriquer l'ambiance naturelle. Les bandes sonores de ses films sont ainsi organisées comme des albums d'*ambient*. Mais le travail du cinéaste, s'il s'inspire des idées et du concept de l'*ambient*, en adopte aussi concrètement le style musical. Parmi ses œuvres, *Syndromes and a century* est marqué par l'étrangeté du son, ce qui démontre une fois de plus l'influence forte des formes typiques de l'*ambient*. Dès la scène inaugurale, on entend un son étrange qui ne correspond pas à l'image visuelle. Au début, ce son s'entend sur le fond noir du générique. On voit ensuite une scène filmée d'un point de vue objectif (la vue n'appartient à aucun personnage filmique) dans laquelle des feuilles bougent au rythme du vent sur un fond

de ciel bleu. La musique, qui donne l'impression d'être quelque peu mécanique, avec des sons de gong, est toujours présente (qualifier ce son de « musique » peut être discutable, parce qu'il donne l'impression d'être totalement étranger au concept de musique. Pourtant, son aspect mélodique est indéniable). Des bruits d'oiseaux sont ensuite superposés à ce fond sonore. Sous l'effet du synthétiseur qui fabrique des échos, cette bande sonore complexe se poursuit lentement et procure le sentiment apaisant de la contemplation, comme peut le faire également la musique New Age, par exemple. De cette façon, on fait l'expérience de la coexistence de deux niveaux de son – la musique mécanique et le bruit naturel – plaqués sur une même image visuelle. Ces deux types de son présentés dans la séquence du prologue deviennent les axes sonores qui dominent chaque partie du film.

Dans la scène suivante, le visage d'un homme apparaît tout à coup, coupant toute continuité avec la scène précédente. Désormais, on entre dans la première partie du film. Simultanément, la musique artificielle disparaît graduellement en laissant seulement place au bruit naturel. Ensuite, pendant la séquence de l'entretien d'embauche dans le bureau de l'hôpital, le bruit naturel qui commençait dans la scène d'introduction se poursuit toujours et s'intègre naturellement au décor du bureau dont toutes les fenêtres donnent sur des arbres. Ce bruit demeure et fonctionne comme fond sonore principal du reste de la première partie, qui a pour arrière-plan la campagne.

Lorsque l'histoire glisse vers la deuxième partie, le bruit naturel s'arrête. Une rupture sonore se produit donc conformément au changement du caractère de l'espace. Contrairement à l'atmosphère naturelle et relaxante du son dans la première partie, la deuxième partie est parcourue par un bruit froid produit par l'homme et par une sorte de mélodie inconnue jouée au synthétiseur. On retrouve donc dans cette deuxième partie un son de type mécanique qu'on avait déjà entendu dans la scène inaugurale du film. Ce type de son, artificiel et mécanique, compose entièrement la dimension sonore de l'espace industriel et urbain de cette partie. Comme dans la première partie, on peut également entendre dans quelques scènes les bruits naturellement produits de la vie quotidienne. Mais même dans ce cas le bruit est amplifié et souligné avec exagération. Par exemple, lorsque les gens marchent dans le couloir de l'hôpital, le bruit de leurs pas et le brouhaha surgissent très distinctement. De plus, dans les scènes tournées dans les salles du sous-sol, le bruit aigu de la machine qui sert à fabriquer la jambe artificielle et le bruit des travaux de l'immeuble piquent fortement nos oreilles. Ce qui est intéressant ici, c'est qu'il y a une sorte de volonté de rythme, même dans ce bruit froid. En d'autres termes, le bruit venu de l'environnement réel est aussi pensé comme une musique.

D'autre part, de nombreuses scènes présentes dans cette partie sont remplies de sons bizarres qui viennent de nulle part, tandis que le bruit naturel dans la première partie appartient toujours au monde filmique (la source du son dans la première partie est visible ou définie par les circonstances qui construisent l'espace narratif). Pour être plus précis, disons que la source réelle du son n'existe pas dans l'espace narratif. Le son semble ainsi être dépourvu de lien direct avec l'image visuelle et crée plutôt sa propre dimension indépendante. Par exemple, on entend un son discret mais persistant qui donne une allure cosmique et amorphe aux décors banals qui entourent l'hôpital (le jardin et le couloir). La première séquence est assez similaire puisqu'on perçoit une sorte de discordance entre l'image et le son. En tout cas, l'étrangeté du son est diluée graduellement dans le monde imaginaire. Ce son mécanique et bizarre devient le signe ou le symptôme qui caractérise l'atmosphère froide et (ultra)moderne de l'espace de la deuxième partie.

La séquence du sous-sol, à la fin du film, démontre la maîtrise de Weerasethakul concernant la réalisation expérimentale du son. Tout en gardant l'ambiance précédente, la musique de genre *ambient* s'entend continuellement avec l'enchaînement des images industrielles dans la chambre du sous-sol de l'hôpital. La caméra y bouge lentement en montrant le plafond où les tubes multiples et les lampes électriques se croisent, les machines, puis en dernier lieu la ventouse. La musique comprend des sons mécaniques et métalliques qui résonnent. Très clairement, cette musique se nourrit de l'« *ambient industrial* », une branche de l'*ambient*.

> « L'ambient industrial est une musique très expérimental, dont les textures apportées par les claviers sont secondées par toute une gamme de bruits particuliers. […] on repère souvent des harmonies dissonantes, l'usage de drones dont les fréquences sont très basses. Des bruits de machines sont perceptibles également, avec une utilisation étendue de rythmes et de sons percussifs particulièrement puissants (évocation d'un monde industriel fait de tôles et de forges infernales), le gong est aussi beaucoup utilisé. »[242]

En ce sens, le son artificiel de la deuxième partie du film renforce l'atmosphère industrielle en synergie avec le paysage urbain et mécanique sans pour autant venir perturber la cohérence du monde imaginaire. Ainsi dans ce film, le son, en tant que dispositif essentiel qui participe à l'élaboration de l'ambiance générale de l'œuvre, est disposé de manière subtile. C'est précisément une grande qualité de l'*ambient*. Selon Brian Eno, « L'*ambient music* doit pouvoir ménager de nombreux niveaux d'écoute sans en privilégier un en particulier : elle doit

[242] BERNARD Olivier, *op. cit.*, pp. 319-320.

être aussi négligeable qu'intéressante. »[243]. D'ailleurs, tout au long du film, l'impression d'onirisme se diffuse à travers la mélodie répétitive et linéaire au rythme relâché. Surtout à la fin, dans la séquence du sous-sol, lorsque la caméra s'arrête et se concentre sur l'image de la ventouse entourée par la fumée mystérieuse, on fait l'expérience, presque inconsciemment, d'un sentiment flottant, planant et cosmique qui se détache de l'espace matériel. De cette façon, on arrive à entrer dans un autre niveau de réalité. Le son fait graduellement plonger le spectateur dans un état spirituel étranger qui peut faire penser à la méditation. C'est une des sensations que la musique *ambient* se propose de procurer. Comme le souligne Olivier Bernard, « les sons produits par l'*ambient* ont pour vocation première de relaxer, et d'oublier un instant le monde environnant. »[244]. Brian Eno abonde en ce sens : « L'ambient music a pour but d'engendrer le calme, un espace de réflexion. »[245].

D'autre part, à la fin du film, on est à nouveau frappé par l'apparition soudaine d'une musique d'un caractère différent. Après les scènes de l'hôpital, une sorte d'épilogue se déploie. Il est composé d'un enchaînement d'images de citadins qui se reposent ou font de l'exercice dans un parc au centre d'une grande ville. Tandis qu'on observe ces esquisses de la vie urbaine, on n'entend plus que les bruits réels de cet environnement. Il semble que le film parte ainsi sur un final plutôt tranquille. Mais avec la scène du cours collectif d'aérobic sur une place, une mélodie assez saisissante commence tout d'un coup. D'un rythme très éthéré et simple, ce morceau instrumental électronique anime instantanément l'espace[246]. Le spectacle de plusieurs dizaines de personnes en train de faire de l'aérobic en suivant le tempo assez rapide de la musique de manière chorégraphique est saisissant. A première vue, les gens sont en train de danser « en direct » sur la musique, mais si l'on observe la scène plus en détail, on se rend compte que cette musique a été ajoutée après le tournage. D'abord, la danse des gens ne coïncide pas exactement avec la musique qu'on entend. De plus, la voix de la femme qui mène la danse et les bruits du lieu de tournage ne s'entendent pas du tout. Cette scène renferme donc deux niveaux de son, fabriqué et caché. De cette façon, le réalisateur met en place un trucage qui fait que le spectateur confond la musique « entendue » avec la musique « vue ». Le film se termine ainsi dans par un renversement final du lien entre son et image. En dépit du fait que cette musique se différencie des autres sons du film du point de vue de l'ambiance, elle peut tout de même être incluse dans la généalogie de l'*ambient*, étant donné qu'elle est composée à

[243] TOOP David, *op. cit.*, p. 23.
[244] BERNARD Olivier, *op. cit.*, pp. 245-246.
[245] TOOP David, *op. cit.*, p. 23.
[246] Ce morceau de musique, intitulée *Fez*, est de Neil & Iraiza, groupe japonais composé de deux hommes.

partir d'un son synthétique de style minimal. En ce sens, on peut considérer ce choix du réalisateur comme un trait d'esprit concernant l'*ambient* urbain.

Comme nous l'avons démontré, le concept et le style de l'*ambient* sont appliqués dans les films de Weerasethakul. Chez lui, l'image sonore fonctionne toujours comme l'élément essentiel – qu'il soit discret ou mis en avant – permettant de créer une atmosphère propre. A travers son monde imaginaire, rempli d'un son fécond, on plonge tantôt dans l'*ambient* urbain, tantôt dans l'*ambient* rural, tantôt dans l'*ambient* tropical, etc. Ces considérations sur l'influence de l'*ambient* dans l'œuvre de Weerasethakul ne sont pas des vues de l'esprit. Dans la liste de remerciements du générique final de *Tropical malady* figure le nom de Brian Eno. Comme dans les autres films, le son joue ici un rôle fondamental qui détermine l'ambiance générale, voire l'état mental des personnages. La deuxième partie du film décrit l'aventure difficile d'un personnage dans la jungle profonde. Au fil de son parcours, les enjeux changent : partant d'une quête de l'amant disparu, le personnage entre en lutte contre ses propres peurs et le monde inconnu qui l'entoure. Les bruits de la nature sauvage avivent son anxiété. L'air mystérieux et onirique du bruit de la jungle résume l'esprit du film. C'est exactement le rôle que Weerasethakul attend du son au cinéma.

Par ailleurs, la manière weerasethakulienne de concevoir le son est assez comparable avec celle de David Lynch. Philippe Azoury n'a-t-il pas écrit dans une de ses critiques de *Syndromes and a century*, qu'« Apichatpong Weerasethakul est l'enfant secret de Brian Eno et de David Lynch »[247]? En dépit de la différence de domaine artistique des deux artistes cités, il faut les considérer dans le même contexte, parce que le son dans le cinéma de Lynch peut être envisagé en rapport avec la musique *ambient*. Bien qu'on ne soit pas certain que Lynch soit directement influencé par l'*ambient* et Brian Eno, il semble presque évident que sa conception de l'organisation de la dimension sonore a des points communs avec ce genre, comme Weerasethakul. En effet, Lynch est fréquemment cité comme l'un des cinéastes contemporains qui utilisent les effets sonores de manière expérimentale et innovante. Chez lui, il est impossible de penser séparément l'image et le son.

Malgré la ressemblance des deux cinéastes, Weerasethakul et Lynch, une divergence existe entre eux concernant le but et le résultat des effets sonores. Comme nous l'avons envisagé plus haut, le son chez Weerasethakul n'empêche pas l'ambiance cohérente d'un film, même dans les cas expérimentaux extrêmes, puisque le cinéaste thaïlandais veut montrer, à travers le

[247] AZOURY Philippe, « Vestiges de l'amour », *Libération*, le 13 juin 2007 ; http://next.liberation.fr/cinema/2007/06/13/vestiges-de-l-amour_95714

cinéma, « un autre réel » plutôt qu'une histoire imaginaire. En revanche, Lynch utilise le son afin de démontrer qu'on est dans un monde imaginaire, pas dans le réel. Il s'agit donc de souligner l'étrangeté chez Lynch. En se fondant sur cette idée, le réalisateur enveloppe le film de sons bizarres et de musiques inattendues. Dans nombre de ses œuvres, le son fabrique et soutient une ambiance irréelle, qu'on pourrait même qualifier de cosmique et de futuriste selon les cas. En particulier, des sons dérangeants, presque *noise*[248] peuvent parfois empêcher le spectateur de plonger dans le film. Afin de trouver cet effet, Lynch n'hésite pas à composer lui-même des sons ou des mélodies aux tonalités singulières et peu familières. Observer en détail le style de réalisation sonore chez Lynch peut ainsi être un point d'appui intéressant pour mieux comprendre le cinéma de Weerasethakul.

3. 2. 3. Un autre spécialiste du son d'*ambient* au cinéma : David Lynch

Dans les œuvres de Lynch, le rôle du bruit et de la musique est équivalent à celui de l'image visuelle. Lorsqu'on parle de ses films, il faut donc passer un certain temps à traiter leur aspect sonore. La réalisation audacieuse du son est d'ailleurs considérée comme l'une des signatures typiques qui symbolisent l'identité de Lynch en tant que cinéaste original. Sa manière de créer et de traiter le son attire de nombreux musiciens expérimentaux. Selon Yan Maresz, musicien français, « c'est une spécificité de Lynch que de travailler le son comme il travaille l'image, avec autant de soin et de précision. […] le son est pour Lynch aussi important que l'image, alors que pour la plupart des réalisateurs c'est complètement secondaire. »[249]. Et Michel Chion d'abonder en ce sens : « on peut dire de Lynch qu'il a rénové le cinéma par le son : si son découpage visuel est classique et transparent […] son découpage sonore est d'emblée personnel. Le son a une fonction précise, de nous propulser dans le film, de nous faire nous sentir à l'intérieur, enveloppé par sa durée. »[250]

Très souvent chez Lynch, le son constitue en réalité une série d'images invisibles indépendantes. Dans ce cas, le son semble dissociable de l'image visuelle, voire en contradiction avec elle, parce qu'il fonctionne de manière assez libre, se détachant parfois totalement de la narration. Ici né un espace sonore qui n'est pas subordonné à l'espace visuel. D'ailleurs, l'image sonore se substitue ou devance souvent l'image optique. Dans ce cas, le son

[248] La *Noise music* (« musique bruitiste » en français) est un genre expérimental qui entretient un grand rapport avec la musique concrète et l'*ambient*. Ce genre fait se confondre les champs de la musique, car des sons non-musicaux comme les bruits de la vie ou la voix y sont utilisés en tant qu'éléments principaux. La musique de *Sonic Youth*, groupe américain, est un bon exemple de l'application de *noise* dans le domaine du rock.
[249] « Entretien avec Yan Maresz : ¡ No hay banda ! », *Mulholland drive*, pp. 109-111.
[250] CHION Michel, *David Lynch*, pp. 54-55.

nous donne des informations sur les choses invisibles ou cachées, ou bien suggère une situation avant que sa vision ne soit révélée. Du point de vue du contenu, le son joue un rôle déterminant pour exprimer et constituer l'espace psychologique. Les matières sonores diverses servent à décrire l'état mental des personnages plus que l'ambiance extérieure.

Ainsi, Lynch a ouvert une nouvelle voie du cinéma à travers le défrichage du son filmique. Afin d'optimiser l'effet du son dans ses films, Lynch collabore toujours avec des experts en acoustique. Alan Splet est un producteur sonore qui a participé à de nombreux travaux de Lynch ainsi que *Eraserhead*, *Elephant man* et *Blue velvet*. Les deux hommes travaillent ensemble avec beaucoup de soin à la réalisation sonore afin d'optimiser les effets de son dans les films. Le son, trouvé et fabriqué après un long processus de collaboration, joue un rôle significatif dans l'originalité du film. Par exemple, dans le cas d'*Eraserhead*, œuvre revêtue de sons expérimentaux, Michel Chion note que « le matériel qu'ils utilisent est assez courant, et beaucoup de sons du film seront créés par des moyens acoustiques (tuyaux, instruments traditionnels) longuement explorés, selon les mêmes techniques que la musique concrète[251] française. »[252]. Dans ce film, le son ne renforce pas la cohérence et la réalité de la scène, mais provoque plutôt une rupture avec l'image visuelle et crée une impression d'étrangeté.

Regardons en détail quelques passages d'*Eraserhead* dans lesquels la dissonance entre son et image est remarquable. Pour commencer, lorsqu'on voit les fenêtres de la chambre d'Henry, on entend le bruit du vent qui souffle avec violence à l'extérieur. Mais ces fenêtres sont en quelque sorte collées au mur. A l'évidence, l'air ne peut frapper contre elles. La chambre ressemble ainsi au décor artificiel d'un théâtre peu réaliste. Par conséquent, l'image visuelle ne peut pas fonctionner comme source réelle du son. Le son est donc dissocié de l'image. Le bruit du vent qui existe indépendamment de l'image décide en réalité de l'atmosphère de la scène. On trouve un autre exemple où le son domine l'ambiance générale de la scène, dans le même film. Lorsque Henry entre dans le salon de Mary, on commence à entendre des bruits bizarres et assez hystériques. Pendant quelques instants, on ne connaît pas la cause de ces bruits, qui deviennent de plus en plus forts. Enfin, la caméra révèle l'origine du bruit en montrant des

[251] Le terme de « musique concrète » a été utilisé pour la première fois dans un article écrit par Pierre Schaeffer, paru dans un numéro de *Polyphonie*, en décembre 1949 ; « On peut en effet comparer exactement les deux démarches musicales, l'abstraite et la concrète. Nous appliquons, nous l'avons dit, le qualificatif d'abstrait à la musique habituelle, du fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale. Nous avons appelé notre musique « concrète » parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou son musical, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire. » ; SCHAEFFER Pierre, *La musique concrète*, Paris : Presses universitaires de France, 1973, p. 16.

[252] CHION Michel, *David Lynch*, p. 49.

chiots qui tètent dans un coin du salon. Si cette image ne nous avait pas été montrée, nous n'aurions pas forcément pu comprendre cette origine. En tout cas, l'étrangeté du son conduit le spectateur à imaginer le contenu auditif, jusqu'au moment où il découvre à travers l'image la véritable source sonore. En d'autres termes le son pousse le spectateur à activer ses sens et à créer individuellement une situation imaginaire. On pourrait en ce sens considérer l'image des chiots comme un clin d'œil taquin de Lynch aux spectateurs : je vous ai bien eu !

En un sens, la discordance entre image et son convient à l'atmosphère singulière de l'arrière-plan de ce film. Le paysage du quartier où le héros se trouve évoque des images d'une planète dévastée. Les intérieurs ne sont pas tellement différents. Par exemple, dans le salon de Mary ou dans la chambre d'Henry, tous les objets sont sombres et désolés. Nous sommes loin de l'image typique du quartier propret et des intérieurs parfaitement charmants de la *middle-class* américaine. De plus, ces images suggèrent qu'on ne doit pas s'attendre à un quelconque réalisme dans ce film. Il n'est donc pas surprenant qu'on entende des sons étranges au lieu de sons réels logiquement attendus. Bref, l'ambiance bizarre des images visuelles permet aussi l'étrangeté du son. De cette façon, le son, fréquemment employé dans des formes amplifiées voire exagérées, crée un autre espace invisible, c'est-à-dire une autre dimension de l'image.

Bien qu'*Eraserhead* soit un cas extrême de la filmographie de Lynch, les principes de manipulation du son établis par le cinéaste américain sont toujours maintenus dans ses autres films. En ce sens, on peut dire qu'*Eraserhead* est l'œuvre significative qui propose le sens de la réalisation sonore pour les films postérieurs de Lynch. Etrange, bizarre, abstrait, nerveux… ces mots résument assez bien le son lynchien.

Un autre élément caractérise les matières sonores lynchiennes. C'est, pour reprendre Michel Chion, « la confusion du religieux et du profane »[253]. Evoquons quelques exemples de ce mélange des genres. D'une part Lynch mélange le son de l'orgue avec d'autres éléments sonores afin de former une ambiance mystérieuse et onirique, d'autre part il insère une chanson assez populaire. Dans *Blue velvet,* film critiquant assez ouvertement le rêve de la bourgeoisie américaine contemporaine, un morceau de musique est inséré pour montrer la sensibilité satirique du réalisateur et l'ambiance antinomique de la situation. *In dreams* de Roy Orbison, chanson douce populaire au style typiquement *rockabilly*, remplit nos oreilles pendant toute la séquence où le gang torture cruellement le héros. Cette coexistence inharmonieuse d'une musique douce sur des images violentes produit une sensation de cruauté d'autant plus forte. La catégorie des matières sonores chez Lynch est ainsi étendue, car il s'agit du concept et de

[253] *Ibid*., p. 54.

l'effet du son, pas sa forme ou son genre. Selon Angelo Badalamenti, directeur du son dans de nombreux films de Lynch, le cinéaste lui aurait demandé une musique à l'ambiance particulière, la décrivant en des termes assez poétiques : « Fais-la comme les vagues de l'océan. Fais une musique comme un vent merveilleux et comme si la chanson chantait à travers le temps. Et cosmique, aussi. »[254]. Ces phrases résument le concept du son cinématographique de Lynch. Pour ce cinéaste, le son, musique comprise, est le meilleur moyen d'exprimer les choses invisibles et spirituelles qui ne peuvent pas être représentées à travers l'image.

Envisageons un peu plus l'effet du son chez Lynch avec d'autres exemples concrets. Dans *Twin peaks* comme dans la plupart des autres films, le son sert principalement à augmenter le côté anxiogène et mystérieux de l'ambiance générale. De plus, il représente ou suggère parfois un moment important, remplaçant ainsi le rôle de l'image visuelle. Par exemple, le prologue du film montre bien l'importance du son. Le film s'ouvre par un épisode violent inattendu : un écran de télévision est filmé en gros plan, puis la caméra dézoome progressivement et soudain le téléviseur est brutalement détruit. Enfin, la silhouette noire d'un homme passe devant l'écran. Presque en même temps, on entend le cri strident d'une femme qu'il hurle « non! », sans plus d'image. Fondu noir. L'épisode se déroule sur quelques secondes à peine et n'est pas plus développé. Les informations visuelles sont trop fragmentaires et ne suffisent pas à la compréhension de la situation. En effet, l'élément qui semble le plus important, à savoir le cri de la femme, n'est pas montré. Ce son frappant est gravé dans la mémoire du spectateur en tant qu'indice crucial, sans rapport direct avec l'image visuelle. Un peu plus tard, lorsqu'on entre dans l'histoire principale, avec changement d'espace et de temps, on arrive enfin à comprendre l'accident de la scène précédente à l'aide des autres pièces du puzzle – un cadavre enveloppé qui flotte sur le lac et un homme qui parle du meurtre d'une fille. En considérant que le reste du film est consacré à l'enquête de police concernant ce meurtre puis aux menaces qui pèsent sur une autre fille un an après l'événement, on pourrait dire que le cri de la femme dans la scène inaugurale résume et renferme le thème du film.

La séquence du rêve du personnage principal, Laura, est aussi un des moments clés qui montrent l'influence effective du son. Cet épisode irréel est accompagné par un son qu'on pourrait qualifier de planant. Lorsque Laura s'endort, la caméra se concentre sur le tableau accroché au mur de sa chambre. L'objectif entre ensuite dans le monde de la peinture. En même temps, une mélodie aiguë et mélancolique jouée avec des instruments à cordes et à vent commence à se faire entendre. La caméra continue de traverser l'intérieur du monde de la

[254] TOOP David, *op. cit.*, p. 278.

peinture en passant par la porte peinte à la surface. La vieille femme qui a donné la peinture à Laura se trouve dans la première chambre qui donne sur cette porte. La musique se poursuit pendant que la caméra avance profondément, produisant une sensation d'étrangeté indéniable. Par la suite, on passe dans la deuxième chambre où il n'y a qu'un garçon. Soudain, le garçon allume la lumière. Lorsque la lumière éclaire la pièce, un coup de tonnerre couvre la musique, qui continue. Mais alors que l'on passe dans une chambre rouge, la musique et le bruit s'arrêtent tout d'un coup et le silence absolu s'ensuit. La scène du garçon se chevauche avec l'image du rideau rouge au début de la séquence suivante. Ensuite, on est face à une situation nouvelle. L'agent du FBI, Dale Cooper, ouvre le rideau rouge et entre dans la chambre où un nain est vêtu de rouge. Lorsque les deux personnages se parlent, leurs voix et le bruit de leurs pas s'entendent de manière assez exagérée. Ainsi, pendant toute la séquence parlée, le déroulement de la narration n'est pas logique du tout et le son vient renforcer cette bizarrerie. C'est précisément le style lynchien : sur des images visuelles enchaînées de manière irréelle et illogique, les sons viennent conforter l'ambiance ambiguë et onirique du film.

Enfin, il faut également évoquer la passion de Lynch pour la musique. Lynch a travaillé sur de nombreux albums musicaux et a écrit ou joué de ses propres mains quelques morceaux présents dans ses films. C'est pourquoi ce cinéaste est très attentif au choix de la musique. La musique qui est interprétée en tant que continuum provoque l'effet contraire aux autres sons épisodiques. Citons Yan Maresz qui parle du rôle de la musique dans *Mulholland drive* :

> « La plupart du temps la musique émerge ; et lorsqu'elle émerge (notamment en la faisant commencer *cut* sur une scène), c'est qu'il veut sortir de l'étrangeté pour souligner un moment de clarté. […] C'est l'incertitude qui, grâce au son, domine. Les choses sont perpétuellement mises en suspension, toutes choses sont placées dans une situation d'irréalité. Mais quand Lynch veut nous reconduire à la réalité, il sait faire intervenir la musique ! Toutes les parties musicales jouent en quelque sorte comme des libérations. »[255]

Pour illustrer ces propos, prenons l'exemple de la séquence dans le théâtre Silencio où les personnages entendent une chanson en espagnol chantée par une femme. On entend seulement la voix de la chanteuse, sans aucun accompagnement instrumental. Tandis que les personnages pleurent à l'écoute de cette chanson, une ambiance toute nouvelle, inexplicable, remplit la scène bien qu'on ne puisse pas comprendre les paroles de la chanson. C'est le moment où on se libère du monde imaginaire confus en retrouvant la réalité.

Par ailleurs, le goût de Lynch pour la musique populaire s'affirme dans *Lost highway*

[255] « Entretien avec Yan Maresz : ¡ No hay banda ! », pp. 113-114.

(1997). En plus des morceaux instrumentaux composés par Angelo Badalamenti et Barry Adamson, les producteurs sonores du film, de nombreuses chansons de musiciens très connus sont utilisées dans ce film (David Bowie, Lou Reed, Nine Inch Nails, The Smashing Pumpkins, etc.). Bien que ces musiciens soient classés dans des genres différents, une tendance commune unit les chansons sélectionnées. L'ambiance planante et chimérique est en effet omniprésente. On peut relever le fait que Trent Reznor, unique membre officiel de Nine Inch Nails, ait participé à une bonne partie de la bande originale, lui donnant en cohérence. Sa musique est considérée comme appartenant au genre du rock industriel, indéniablement influencé par l'*ambient*. On retrouve d'ailleurs le nom de Brian Eno en tant que co-compositeur avec Bowie de *I'm deranged*, la chanson qui ouvre et clôt le film. Chez Lynch comme chez Weerasethakul, l'*ambient* est donc un des éléments majeurs composant l'univers sonore et musical de leurs œuvres.

3. 3. Le son comme ponctuation

Selon les points de vue, la musique insérée dans un film sous forme d'élément indépendant peut apparaître comme un artifice inutile. Dans beaucoup de cas, la musique ne vient pas du monde filmique, tandis que les bruits et la parole sont directement liés à la mise en scène, aux personnages et au lieu de tournage. Mais nous avons pris l'habitude, en tant que spectateurs, de l'omniprésence des musiques additionnelles dans les films, en particulier dans les films commerciaux. La musique est fréquemment insérée dans le but d'animer l'ambiance dramatique et d'émouvoir plus facilement le spectateur.

En revanche, il est très rare d'entendre une musique à vocation dramatique dans les films de Weerasethakul. En effet, le cinéaste a déclaré qu'il n'aimait pas insérer de la musique dans un film car il se méfie de l'impression d'artifice[256]. Néanmoins, on trouve de la musique dans ses films, mais toujours à des moments où on ne l'attend pas. La musique, insérée au beau milieu d'un film, ne semble jamais s'intégrer naturellement dans la scène. Elle fonctionne plutôt comme un élément de ponctuation au milieu du développement de l'histoire. Elle est tantôt le signal du commencement ou de la fin du monde imaginaire, tantôt elle a fonction d'intermède.

[256] JANG Young-yeop (interviewer), « Chien, bananier, maison, village natal… je veux montrer leur propre rythme : entretien avec Apichatpong Weerasethakul », *Cine 21*, n° 1025, octobre 2015, p. 73.

Envisageons en détail les scènes dans lesquelles de la musique est insérée et l'effet musical par rapport à l'image visuelle.

3. 3. 1. Ouverture et clôture du film

Dans nombre des films de Weerasethakul, une chanson insérée fonctionne comme le signal indiquant le « vrai » commencement ou le début de la fin du film. Quand Weerasethakul insère une musique additionnelle dans ses films, il suit presque toujours cette règle. Il utilise alors toujours une chanson pop.

Dans le cas de *Blissfully yours*, le titre du film apparaît quarante-cinq minutes après le commencement. Jusqu'ici, on assiste à des scènes de la vie quotidienne, jusqu'au moment où le jeune couple part en voiture pour aller pique-niquer. Pendant cette séquence où on les voit pendant leur trajet, on n'entend que le petit bruit de la voiture et le bruit que fait Min (le personnage masculin) en se coupant les ongles. Au milieu de cet épisode tranquille, une mélodie gaie et familière se fait soudainement entendre. C'est la chanson *Summer samba* (aussi connu comme *So nice*), *bossa nova* mondialement connue composée par le Brésilien Marcos Valle en 1964. Depuis sa sortie, la chanson a été reprise dans le monde entier par de nombreux chanteurs, et la version que propose ici Weerasethakul est celle interprétée par Nadia, une chanteuse thaïlandaise. La chanson parcourt toute la séquence, sur plus de trois minutes. Cela produit une sorte de rupture, car l'ambiance de la chanson est très différente de celle de l'histoire précédente. De plus, on ne sait pas d'où provient la chanson : de la radio de la voiture ? Est-elle insérée séparément sans rapport avec la mise en scène ? La musique est ici reconnue comme un élément indépendant et extérieur qui crée une ambiance vive et joyeuse et ajoute ainsi un sens nouveau sur la scène.

Lorsque cette chanson est jouée, le titre et le générique apparaissent enfin. On a alors l'impression que le film redémarre, qu'il va rentrer dans une autre histoire, peut-être l'histoire principale. Peu après la fin de la chanson, les héros arrivent en lisière de forêt. Ils sont loin de la ville, et s'enfonce dans le monde de la nature, qui est aussi celui de l'imaginaire. Tout ce qui précède ce moment apparaît alors comme une succession d'informations concernant les personnages nous permettant de savoir ce qu'ils font dans la vie réelle. Après la chanson, un autre monde se déploie, celui dans lequel toutes ces données peuvent être abolies. En ce sens, on peut dire qu'il s'agit du véritable début de l'histoire.

Autre exemple, dans *Tropical malady*, on entend une chanson pop thaïlandaise. Le morceau, intitulé *Straight* et chanté par Fashion Show, musicien thaïlandais, est joué deux fois pendant le film. La première apparition est courte mais intense. Après la séquence inaugurale

(des soldats découvrent un cadavre dans un champ) on voit soudainement un homme nu (Tong, un des héros – humains –, dans la première partie, devenu fantôme de tigre dans la deuxième partie) en plan général, pénétrer seul dans la forêt. Pendant qu'il traverse le cadre, on entend la chanson. Au moment même où l'homme sort hors du cadre, la musique s'arrête. Après un intervalle très court sur fond noir, on voit le visage de Keng (un autre personnage principal). Et on peut dire que l'histoire du film commence véritablement. Ainsi, comme pour *Blissfully yours*, on trouve en quelque sorte deux débuts dans ce film : d'une part le début, au sens littéral et formel, où la première scène apparaît, d'autre part le « vrai » début, marqué par la musique, où l'on entre dans le cœur de l'histoire. Par ailleurs, on entend la même chanson dans la séquence finale de la première partie du film. Alors que Keng roule en moto à toute vitesse en pleine nuit, on entend à nouveau la chanson pendant toute la durée de la séquence. Après cette séquence, l'histoire entre dans une nouvelle phase. Ainsi la musique ouvre et clôt la première partie du film. De plus, les paroles d'amour (quelque peu mielleuses au demeurant) de la chanson renferment bien le thème du film, qui est la relation amoureuse entre deux hommes.

De cette façon, l'introduction d'une musique chez Weerasethakul obéit à certaines règles que l'on retrouve dans d'autres œuvres ultérieures. Dans *Oncle Boonmee*, à la fin du film, on entend une musique moderne sans rapport apparent avec la scène. Tandis que les personnages sont attablés au restaurant, une chanson de rock moderne (*Acrophobia* de Penguin villa, un groupe de pop thaïlandais composé d'un seul membre), commence à se faire entendre. Au début, la musique semble coller avec le décor. Mais elle se poursuit dans la scène suivante, qui a lieu dans une chambre d'hôtel, et jusque dans le générique final. Il n'est donc pas évident de décider si elle appartient au restaurant en tant que musique de fond ou si elle est insérée séparément en tant que musique additionnelle. L'apparition de cette chanson est surprenante, puisque cette musique est l'unique son qui vient de l'extérieur dans l'ensemble du film, alors que nos oreilles s'étaient habituées aux bruits naturels. Pendant le générique, la musique laisse finalement place aux bruits de la jungle qu'on entendait au début du film.

Les chansons jouent ainsi un rôle particulier dans *Blissfully yours* et dans *Oncle Boonmee*. Elles fonctionnent comme des portes d'entrée dans le monde de l'imaginaire. Les scènes dans la jungle commençant par une musique représentent ainsi un glissement de la réalité vers le champ de l'irréel et de la liberté. Au restaurant, dans *Oncle Boonmee*, un plan de vingt-cinq secondes sur le visage presque inexpressif de Jen illustre bien ce passage d'un monde à un autre, la musique rock en fond sonore servant de signal à cette fuite. Le contraste entre le regard calme et pénétrant de Jen et le rythme effréné de la musique rock donne une impression

d'étrangeté. Jen n'est-elle pas déjà loin du restaurant, du monde des humains, quelque part en pleine nature ?

Dans *Cemetery of splendour*, on fait une nouvelle fois l'expérience de l'étrangeté sonore à la fin du film. Cette fois, le cinéaste a choisi une musique non thaïlandaise, *Love is a song* de DJ Soulscape, musicien coréen. Il s'agit d'un morceau instrumental d'électronique. Lorsque que la musique apparaît, on a l'impression qu'elle ne convient pas du tout à l'atmosphère représentée dans l'image visuelle, et même qu'elle ne colle pas avec l'histoire générale du film. Alors que le film parle beaucoup du passé (bien qu'il parle également du présent) dans le cadre d'une ambiance paisible et provincial, le surgissement de cette musique super-moderne de style *turntablism*[257] peut paraître assez agressif. Weerasethakul explique l'histoire de ce choix en racontant d'abord qu'il est tombé par hasard sur ce morceau alors qu'il écoutait quelques albums coréens qu'un ami lui avait donnés. S'il a choisi de l'insérer dans son film, c'est parce qu'il pensait que le titre thaïlandais du film – qu'on peut traduire littéralement par *L'amour à Khon Kaen* – et l'esprit de cette musique transmettaient le même message[258]. Rappelons aussi que Khon Kaen n'est autre que le village natal du réalisateur.

Il est remarquable que le réalisateur ait choisi une musique étrangère, de surcroît inconnue, pour conclure ce film. En effet, Weerasethakul, qui avait toujours tourné ses films seulement en Thaïlande, a déclaré publiquement qu'il ne travaillerait plus dans son pays natal. *Cemetery of splendour* devrait ainsi être son dernier film tourné en Thaïlande[259]. Par conséquent, cette musique peut être considérée non seulement comme la pièce finale d'un film, mais aussi comme l'achèvement d'une grande période de la filmographie de Weerasethakul. Cette musique tombe bien à propos : si elle renvoie Weerasethakul à ses souvenirs d'enfance et à toute une partie de sa vie de cinéaste, elle est aussi originaire d'un autre pays que le sien, alors même que le cinéaste cherche à tourner ailleurs. L'absence de parole donne aussi un aspect universel à cette musique. Tous les lieux, toutes les émotions sont possibles. En ce sens, on peut l'interpréter comme un élément de transition vers un nouveau chapitre de sa carrière, liant passé et futur, mais aussi comme un passage qui lie les émotions privées du réalisateur à celles des spectateurs.

A travers les exemples cités, on découvre la vision que Weerasethakul a de la musique au cinéma. D'abord, il modère l'effet de dramatisation de la musique artificielle en limitant son

[257] *Turntablism*, dont le nom est né du mot *turntable* (la platine en français), signifie l'action de créer et manipuler le son en utilisant une platine. Cette technique est généralement utilisée dans le hip-hop.
[258] JANG Young-yeop (interviewer), *op. cit.*
[259] *Ibid.*

insertion. La musique n'est présente qu'une ou deux fois dans chacun de ses films. C'est pourquoi la musique n'apparaît qu'à des moments courts mais importants tels que le début et la fin. Dans un deuxième temps, Weerasethakul a des critères spécifiques pour choisir ses musiques. A première vue, il n'est pas évident de comprendre les intentions précises du réalisateur à l'égard des chansons sélectionnées, parce qu'elles semblent toujours détachées du monde filmique à cause de leur style assez moderne, tandis que les images et les bruits paraissent souvent naturels. Néanmoins, on trouve des points communs entre les chansons. Leurs paroles décrivent le sentiment ordinaire de l'amour. Le contenu des paroles est donc plutôt léger tandis que la narration du film donne une impression de complexité et d'ambiguïté. Weerasethakul, qui déclare fréquemment que ses films sont assez faciles à voir, résument en réalité souvent, à travers les paroles simples des chansons, le ou les thèmes qu'il souhaite aborder dans telle ou telle œuvre. La musique, en tant qu'ouverture et fermeture du monde imaginaire, prend alors tout son sens.

3. 3. 2. L'intervalle

Weerasethakul utilise aussi la musique comme marqueur d'un changement de phase de l'histoire. En d'autres termes, le son fonctionne comme un intervalle équivalent, par exemple, à un fondu enchaîné ou un fondu au noir. Le cinéaste utilise alors encore une fois des chansons populaires. Mais la grande différence ici avec la musique insérée que nous évoquions précédemment, c'est que la chanson en tant qu'intervalle colle beaucoup plus clairement avec la situation filmique. Autre différence, les chansons ne sont pas exactement les mêmes du point de vue du style musical. Tandis que les chansons qui ouvrent et closent les films sont de style contemporain et souvent amalgamée à un public jeune (pop indépendante, rock, électronique, etc.), celles situées à des intervalles de l'histoire du film sont plutôt typiques de Thaïlande et couvre ainsi plusieurs générations thaïlandaises (en vérité surtout d'âge mûr).

Selon les cas, Weerasethakul réalise volontiers des épisodes musicaux spéciaux, qui sont souvent quasiment des scènes de concert dans lesquelles les personnages chantent réellement, laissant au spectateur le temps d'apprécier la chanson. Dans *Tropical malady* et *Syndromes and a century*, la scène musicale est représentée en détail, bien qu'elle n'ait pas grand rapport avec le déroulement de l'histoire. En tout cas, la musique n'est pas séparée du monde filmique, puisqu'elle semble directement filmée. Par sa concordance avec l'image visuelle, elle est naturellement intégrée dans l'histoire imaginaire. Dans *Tropical malady*, par exemple, on est invité au dîner-spectacle d'une chanteuse. Alors que les deux héros se sont donnés rendez-vous pour le spectacle, le *show* dans lequel une chanteuse d'âge mûr chante une chanson thaïlandaise

se déploie soudainement. Peu après qu'elle ait entamé une deuxième chanson, Tong met un collier de fleurs diapré autour du cou de la chanteuse et monte sur les planches pour chanter avec elle. Ils entonnent ensemble *Wanasawat*, une chanson très populaire en Thaïlande, maintes fois reprise, que ce soit par des chanteurs ou dans des films ou des séries TV. En comparaison de l'autre chanson qui est utilisée comme signal d'ouverture et de fin de ce film, celle-ci paraît relativement démodée. Même la chorégraphie des danseuses au fond de la scène a un air daté. Mais le public, d'âge moyen, a l'air de s'en satisfaire pleinement, goûtant au plaisir du tempo relaxant de cette musique.

De plus, cette séquence est très particulière d'un point de vue visuel. Elle est en effet enveloppée dans une atmosphère irréelle. De l'apparence de la chanteuse au décor, tous les éléments dans le cadre semblent sortir du réel. Lorsque la chanteuse apparaît, elle est captée seule au centre du cadre en plan poitrine, avec pour arrière-plan le fond lumineux et multicolore de la scène. La toile de fond est ainsi colorée artificiellement en jaune et en bleu, donnant un effet de contraste saisissant par rapport à l'ambiance générale du reste du film, assez sombre. La zone jaune évoque l'image de la pleine lune ou du soleil, et le bleu le ciel. De plus, la chanteuse est maquillée et habillée de manière assez somptueuse, revêtant un cardigan doré scintillant et une robe violet foncé sur laquelle est accrochée une broche représentant une rose verte. Des images fascinantes surgissent ainsi au beau milieu d'images du quotidien. Pendant que les personnages chantent, la caméra fait une longue focale sur leur visage, ce qui renforce le caractère exceptionnel de la scène. Cette scène de concert qui dure quatre minutes est soigneusement représentée et offre une sorte de pause rafraîchissante au milieu du film, un pur moment d'onirisme.

Scène du concert dans *Tropical malady*

Dans *Syndromes and a century*, la musique fonctionne comme un pont reliant les différents épisodes du film, tous quasi-indépendants les uns des autres. Vers la fin de la

séquence dans laquelle Toey et Noom discutent sur la terrasse de ce dernier, une chanson se fait soudainement entendre. Ensuite, l'image du soleil couchant prise d'un autre endroit apparaît, toujours avec la chanson. Combinée avec la mélodie sentimentale, cette image ressemble à la peinture d'un paysage paisible. Cette scène, de par son contenu surprenant (aucun personnage dans un espace inconnu baigné de soleil), semble indépendante du reste de l'histoire. On peut dire qu'elle sert d'intervalle, puisque dans la scène suivante, nous sommes à un concert où la chanson qu'on entendait sur l'image du soleil couchant est chantée. La source de la chanson est enfin révélée. Ainsi, par l'intermède de la chanson, les changements de lieux, de personnages et d'épisodes indépendants semblent plus naturels. La chanson s'intègre enfin au film en tant que composante à part entière de la narration.

Comme dans *Tropical malady*, la scène du concert est représentée de façon onirique et irréelle. D'abord, l'environnement du lieu de spectacle est bizarre. Dans un marché nocturne qui grouille de monde, une scène couverte par une tonnelle d'un vert lustré est installée. L'atmosphère du marché et de la scène donne un effet de contraste étonnant. Tandis que le chanteur semble plongé dans ses émotions, les badauds passent en lui jetant un simple coup d'œil. Bien qu'il y ait plusieurs spectateurs assis devant la scène, le spectacle principal reste le marché. Soudain, des gazouillis d'oiseaux se font entendre en plein milieu de la chanson. Ce manque d'unité dans la séquence marqué par la coexistence d'éléments discordants rend cette scène assez surréelle. La présence du chanteur vient renforcer cette impression de fantastique, puisqu'il s'agit en réalité du dentiste que l'on a déjà vu dans l'épisode précédent où il soigne le jeune moine dans son cabinet dentaire. Il révélait alors à son patient son principal hobby, jouer au chanteur. Il réapparaît donc dans la scène du marché en tant que chanteur, vêtu d'un vrai costume de scène, ayant troqué sa blouse de médecin pour un blouson brillant. Une fois la nuit tombée, il vit donc son autre vie, dégagé de toute position officielle. En ce sens, cette scène part du réel pour arriver à l'envers du décor, à savoir la vie rêvée d'un homme.

Le dentiste devient chanteur à la nuit tombée (*Syndromes and a century*)

Après que le dentiste ait fini son tour de chant, on entend à sa suite le guitariste qui l'accompagnait jouer un morceau, cette fois-ci en solo. Pendant qu'il joue de la guitare, une série de plans capte les gens ordinaires qui défilent dans le marché nocturne, pour aboutir dans la cour de l'hôpital. Cette succession de scènes accompagnée par la musique se déploie dans une atmosphère plutôt apaisante et onirique[260]. De cette façon est opéré un changement temporel et spatial à travers l'utilisation poétique du fond sonore.

Par la suite, on revient sur les personnages principaux (le dentiste et le moine), dans le jardin de l'hôpital. En considérant le changement de situation – le dentiste qui chantait dans la séquence précédente se trouve maintenant dans le jardin de l'hôpital –, la musique apparaît en fait comme un outil permettant l'ellipse narrative.

Par ailleurs, on trouve des points à la fois communs et discordants entre cette scène et celle que nous évoquions plus haut, dans laquelle Toey et Noom discutent sur la terrasse. Tout d'abord, le cadrage et le fond temporel sont distincts. Dans la scène de Toey et de Noom, la caméra ne les montre que de dos, sous le soleil. En revanche, dans la scène du dentiste et du moine, la caméra les cadre légèrement de profil. Plus tard, la caméra les filme de face. Il fait nuit. Un thème commun anime pourtant les deux épisodes. C'est l'échec de la relation amoureuse. Toey est unilatéralement amoureux de Noom, mais il finit par reconnaître la triste réalité : Noom aime une autre femme. Le dentiste, quant à lui, confie au moine qu'il éprouve des sentiments intimes pour lui (amour ; amitié), et qu'il voit en lui la réincarnation de son petit frère. Il lui offre alors son album de chansons d'amour. Mais au milieu de la conversation le moine quitte soudainement le jardin pour éviter quelqu'un qui le cherche et disparaît dans l'obscurité de la nuit comme un mirage. Le dentiste le suit immédiatement. La première partie du film se finit ainsi.

Grâce au décryptage détaillé de ces scènes, on comprend mieux le rôle de la musique. Elle fonctionne, du point de vue structurel, comme un point centripète qui rassemble deux histoires indépendantes disposées avant et après la musique. De plus, la musique joue efficacement un rôle de dramatisation des sentiments amers liés à l'échec de l'amour. Ainsi, elle fabrique non seulement une atmosphère spéciale, mais elle sert aussi de ponctuation permettant de distinguer les différentes phases du film.

Chez Weerasethakul, le son n'est pas un élément subordonné à l'image, mais plutôt un agent actif qui domine le caractère de l'œuvre, crée une autre dimension d'espace et façonne

[260] On retrouvera six ans plus tard le même effet d'enchaînement des images accompagné d'une mélodie jouée à la guitare dans *Mekong hotel*, mais qui couvrira cette fois-ci le film dans son ensemble.

l’ambiance générale. Le son permet de percevoir la richesse du monde invisible en dépassant le niveau du champ visuel. On voit et sent des choses à travers le son autant que l’image. Cet effet du son fonctionne comme l’axe fondamental du cinéma de Weerasethakul et renforce sa puissance contemplative.

QUATRIÈME PARTIE

La narration, mélange de réalité et d'imaginaire

Dans les chapitres précédents, nous avons analysé les composantes essentielles du va-et-vient entre réel et imaginaire dans les films de Weerasethakul. Nous avons ainsi parlé des thèmes, des objets, du fond, de l'ambiance, du son ou encore de la philosophie. Il est temps d'approfondir à présent un des aspects primordiaux du style weerasethakulien : les modalités très particulières de la narration. La question de la narration doit être discutée en l'accompagnant de l'aspect structurel, c'est-à-dire du grand moule qui enveloppe l'histoire filmique. Dès le début de sa carrière cinématographique, Weerasethakul a travaillé sur une narrativité et des structures expérimentales qui l'ont distingué du style traditionnel. S'il se détourne consciemment des codes classiques, sa stratégie du risque a produit des effets plus importants que prévu. Pendant qu'une (des) histoire(s) est (sont) déroulée(s) dans une structure singulière et complexe, le réel et l'imaginaire se mélangent et se dispersent répétitivement.

Avant d'envisager plus précisément la narrativité dans les films de Weerasethakul, il semble nécessaire de rappeler quelques notions générales entourant la question de la narration au cinéma. La narration est le grand niveau synthétique qui se distingue de la notion d'histoire ou de récit. Elle comprend le problème de la focalisation et du point de vue par rapport au narrateur. De plus, lorsqu'on parle de la narration dans le domaine cinématographique, elle renvoie également à la dimension de l'image, ainsi qu'au plan et au montage. Jacques Aumont et Michel Marie définissent la narration au cinéma de la manière suivante :

> « Narration : Fait et manière de raconter une histoire, par opposition à cette histoire elle-même (l'ensemble des contenus narratifs, la « fable » au sens des Formalistes) et au récit (le discours qui raconte l'histoire, le « sujet » des Formalistes). La narration est un acte, fictif ou réel, qui produit le récit. »[261]

Choisir la manière de narrer est le travail le plus important pour commencer un film, parce que, comme pour les autres arts, le cinéma sert fondamentalement à représenter des histoires, fictives ou réelles, des idées et même des sentiments intimes de l'auteur selon les cas. Pendant environ deux heures, un film s'adresse sans cesse au spectateur à travers des images

[261] AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2008, p. 168. (Je souligne.)

éclatantes et indénombrables. Afin de bien transmettre son message dans des conditions données – temps limité, images passant rapidement – l'auteur sélectionne la méthode qui lui semble la plus pratique et la plus persuasive. En ce sens, une des conditions qui permet de distinguer un film d'un autre, tant du point de vue de son style que de sa qualité, est la manière concrète de dérouler une histoire.

Afin d'analyser la narration, commençons par rappeler les principes de l'histoire et du récit. Tout d'abord, il faut envisager la relation entre le récit filmique et le récit littéraire. La littérature et le cinéma ont toujours été étroitement liés puisqu'il s'agit pour les deux domaines de raconter une histoire, ce qui les distingue d'autres formes artistiques comme la photographie ou la peinture, par exemple, qui s'attachent à fixer un moment précis, alors que cinéma et littérature sont tournés vers l'enchaînement de situations et les changements dans l'histoire. En ce sens, on pourrait dire que le concept de narration cinématographique ne correspond qu'à celui de la littérature. On pourrait également faire le lien avec le théâtre, mais la transition de phases narratives est représentée de manière artificielle et formelle à cause des particularités du genre : la structure (l'histoire segmentée en actes) ou l'immédiateté (tout se passe sur le lieu en direct). La narration filmique fût dès le début très influencée par la narration écrite de la littérature. Dans la première période d'épanouissement du cinéma, de très nombreux films ont été réalisés en adaptant directement le récit des œuvres littéraires classiques. Quelques écrivains ont même participé à la réalisation de films en tant que scénariste ou dialoguiste, afin d'élaborer l'histoire du film.

Malgré la diversité du récit, du style et du genre cinématographique, il existe certainement un type de narration attendue par le spectateur au cinéma, surtout lorsqu'il s'agit d'une fiction. Ce cas typique suit la règle de la narration classique, auquel le spectateur est accoutumé, afin d'éviter les confusions et les ambiguïtés. Ce qui compte dans ce type de narration, c'est le développement selon un ordre chronologique et de relation causale. Il est considéré comme un principe classique de la narration, qu'elle soit filmique ou littéraire. Vu le rapport soutenu entre littérature et cinéma, la narration typique du roman populaire peut être considérée comme étant également la manière la plus efficace et la plus commode de narrer au cinéma. De nos jours, le nombre de lecteurs et de spectateurs est presque identique (on pourrait même avancer qu'il y a plus de spectateurs – films, séries – que de lecteurs). D'un certain point de vue, le cinéma a déjà remplacé la position du roman en tant que loisir populaire. Aujourd'hui, des films se basant sur des romans populaires comme *Le Seigneur des anneaux* ou *Harry Potter* remportent un grand succès.

Par ailleurs, on trouve notamment dans la tradition du cinéma américain un grand nombre d'exemples de films respectant la narration classique et conventionnelle. Les films classiques hollywoodiens, surtout jusqu'aux années 1960, sont conformes à la règle et aux codes qui composent la narration stylisée. Cette règle prévaut d'ailleurs encore aujourd'hui. En d'autres termes, la narration filmique, et ce dans le monde entier, se base sur le modèle stéréotypé du cinéma classique hollywoodien. D'après David Bordwell, le schéma de ce type de narration est assez clair et simple :

> « Le film hollywoodien classique présente des individus psychologiquement définis qui luttent pour résoudre un problème clair ou atteindre des objectifs spécifiques. Dans le cadre de cette lutte, les personnages entrent en conflit avec les autres ou avec des circonstances extérieures. L'histoire se termine par une victoire ou une défaite décisive, une résolution du problème et une réalisation claire ou un non accomplissement des objectifs. »[262]

Le film de narration classique se contente ainsi généralement d'expliquer l'évolution de l'histoire à travers des événements importants et un montage logique. Il recherche la cohérence et la vraisemblance alors même qu'il décrit un monde imaginaire. De nombreux films qui remportent aujourd'hui un grand succès du point de vue commercial sont construits selon cette narration fondée sur un tissu d'étapes persuasives. Evoquons ici quelques *blockbusters* hollywoodiens. Ils se déroulent en règle générale selon le schéma suivant : épisode introductif → apparition de l'événement central → efforts pour résoudre le problème → conclusion assurée à la fin. Les éléments dramatiques comme les moments de changement ou de crise sont systématiquement inclus dans ce processus afin de doubler le plaisir du spectateur. De plus, l'histoire est généralement développée selon une chronologie linéaire. Même dans les moments où l'histoire dévie de cet ordre du temps, le réalisateur installe des dispositifs conventionnels comme le *flash-back* ou le *flash-forward* pour éviter au spectateur toute confusion. Par conséquent, une grande partie du public s'est habituée aux films développant ce type de narration classique claire et bienveillante. Mais dans ce cas, l'image risque d'être considérée uniquement en tant que moyen fonctionnel tout entier réservé à la description des phases de l'histoire. Il en résulte, en d'autres termes, que l'histoire est privilégiée à l'image.

Lorsque le spectateur familier de ce type du cinéma rencontre un film qui s'écarte de ce schéma stylistique, il a généralement une impression d'étrangeté, d'ambiguïté ou même de difficulté de compréhension selon les cas. En effet, les occasions de voir un film de caractère

[262] BORDWELL David, « Classical Hollywood cinema : narrational principles and procedures », *Narrative, apparatus, ideology*, New York : Columbia University Press, 1986, p. 18.

expérimental ne sont pas nombreuses en comparaison des films commerciaux. Ce constat est toujours valable aujourd'hui, les *blockbusters* américains occupant une grande part de la diffusion mondiale. Malgré une insuffisance quantitative, en comparaison du cinéma commercial, et la difficulté d'accessibilité pratique, le mouvement contre la narration stéréotypée a toujours existé dans l'histoire du cinéma. Par exemple, les avant-gardes des années 1920 se concentraient sur le mouvement et le changement de l'image elle-même, rejetant la narration traditionnelle basée sur la cohérence et la logique inspirée de la littérature. Leurs œuvres libres, parfois fragmentaires, ne pouvaient pas être simplement réduites à quelques phrases fonctionnant sur un lien de causalité. Ce type de films proposait plutôt de s'abstenir de dérouler une quelconque histoire. A leur suite, des cinéastes expérimentaux et innovants qui tentaient de réaliser des histoires de manière différente sont apparus tout au long de l'histoire du cinéma[263].

Si l'on considère la singularité de ses films, dont la narration est dégagée des conventions, Weerasethakul est un continuateur de cette tendance innovante minoritaire. Tout d'abord, le cinéaste se concentre sur la description (délicate et parfois assez longue) de chaque moment, plutôt que sur le maintien à tout prix d'un courant narratif cohérent. Les scènes et les séquences individuelles de ses films portent leur sens et leur beauté en elles-mêmes, sans rapport direct avec le déroulement de l'histoire. D'autre part, sa manière de développer une histoire donne une impression étrange. L'histoire n'est pas représentée selon un ordre chronologique. Plus précisément, Weerasethakul pratique à chaque fois plusieurs essais formels, proposant parfois une structure multiple ou insérant des textes extérieurs de genres variés. Ces compositions parallèles et ces interventions textuelles compliquent l'histoire de ses films.

Même dans des films où l'histoire est plutôt simple, le style contemplatif vient mettre à mal l'idée de cohérence narrative. Chaque séquence est représentée dans sa temporalité propre. L'enchaînement des épisodes qui construisent le film n'est donc pas tellement logique, et chaque partie n'est pas forcément relative à une autre. En ce sens, si les épisodes étaient disposés dans un ordre différent, la compréhension du film ne se trouverait pas pour autant bouleversée. Bien qu'on puisse parler d'intrigue simple pour chacun de ses films, de nombreux détails aux significations diverses ne sauraient être simplement décrits par quelques mots. Enfin, la conclusion de l'histoire et l'issue du film – chez lui, il faut distinguer la fin de l'histoire et celle du film – reste ambiguë et incertaine, laissant possibles de multiples interprétations. Cette caractéristique de non-linéarité renvoie généralement à la tendance du cinéma expérimental.

[263] A l'égard du mouvement contre le cinéma traditionnel, voir le chapitre « L'héritier du cinéma moderne ».

Observons à présent plus en détail les modalités de représentation de l'histoire chez Weerasethakul, en nous appuyant sur des extraits significatifs.

1. Le texte à dimensions multiples : une/des histoire(s) dans une histoire

Quelques traits essentiels caractérisent la narration chez Weerasethakul, comme par exemple le déroulement non-chronologique des événements, le récit sans événement spécifique ou la dispersion des épisodes. En général, lorsque l'histoire est représentée de manière non-chronologique, les réalisateurs utilisent le *flash-back* pour faciliter la compréhension du spectateur. Cet usage cinématographique traditionnel et commode n'intéresse pas Weerasethakul, car la distinction claire du temps n'est pas sa priorité. Les actes représentés dans ses films ne sont pas strictement engagés dans la successivité ou dans la causalité. Les épisodes semblent fragmentaires et indépendants parce qu'il n'y a ni problème concentrique ni objectif qui doit être réglé au bout de l'histoire. Autrement dit, le réalisateur dispose et représente des éléments autonomes de manière libre selon des rythmes différents. Pour cela, Weerasethakul représente des textes multiples à travers des modalités irrégulières. Et le film construit de cette façon possède une temporalité indépendante, distincte de la narrativité traditionnelle.

La qualité particulière de la narration chez Weerasethakul a grand rapport à sa textualité complexe. Son monde filmique est presque toujours construit par des plis multiples. Il représente des récits pluriels au-dessus du niveau unitaire, et on voit donc fréquemment chez lui la coexistence de textes de plusieurs dimensions. D'abord, évoquons les cas où le film est divisé en deux parties aux caractères totalement différents, passant par exemple du documentaire à la fiction. Les deux récits distincts avancent parallèlement, parfois en s'influençant réciproquement, parfois indépendamment. Par ailleurs, des contes indépendants et fragmentaires interviennent quelquefois dans l'histoire principale. Au milieu de l'histoire, une parabole ou un conte légendaire s'insèrent en coupant la continuité. Ces petites fables extérieures sont tantôt liées au réel dans le film (relation de dépendance ou de substitution), servent tantôt d'explication supplémentaire ou de métaphore à l'égard d'une situation problématique, ou existent en tant qu'épisodes indépendants sans relation avec la situation. En dernier lieu, les formats de ces textes sont variés. Les images non-cinématographiques telles

que l'écriture, la peinture ou la photo sont ainsi activement utilisées dans le développement de l'histoire.

Les notions concernant la textualité de Gérard Genette sont utiles pour mieux comprendre le caractère compliqué du texte chez Weerasethakul. Bien que la théorie de Genette se base sur la littérature, il semble assez pertinent de l'appliquer au texte cinématographique, en particulier en ce qui concerne le concept de « transtextualité » défini dans *Palimpsestes*, ouvrage paru en 1982. La « transtextualité » y est définie comme « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »[264]. Les cinq types de relations que renferme la « transtextualité » sont ensuite exposés : l'« intertextualité », la « paratextualité », la « métatextualité », l'« hypertextualité », l'« architextualité » :

> « L'*intertextualité* : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (p.8) La *paratextualité* : « la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretien avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* » (p.10) La *métatextualité* : « la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (p.11) L'*hypertextualité* : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (p.13) L'*architextualité* : « une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle […] de pure appartenance taxinomique » (p.12) »[265]

L'« intertextualité » est une sorte de principe de base qui permet à Weerasethakul de conduire ses histoires. Les autres notions peuvent également servir d'outils d'analyse. *Oncle Boonmee* (et plus largement la totalité du *Primitive*) s'inscrit clairement dans l'hypertextualité, car l'histoire de Boonmee se construit dans une relation de dérivation avec un livre au titre quasi-identique. Le titre intégral du film est *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* et le titre du livre est *Un homme qui peut se souvenir de ses vies antérieures (A man who can recall his past lives).* Dans les deux cas, le héros s'appelle Boonmee. En effet, c'est en s'inspirant d'un livre sur un homme légendaire qui renaissait sans cesse dans la même région que Weerasethakul a élaboré le plan de son film. A travers l'adaptation, l'histoire sous forme littéraire est recréée sous forme filmique, la lettre devenant image. Un homme du passé enfermé dans un livre est rappelé au présent à travers une figure visible. Malgré la différence de domaine,

[264] GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 7.
[265] *Ibid.*

le livre fonctionne comme l'hypotexte (l'origine de l'histoire) du film, qui devient alors l'hypertexte moderne.

Chacune de ces cinq textualités ne correspond pas toujours parfaitement à un film de Weerasethakul. Elles se retrouvent plutôt mélangées ou modifiées selon les cas. La thèse de Genette mise en lien avec l'œuvre de Weerasethakul démontre que le cinéma weerasethakulien peut développer efficacement une narration composée de textes assez complexes. Lorsqu'on parle des œuvres de Weerasethakul, il n'est en effet pas possible de penser individuellement la modalité de la narration, le caractère du texte et la structure. La variété du texte et l'irrégularité de la narration sont certainement influencées par la structure de chaque film. Envisageons quelques structures narratives, cas par cas, qui permettent la construction d'histoires diverses et l'intervention de textes multiples.

1. 1. La concomitance de la fiction et du documentaire

Chez Weerasethakul, comme nous l'avons introduit, des textes divers coexistent à des niveaux multiples. Une des coexistences les plus exemplaires réside sans aucun doute dans la simultanéité de la fiction et du documentaire. Le récit double favori de Weerasethakul est celui qui mêle le tournage du film imaginaire et les paysages réels qui entourent le film imaginaire dans le film présent. Il s'agit-là d'une méthode utilisée par d'autres réalisateurs. On pense par exemple au *Goût de la cerise* (1997) d'Abbas Kiarostami. L'histoire aboutit à la scène dans laquelle le héros tente de se suicider. Il s'étend dans un trou isolé en attendant de mourir. Son visage a une expression inexplicable lorsqu'il fixe des yeux le ciel orageux, qui remplit ensuite le cadre, avant un fondu au noir enchaîné. On ne sait donc pas s'il meurt ou non. Quelques secondes après, l'homme réapparaît. Mais cette fois-ci en tant qu'acteur et non plus comme personnage de l'histoire imaginaire. Il flâne dans le quartier où a été tournée la scène précédente. Autour de lui, on voit l'équipe du film en train de tourner une autre scène. Le film se termine ainsi par une situation réelle, et par conséquent, on fait l'expérience de deux récits de dimensions différentes. Dans ce film, la situation du tournage fonctionne comme une sorte de révélation étonnante ou de revirement inattendu, et non comme le partenaire stable de l'histoire fictive.

Au contraire, Weerasethakul, construit une relation assez étroite entre les deux récits tout au long de ses films. Commençons par son premier long-métrage, *Mysterious object at noon*. Ce film ne suit pas la narration ordinaire, car il est composé d'une structure double. En

effet, l'histoire se développe en étant séparée par deux textes au caractère tout à fait différent, l'un étant documentaire et l'autre fiction. Le cinéaste ajoute à cela un cadavre exquis fonctionnant comme un outil lui permettant de développer l'histoire de la partie fictionnelle. Une partie est composée par le voyage de l'équipe qui rencontre des gens de classes diverses pour demander de raconter librement ce qu'ils veulent, mais à condition que leur histoire reprennent là où s'est arrêtée la précédente. D'autre part, ces histoires fragmentaires que les gens racontent en se relayant sont ensuite représentées sous forme filmique : c'est l'autre partie, la partie fictionnelle. Tout au long du film, la partie documentaire et celle de la fiction sont ainsi disposées en alternance.

Le film commence par la phrase « Il était une fois… », sur fond noir. On s'attend donc à entrer dans un conte. Pourtant, la scène qui suit est clairement de type documentaire. Un long plan-séquence en noir et blanc montrant une route ordinaire thaïlandaise, la caméra portée dans un camion qui avance semblant montrer le point de vue du chauffeur. On entend un mélodrame radiophonique sortir de l'autoradio. Alors qu'on voit une scène réelle, on est donc simultanément guidé par un autre monde, fictif, celui du drame raconté à la radio. Le narrateur parle d'une histoire d'amour tragique, accompagné par une musique au style lyrique. Le générique apparaît ensuite du côté gauche sur le paysage tandis qu'on entend une publicité à la radio qui suit le drame. Puis on entend la voix de l'homme, côté réel, qui annonce, à travers un haut-parleur, qu'il vend des produits alimentaires. Cette séquence, qui capte le paysage réel de la vie ordinaire dans un petit village rural de la Thaïlande d'aujourd'hui, est tournée quasiment à la manière du cinéma direct. On y trouve ainsi une sorte de discordance qui se produit entre les scènes représentées (le documentaire de la vie réelle contemporaine) et l'attente provoquée par le texte de commencement du film. Il nous reste encore à attendre une autre histoire imaginaire débutée par « Il était une fois ». En ce sens, la séquence inaugurale peut être considérée comme un indice de la structure complexe du film.

Par la suite, le film maintient son air documentaire. Lorsque le camion s'arrête, la caméra se déplace derrière le véhicule pour montrer une femme vendant les aliments. Elle raconte l'histoire de son enfance à l'équipe derrière la caméra. Pendant qu'elle parle, la caméra qui la filme se détourne un instant pour capter les affiches réelles de politiciens placardées partout autour du lieu de tournage. Jusque là, le film n'a donc en fait montré que des scènes de type documentaire. Mais, peu après, alors que la vendeuse commence à raconter une autre histoire, cette fois-ci imaginaire, comme le lui a demandé l'équipe, des scènes fabriquées à partir du récit de la vendeuse apparaissent. C'est à ce moment précis que l'on entre dans le monde de la fiction.

Ainsi la vendeuse devient la première narratrice qui ouvre l'histoire imaginaire. Elle construit le caractère des personnages principaux et des circonstances basiques : un garçon infirme et sa professeure qui s'appelle Dogfahr. A partir de ce moment, le rôle du réalisateur est de reproduire, de manière visuelle, l'histoire parlée. Commence à se déployer l'image des deux personnages et de la maison du garçon. Une vieille femme, la deuxième narratrice, prend le relais de la première et développe cette histoire selon sa propre imagination. Les narrateurs qui se succèdent sont très variés : adolescents, acteurs de théâtre ambulant, filles muettes, gamins de l'école primaire, etc. Selon le caractère du narrateur, le récit de Dogfahr et du garçon se construit différemment. Nombre de gens racontent l'histoire de façon ordinaire, à travers des paroles, mais l'équipe théâtrale met en scène une pièce et les filles muettes parlent en langage des signes (avec sous-titres). Toute la partie documentaire est composée par ce relais de narrateurs et par l'enchaînement de leurs récits personnels et de l'histoire de Dogfahr et du garçon. Il faut ici observer la tournure que prend le développement de l'histoire imaginaire. Vu sous un angle logique, cette histoire avance toujours avec des sauts et des ruptures, parce qu'elle est développée petit à petit par morceau selon l'imagination individuelle et indépendante des nombreux narrateurs choisis arbitrairement. En d'autres termes, l'histoire est déroulée selon le principe du cadavre exquis. Il est donc inévitable qu'elle s'écarte de la norme de la narration générale et de la causalité. Chaque fois qu'un nouveau narrateur enchaîne l'histoire établie par les précédents, l'histoire rebondit. Mais ces écarts et ces trous entre les épisodes de l'histoire ne posent pas de problème grave parce que la cohérence de la narration n'est pas considérée comme un élément important dans ce film. Ce qui compte ici, c'est le processus de création improvisée qui mène à la construction d'une histoire selon une méthode expérimentale.

Dans ce film, l'histoire n'est pas la seule chose qui est imprévisible et expérimentale. Le réalisateur lui-même participe volontiers à ce travail d'imagination libre. Le manque de logique se retrouve également dans le travail de représentation visuelle, le domaine du réalisateur. Les deux personnages, un garçon infirme et une femme, sa professeure particulière, apparaissent dès le début de l'histoire. Au milieu de la leçon, le garçon demande à la professeure ce qu'elle a fait de sa journée. A travers un *flash-back,* on découvre que l'actrice qui joue la professeure est différente de celle qu'on voit dans la scène précédente. Dans la scène suivante où elle accompagne son père à l'hôpital, une autre femme joue le rôle de la professeure. Bref, trois femmes jouent le rôle de la professeure, bien que la première actrice soit la plus présente. La troisième actrice réapparaît de manière surprenante dans la dernière séquence où elle emmène les garçons à Bangkok. Certes, cette incohérence de la figure d'un personnage sème la confusion et une impression de dispersion. Cela amène à réfléchir à la question du point de

vue : faut-il que la représentation (la figuration) filmique suive la logique du réel ? Chaque narrateur, lorsqu'il invente cette histoire, conçoit probablement différemment l'apparence du personnage. En réponse à l'ampleur et à la diversité de l'imagination des narrateurs, le réalisateur offre des images aussi diverses que possible concernant la représentation des personnages.

Or c'est bien cela qui forme l'objet mystérieux de cette histoire, que le titre du film suggère. Bien qu'il soit entré en scène par hasard, il est le moteur de la construction de l'histoire. Ce petit objet mystérieux est mentionné, pour la première fois, par la première narratrice. Cette dernière suppose que l'objet est tombé de la poche de la jupe de la professeure quand elle a perdu conscience. Mais la nature de l'objet n'est jamais fixée. Chaque fois qu'un nouveau narrateur participe au travail de construction de l'histoire, cet objet se transforme, en enfant au début, puis en professeure, puis en géant, pour revenir enfin sur l'enfant du début. L'identité incertaine de l'objet fait que les situations qui l'entourent se développent de manière illogique et imprévue. Des épisodes improvisés se produisent ainsi souvent dans la continuité de l'histoire. Par exemple, un voisin qui aime la professeure apparaît, tout d'un coup, pour l'aider à sortir du danger. Il n'y a donc pas de thème principal, pas plus que d'objectif final dans cette histoire, en dépit de l'existence de ce lien que symbolise l'objet mystérieux et qui raccorde les différents morceaux. Il est de fait inévitable que l'histoire se construise de manière fragmentaire parce qu'elle tient son origine des imaginations de personnes différentes (âge, sexe et métier, etc.). Ces narrateurs sont des gens ordinaires qui n'ont aucun rapport avec l'écriture professionnelle, ni avec le travail cinématographique. Sans savoir qu'ils sont en fait en train d'écrire le scénario du film, ils improvisent un récit, sans plan préétabli. Leur récit se fait au niveau de la narration quotidienne. Weerasethakul accepte pourtant volontiers que les narrateurs tiennent des propos incohérents et illogiques. Le cinéaste ne nous demande pas de penser logiquement, mais plutôt de jouir du processus imprévisible de la narration.

D'autre part, la partie documentaire a une forme de *road movie*. On suit l'équipe de tournage, en voiture ou dans des trains, dans sa quête de narrateurs. On assiste à leurs réflexions, à leur travail, à leurs disputes (une scène qui semble réelle montre un couple qui fait partie de l'équipe en train de se quereller dans un train). Une nuance est à apporter : tandis que le *road movie* se concentre généralement sur la transformation intérieure du sujet qui part en voyage, ce film s'intéresse plutôt aux objets rencontrés au cours du périple. En d'autres termes, le long voyage de l'équipe a du sens en tant que moyen de réaliser des interviews avec les habitants de villages divers ou voir les paysages thaïlandais qui défilent pendant le trajet. On voit ainsi non seulement des scènes où les gens racontent une histoire devant la caméra, mais aussi des scènes

de leur vie quotidienne. C'est justement là qu'une autre valeur du texte documentaire se révèle. Les scènes de la vie ordinaire des Thaïlandais fonctionnent comme l'enregistrement d'études qu'on pourrait dire folkloriques. On voit et entend des moments de vie, à l'état brut, des narrateurs divers comme une vieille paysanne, des adolescents qui s'occupent d'éléphants, l'équipe théâtrale qui fait une tournée ou encore le couple qui travaille dans un restaurant en plein air. En ce sens, on pourrait dire que ce film est en fait un compte rendu quasi-anthropologique qui a pour forme le *road movie*. Ce film nous évoque *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss. Cet ouvrage anthropologique et autobiographique, paru en 1955, raconte le séjour et le voyage de l'auteur dans plusieurs pays, bien que le Brésil soit l'objet principal. Sous la forme d'un carnet de voyage, Claude Lévi-Strauss propose une découverte anthropologique des peuples autochtones. Mais le point de vue est différent. Tandis que le travail de Lévi-Strauss reflète le point de vue de l'étranger – le même que dans les films anthropologiques de la première période du cinéma, comme par exemple *Nanouk l'Esquimau* de Flaherty – le film de Weerasethakul repose sur des rencontres intra-thaïlandaises.

L'équipe voyage ainsi longtemps à travers la Thaïlande en rencontrant des gens ordinaires pour leur demander de poursuivre l'histoire imaginaire[266]. Malgré les difficultés pratiques d'un tel tournage (longue durée, déplacements fatigants), Weerasethakul a choisi cet itinéraire comme une méthode fondamentale de travail cinématographique. Ce qui compte en particulier, c'est que le cinéaste donne à l'imagination des autres une place très importante dans l'élaboration de son film. Au lieu d'écrire son propre scénario, il fait des personnes qu'il rencontre de véritables coauteurs, ce qui est plutôt audacieux puisqu'il s'agit-là de son premier long-métrage. Le film n'est rendu possible que par la participation de Thaïlandais ordinaires rencontrés par hasard, bien que cette idée ait été conçue par le cinéaste. Weerasethakul, pour son premier long-métrage, semble ainsi rechercher l'origine de la narration dans la tradition de la littérature orale. L'idée même d'histoire a commencé avec la parole. Même à l'époque où l'écriture n'avait pas encore été inventée, les gens se racontaient des histoires, de tout temps et en tous lieux. L'absence d'enregistrements rend possible la variation libre des histoires. Dès que l'histoire est écrite et fixée par la lettre, la liberté de variation se trouve restreinte. Weerasethakul reconstitue la narration de l'époque de la littérature orale afin de retrouver la

[266] Au début du générique final, le réalisateur écrit : *« L'histoire du mystérieux objet et de Dogfahr a été racontée et interprétée par des villageois de tout le pays et prit fin en décembre 1998. »*. Ensuite, on voit défiler la liste des noms des narrateurs et des lieux précis où l'équipe les a rencontrés (Bangkok, Chiang Rai, Chiang Mai, Pisanulok, Khon Kaen, Panyi Island, etc.)

puissance de l'histoire née de l'improvisation et de variations. L'histoire, laquelle est d'abord transmise par la parole, est comme un être vivant qui toujours continue de se compléter.

Ainsi, les deux textes – le documentaire (une sorte de reportage sur la vie des Thaïlandais) et l'histoire imaginaire construite par des gens ordinaires en collaboration entre eux et avec le réalisateur – marchent côte à côte continuellement tout au long du film en apparaissant alternativement. Pourtant, la relation effective entre les deux n'est pas égale. Pour être plus précis, soulignons que la partie fictive dépend de la partie documentaire, parce que l'histoire imaginaire ne peut être développée qu'au fur et à mesure des rencontres. On tombe d'ailleurs souvent sur une situation de croisement, plutôt que sur un rapport d'influence unilatérale, qui dérange la stricte séparation des deux parties. Premièrement, les identités des personnages se chevauchent. Par exemple, une des trois femmes qui jouent le rôle de la professeure apparaît par ailleurs comme un membre de l'équipe de tournage dans la partie documentaire. Elle passe ainsi de son identité imaginaire à son identité réelle. On la voit discuter avec ses collègues sur le développement de l'histoire et se disputer avec son petit ami dans un train. Mais elle revient plus tard à son rôle fictif. Par conséquent, on se demande à chaque fois qu'elle apparaît quelle identité la caractérise. Le réalisateur efface ainsi audacieusement la ligne de démarcation entre les deux mondes. La fiction et le documentaire s'enchaînent, sans coupe, dans une même séquence. Au milieu d'un épisode où tous les personnages se rassemblent, les acteurs qui étaient en train de jouer leurs rôles imaginaires reviennent à leurs identités réelles, sans préavis. Ils discutent de la scène suivante, valident les dialogues, s'amusent avec les enfants, lisent une bande dessinée, mangent, jouent avec la caméra, etc. Les situations ordinaires liées au tournage sont déployées. De cette façon, le point de jonction des deux textes est disposé à plusieurs endroits dans ce film.

On trouve de plus des moments où la partie documentaire empiète sérieusement sur le domaine de l'histoire imaginaire, et l'influence directement. Surtout au début, la partie fictionnelle se développe sans se détacher totalement de la partie documentaire. Même lorsque des scènes de l'histoire imaginaire sont représentées, le son qui appartient à la partie documentaire couvre les images. Par exemple, pendant qu'on voit la scène dans laquelle le garçon s'assoit devant le bureau dans une ambiance calme, on entend toujours la voix de la narratrice qui est en train de raconter l'histoire et les bruits réels qui l'entourent. La mise en scène est ainsi constituée de manière hybride. Cette situation où l'image et le son ne correspondent pas dure longtemps. Alors que les bruits qui se produisent dans le monde documentaire dominent la partie fictive, les dialogues entre les personnages imaginaires sont

remplacés par des sous-titres, comme dans le cinéma muet. Ce type de représentation prouve que la partie fictive est, à un certain degré, dépendante de la partie documentaire.

Par ailleurs, il arrive que l'histoire fictive soit aussi influencée par la logique du réel, malgré qu'elle ait été construite principalement à partir de l'imagination libre des gens rencontrés. Au milieu de l'histoire, certains membres de l'équipe s'interrogent soudainement sur la pertinence et la causalité narrative :

> Membre 1 : *« Ça ressemble trop à un jeu. Il aurait fallu avoir un scénario. »*
> Membre 2 : *« Pourquoi le garçon est infirme ? »*

C'est le premier moment où l'équipe du film, qui restait auparavant dans la position d'observatrice, intervient au milieu de la fiction. Il semble qu'ils aient posé la même question (la raison pour laquelle le garçon devient handicapé) aux narrateurs, car on voit une scène dans laquelle deux narrateurs expliquent que le garçon est né comme ça. Les cinéastes décident finalement de suivre leur propre logique, et ajoutent dans la séquence un accident d'avion en guise de *flash-back* expliquant le handicap du petit. A travers cette image, ils suggèrent également un contexte historique concret, celui de la guerre. Afin de représenter cet épisode, un extrait du *show* télévisé thaïlandais intitulé « *Jo Jal* Show » est inséré en tant qu'image de substitution. Dans cet extrait, on voit l'histoire vraie d'un bébé ayant survécu à un accident d'avion, lequel avait eu lieu au Cambodge. Malgré sa survie, le nourrisson est devenu infirme et a perdu sa mère dans l'accident. Le garçon imaginaire revêt ainsi l'identité bien réelle de ce bébé. L'insertion des images d'archives introduit de cette façon un fond réel et spécifique au sein de l'histoire irréelle. En d'autres termes, une temporalité et une spatialité sont tout d'un coup attribuées à l'histoire, laquelle s'est développée en toute liberté sans rapport avec les conditions réelles.

Le flou reste néanmoins bien présent concernant la cohérence de l'histoire imaginaire. De nombreux éléments sont assez absurdes dans cette histoire : comment est-il possible que le petit objet se transforme soudainement en garçon ? Pourquoi le voisin, à la fin, part seul en laissant la professeure et les garçons ? En comparaison de ces événements incompréhensibles, le fait que le garçon soit infirme est plutôt acceptable, puisque cet état a été fixé dès le début. Se questionnant sur ces éléments incohérents, l'équipe du film privilégie le contexte social de l'histoire plutôt que le développement logique de l'histoire en elle-même. Finalement, ils décident de positionner l'histoire dans le réel, en la situant à l'époque de la guerre, par l'intermédiaire de l'accident d'avion, qui est vraiment survenu. Afin d'ajouter de l'authenticité, le réalisateur insère même des images d'archive des villages à l'époque de la guerre, lesquels

ne sont que ruines après les bombardements. Ce contexte temporel et spatial est maintenu jusqu'au moment final de l'histoire. Dans la dernière séquence de la partie fictionnelle, lorsque le voisin et le patron de restaurant se parlent, on entend à la radio l'annonce de la fin de la Guerre du Pacifique. L'histoire est fixée par le cinéaste dans un réel parfaitement situable. Nous sommes en 1945. On pourrait supposer qu'un narrateur rencontré par l'équipe a lui-même fixé ce contexte, mais on ne le voit pas dans le film.

Pourquoi le réalisateur choisit-il d'inscrire le conte des villageois dans des circonstances réelles ? Au premier abord, on pourrait dire qu'il s'agit-là d'un dispositif formel visant à donner de la cohérence à l'histoire. Mais Weerasethakul va plus loin. Avec l'intervention du réel, le caractère fondamental de l'histoire est modifié. En d'autres termes, cette histoire fantastique ne tient plus en tant que pure fiction à cause de l'introduction d'un temps et d'un espace réels. L'histoire devient vraisemblable au sein de l'histoire contemporaine thaïlandaise. Alors que cette histoire a commencé comme un jeu, elle finit par renvoyer à un épisode réel du temps passé. Par conséquent, la partie fictive va de pair, au même niveau, avec la partie documentaire qui témoigne de la vie réelle des Thaïlandais de nos jours. En ce sens, l'époque de la guerre n'est pas tellement importante en tant que telle. Autrement dit, si un autre contexte vraisemblable avait été proposé (autre fond spatio-temporel ; autre société), l'histoire aurait tout de même pu marcher.

On retrouve cette coexistence de deux textes mise en scène de manière hybride dans d'autres films, et en particulier dans la structure narrative de *Mekong hotel*, douze ans après *Mysterious object at noon*, qui montre une grande similitude avec *Mysterious object at noon*. *Mekong hotel* est aussi divisé en deux niveaux différents de narration, documentaire et fictionnel. De plus, les deux parties se déploient de manière concomitante, en alternance, comme dans *Mysterious object at noon.* Weerasethakul et son équipe sont dans un hôtel au bord du Mékong pour préparer un film de fiction. La partie documentaire est composée de scènes où l'on voit l'équipe et les acteurs hors de la situation de jeu, en train de travailler. Une grande part de cette partie est centrée sur les conversations quotidiennes entre les acteurs, ou entre acteurs et équipe de tournage. Ces scènes de conversations sont disposées fragmentairement sans ordre précis, en alternance avec les scènes fictives. Les gens parlent tantôt de leurs histoires privées, tantôt de l'histoire collective thaïlandaise, tantôt des événements actuels dans le pays comme par exemple les grandes inondations. Par conséquent, la partie documentaire est une sorte d'enregistrement de témoignages sur le monde réel (présent mais aussi passé) et sur la vie des individus dans leur époque. D'ailleurs, les paysages naturels ou artificiels autour de l'hôtel et

du fleuve forment un autre objet principal de cette partie. L'objectif de la caméra se pose assez longtemps sur le paysage naturel et l'espace vide de l'hôtel où aucun événement ne se passe.

Une autre partie est composée par la répétition de scènes d'un film imaginaire dans le film. En d'autres termes, elle est réservée à l'histoire imaginaire. Il existe deux axes principaux qui constituent le contenu de cette histoire : d'une part, l'histoire d'amour entre une fille et un jeune homme et d'autre part, l'histoire d'un fantôme qui dévore les organes internes. Ce qui nous intéresse ici, c'est avant tout la modalité du développement de l'histoire. L'histoire ne se poursuit jamais en fonction du temps séquentiel, mais plutôt selon un désordre arbitraire. Retournons brièvement sur le cas de *Mysterious object at noon* pour clarifier la différence essentielle entre les deux films. La partie fictionnelle de ce film est développée quoi qu'il arrive en assurant sa continuité. Autrement dit, bien que l'histoire fictive manque de réalité, il est pourtant possible de suivre son développement élémentaire. Au contraire, il n'y a pas de direction unifiée dans l'histoire imaginaire de *Mekong hotel*. Le principe minimal de la narration n'est pas appliqué ici. Chaque épisode est représenté dans un ordre quelconque en assumant des trous dans la logique. Le réalisateur ne montre que quelques scènes symboliques, sans explication détaillée ni développement avancé.

Prenons quelques exemples. Peu après le début du film, on voit une fille en train de manger discrètement dans un coin quelque chose de sanglant, comme si elle était un monstre ou un fantôme. Dans la scène suivante, elle réapparaît sous son apparence de fille ordinaire et rencontre un homme sur la terrasse. La première scène était-elle l'illusion ou le rêve de quelqu'un ? La jeune fille est-elle vraiment un fantôme ? L'ordre des scènes provoque dès le début la confusion. Par ailleurs, un renversement du temps se produit. On voit une scène horrible où la mère (qui est en même temps le fantôme) est en train de dévorer le corps et les organes internes de sa fille morte. De l'autre côté, l'homme que la fille a rencontré sur la terrasse pleure en épiant discrètement cette scène effroyable. Malgré cette séquence terrible, on retrouve ensuite les deux jeunes précédents – la fille morte et l'homme – dans une nouvelle scène, comme si rien ne s'était passé. On peut prendre encore d'autres exemples : au début, on voit une scène où la mère confesse son secret (elle est un fantôme) à sa fille. Plus tard, on découvre la scène où elle dévore cette dernière. Mais à la fin du film, on revient à la scène de confession de la mère. C'est-à-dire que la fin et le début se rejoignent. Ainsi, la narration de l'histoire fictive ne s'attache pas au cours du temps, et ne marche donc pas vers une quelconque direction. A travers cette structure libre, illogique, flexible, circulaire et manquant de noyau narratif, cette partie est représentée selon une narration non-linéaire. La causalité et l'ordre compréhensible entre les scènes sont négligés dans cette histoire. En ce sens, la partie fictive est proche d'une

sorte de compilation de photos extraites et de scènes fragmentaires répétitives, et non d'un récit achevé.

Si l'on prend à présent le film dans son ensemble, les deux textes différents ne sont pas clairement distincts. Dans le cas de *Mysterious object at noon*, chaque partie est perçue selon son propre format (documentaire ou fictif), même si l'on trouve quelques moments de croisement. En revanche, la ligne de distinction entre ces deux parties est assez ambiguë dans *Mekong hotel*. Revenons-en à la séquence inaugurale. Le film commence par une situation réelle, à savoir le texte documentaire. Sur le plan noir suivi du générique, on entend une conversation entre deux hommes et une mélodie jouée à la guitare. Un peu plus tard, le paysage du fleuve vu de la terrasse vide de l'hôtel apparaît dans la continuité de la mélodie précédente. Aussitôt, la source des voix, le guitariste et le réalisateur, Weerasethakul lui-même, est dévoilée dans le cadre. Sur le banc de la terrasse, le guitariste joue et le réalisateur, qui est assis en face de lui, apprécie calmement la musique et parle avec lui de temps à autres. Remarquons ici le premier élément qui fait disparaître la frontière entre la partie documentaire et la partie fictive : c'est la mélodie de guitare. Entamé dans la scène inaugurale, cet air continue sans cesse tout au long du film, couvrant toutes les scènes imaginaires. Les deux histoires différentes sont donc toujours reliées par l'intermédiaire du son.

En ce qui concerne la dimension visuelle, le point de séparation est plus incertain. Après l'introduction du film (la séquence du guitariste et du réalisateur), on rencontre ensuite l'acteur principal qui est en train de s'habiller dans sa chambre en parlant avec un membre de l'équipe (qui est hors cadre). On se trouve sûrement dans le documentaire. Mais la scène que nous évoquions plus haut dans laquelle la fille dévore quelque chose de sanglant s'enchaîne. On entre soudainement dans le monde fictif sans aucun préavis. La scène qui suit est plus complexe. Cette fois-ci, la fille est sur la terrasse. Au début, elle pose assez longtemps un regard-caméra. Puis elle s'approche de l'homme qui se trouve de l'autre côté de la terrasse et parle avec lui. On se trouve très certainement dans une situation fictive. Mais après qu'ils se soient parlés, tous deux se retournent soudainement vers la caméra, sans rien dire. Toutes ces situations sont représentées en plan-séquence, sans aucune coupe. D'un certain point de vue, le regard caméra des personnages peut être considéré comme un dispositif mis en place par Weerasethakul afin de produire un effet contemplatif[267]. Mais on pourrait aussi dire que cette scène comprend simultanément une situation réelle (avant et après le tournage) et une histoire fictionnelle. Le reste du film se déroule de la même façon ; il n'y pas de ponctuation entre la réalité et

[267] Voir le chapitre « Raconter à travers le regard ».

l'imaginaire. Se produit ainsi une confusion concernant les personnages. A cause de la distinction floue et de l'enchaînement arbitraire entre deux mondes (fiction et documentaire, imaginaire et réel), le temps donné au spectateur pour discerner l'image du personnage fictif de celle de l'acteur est insuffisant. Ce tourbillon de perception est maintenu par le fait que les acteurs apparaissent toujours avec le même aspect extérieur. Qu'ils jouent ou non leur rôle, ils apparaissent comme d'ordinaire, sans costume ni maquillage. Ceci vaut même pour l'interprétation du fantôme qui dévore l'humain. Ainsi, l'image des personnages est toujours un mélange entre réel et imaginaire. A travers les modalités de représentation que nous avons évoquées, la frontière entre le réel et l'imaginaire est détruite. Les deux niveaux sont donc continuellement reliés dans le film.

Comme dernier exemple montrant la coexistence de multiples niveaux de narration, ajoutons *Worldly desires* (2005), un des courts métrages connus de Weerasethakul. Malgré sa courte durée (environ quarante minutes) cette œuvre présente, plus encore que les films dont nous venons de parler, des récits divers. D'abord, on est invité à voir deux petits textes imaginaires : d'une part, une performance de danseuses suivant une chanson d'amour et d'autre part, un film mélo sur un couple qui erre dans la jungle. Bien que la chanson et le film soient dans les deux cas des textes fictifs concernant le même sujet – l'amour et le bonheur –, il n'y a pas de pont explicite qui les raccorde. Ces deux domaines doivent donc être considérés en tant que textes séparés. Il y a de plus une autre dimension qui entoure ces deux textes : le tournage du film lui-même. La performance et le film servent de matière pour présenter le tournage. C'est pourquoi les scènes de la performance et du film ne sont pas montrées en tant que parties indépendantes, mais toujours révélées comme l'objet du tournage. En résumé, il y a deux petits textes – la performance (en train d'être tournée en forme de clip vidéo) et la situation d'un couple dans un petit film imaginaire dans le film – et deux grands textes – les circonstances du tournage de chacun de ces deux films. Le décor du tournage appartient également à la dimension fictive, en dépit du fait qu'il ait des allures de réalité[268]. En d'autres termes, cette partie se construit de manière plus documentarisée que documentaire. De plus, il ne faut pas oublier la présence implicite de Weerasethakul, qui observe et filme toutes ces choses.

Le film commence par la danse d'une femme (quatre danseuses la rejoignent un peu plus tard) sur une chanson au rythme éthéré, intitulé *Will I be lucky ?* interprétée par Nadia, une

[268] Un des indices qui montre que la scène du tournage est aussi dirigée comme une situation fictive est l'apparition de Jenjira Pongpas, l'actrice favorite de Weerasethakul. Elle apparaît un petit moment et sans dialogue, comme un membre de l'équipe.

chanteuse thaïlandaise[269]. Les appareils d'éclairage et l'opérateur de prise de vue, que l'on voit dans le cadre, montrent que nous assistons au tournage d'un clip. Suit la séquence dans laquelle un couple court dans la jungle profonde en pleine nuit. On voit clairement le voyant de mise au point de la caméra sur l'image. Tout au long du film, ces deux textes fictifs présentés comme faisant partie d'un tournage en cours sont représentés en alternance. La scène des danseuses, laquelle apparaît quatre fois au total, fonctionne comme une sorte de ponctuation. Notamment, elle ouvre et clôt le film. Par ailleurs, les situations de tournage enveloppent ces textes. L'arrière-plan du quotidien de l'équipe occupe une grande part du film : ils s'affairent pour le tournage, se reposent à côté, bavardent, etc. Quelques scènes fragmentaires de la vie des villageois autour du lieu de tournage sont également captées. En raison de cette coexistence de textes multiples, le point de vue, au sens littéral, se déplace sans cesse : on s'identifie parfois au regard de l'opérateur du film dans le film qui est en train de tourner une scène ou parfois à celui de Weerasethakul qui regarde toutes les situations dans une position omnisciente. Ainsi, on fait l'expérience non seulement de textes divers, mais en outre de la vision multiple.

Deux textes dans *Worldly desires* : un film sur un couple (à gauche) et la performance des danseuses (à droite)

Il faut souligner par ailleurs que dans ce film, tous les textes manquent d'histoire au sens du déroulement selon la successivité temporelle. D'abord, pendant la performance des danseuses, aucun événement chronologique ne survient. Les scènes sont remplies par une série de danse simple et couvertes par la chanson dont les paroles décrivent l'émotion temporaire que suscite l'amour. Alors même que les formats audiovisuels sont riches (musique, danse, lumières, arrière-plan naturel, etc.), il n'y a pas d'histoire. Dans le cas du film de fiction (le couple qui erre dans la jungle), la situation n'est pas traitée sérieusement. Quelques séquences séparées (en ce sens que les séquences qui décrivent une situation fragmentaire apparaissent alternativement avec des scènes de dimension différente) sont représentées : le couple court dans la jungle, fait l'amour – représenté de manière allusive – puis à la fin la femme fuit

[269] On retrouve une autre chanson de cette chanteuse comme musique du générique de début dans *Blissfully yours*.

l'homme. Mais ces événements sont disposés de manière fragmentaire sans continuité ni causalité. Pour cette raison, les éléments narratifs sont trop insuffisants pour construire une histoire cohérente. Dans la partie qui représente les lieux de tournage, les scènes sont montrées de manière épisodique. En ce sens, la narration continuelle selon le cours du temps n'existe pas dans ce film. On peut rapprocher cet essai de destruction du principe général de la narration du concept du « dysnarratif » ici défini par André Parente :

> « La notion de « dysnarratif » a été lancée par Alain Robbe-Grillet dans un article intitulé « L'argent et l'idéologie » paru dans « *Le Monde* » en février 1975. Ce terme désigne une opération de contestation du récit par lui-même. L'objectif du dysnarratif est de briser non pas l'illusion du récit, mais celle du récit en tant que modèle de vérité, c'est-à-dire sa logique causale (une suite causale d'événements : l'un vient après l'autre et à cause de l'autre), sa référentialité (le récit comme reproduction ou relation de ce qui arrive ou de ce qui est arrivé) et sa transparence (on ne reproduit pas, mais représente ou rapporte ce qui est arrivé). »[270]

Robbe-Grillet applique cette notion pour la première fois dans le domaine cinématographique dans *L'Année dernière à Marienbad*, film auquel il a participé en tant que scénariste. Ce film au caractère très symbolique pousse à l'extrême sa logique dysnarrative. Quelle que soit la manière concrète de réaliser un film, ce qui compte, c'est la déconstruction de la narrativité traditionnelle. En ce sens, le principe du « dysnarratif » proposé par Robbe-Grillet peut expliquer l'essentiel de la particularité narrative de nombre de films de Weerasethakul, dont les histoires sont composées de parties libérées de la contrainte du vraisemblable.

La démolition de la narrativité cohérente rend possible la liberté de création et de circulation de l'image, qui devient indépendante. Si l'on suit cette idée, des textes de forme et de genre divers peuvent se mélanger et coexister dans un film. Ahn Sung-yong analyse cette apparition simultanée et mélangée des formes à travers l'exemple de *Mysterious object at noon*. Selon lui, « la circulation de l'objet étrange provoque l'hybride narratif »[271]. Et il précise :

> « *Mysterious object at noon* démontre un certain effet du hasard provoqué lorsque la narration, qui s'approche d'un pas de la circulation de l'image, dépasse l'obsession de la cohérence. C'est une sorte de « pastiche » qui se produit lorsque les formes culturelles préexistantes (soit modernes, soit prémodernes) se rassemblent indifféremment autour du cycle libre des images. Ici, ces formes culturelles se dispersent, en état fragmentaire, sur la topographie cognitive. »[272]

[270] PARENTE André, *Cinéma et narrativité*, Paris : L'harmattan, 2005, p. 163.
[271] AHN Sung-yong, « Sur la relation historique entre la narration cinématographique et l'économie d'image : les questions soulevée par *Mysterious object at noon* », *Études sur les arts d'image*, n° 20, mais 2012, p. 80.
[272] *Ibid.*

Creusons quelque peu cette remarque. Dans ce film, parmi les narrateurs que l'équipe rencontre, on trouve une troupe de comédiens ambulants. En tant que moyen de développer l'histoire, les comédiens choisissent leur propre moyen d'expression plutôt que de parler simplement. Dans leur théâtre provisoire en plein air, ils présentent une petite pièce théâtrale musicale. Chacun joue fidèlement son rôle imaginaire, du garçon au voisin. Ils revêtent leurs costumes de scène et disposent les éléments de décor comme le fauteuil roulant du garçon infirme. Leur représentation théâtrale remplace les scènes de fiction, la fiction surgissant au sein du réel. Tandis que les scènes où les narrateurs racontent leurs histoires à travers la parole renvoient à l'image documentaire qui appartient au réel, la représentation théâtrale se compose d'un petit drame fictif détaché du réel. Cette partie apparaît donc comme un moment indépendant d'hétérogénéité dans le monde réel. Inversement, l'insertion de l'extrait du show télévisé thaïlandais pour expliquer l'accident d'avion montre le réel envahissant le monde imaginaire. Du théâtre traditionnel au show télévisé moderne, des formes culturelles assez diverses sont montrées librement au besoin. De cette façon, il se produit souvent des moments de mélange où le documentaire et la fiction empiètent l'un sur l'autre à travers l'application des nouvelles formes, dépassant la cohérence et la logique.

Les autres films portent un caractère similaire. Pour en revenir à *Mekong hotel*, ce film est remarquable pour sa tendance au développement non-linéaire. Sa partie fictive est représentée sans ordre chronologique ni de causalité. Bien que chaque épisode montre une situation ou un événement, il n'est pas facile de parler de récit linéaire en raison de l'état lacunaire des éléments montrés. Même la partie documentaire est représentée morceau par morceau. Chaque morceau montre une situation indépendante ou une conversation libre. De plus, l'histoire des deux parties avance sans rapport réciproque. C'est-à-dire que le déroulement du film n'est pas influencé par la logique. Bien que le film parle du réel, il n'est pas attaché à la logique du réel. *Worldly desires* peut être évoqué dans le même contexte. Dans ce film, la représentation d'une histoire logique ou chronologique n'est là encore pas du tout prise en compte. Ce film est plus proche de l'essai sur le tournage que d'une fiction bien bâtie. Des genres divers ainsi que la performance musicale et le film mélo sont utilisés en tant que matière à cette réflexion. Toutes les scènes sont pensées afin de décrire le travail cinématographique en cours, pas l'histoire imaginaire. Dans la deuxième partie du film, on entend les conversations, en voix-off, entre Weerasethakul et ses collègues. Ils parlent du tournage, du cadrage et de la mise en scène pendant qu'on voit défiler une série d'images réelles diverses comme les paysages vides de la jungle, la route et la maison du quartier. Le thème et le sujet du film est le cinéma lui-même.

D’autre part, le protagoniste principal est la jungle, pas les personnages fictifs, ni les danseuses, ni les cinéastes. Tous les éléments du film se mêlent à la jungle. Même la fumée qui s’échappe du camion de désinfection est un prolongement de l’image du brouillard dans la forêt. Les quelques scènes naturelles dans la jungle marquent la touche finale du film : les feuilles, un grand arbre avec l’aube en arrière-plan, les bruits de la nature, etc. En ce sens, la performance des danseuses apparaît comme une sorte de célébration visant à bénir tous les êtres qui se trouvent dans la jungle, du couple dans le film aux membres de l’équipe. L’apparence spectaculaire des danseuses, habillées tout en blanc, crée un contraste assez frappant avec l’arrière-plan sauvage et tranquille de la jungle. Leur présence symbolise la vitalité et l’énergie de ce lieu naturel mystérieux. A la fin du film, elles entrent en scène pour la dernière fois et dansent, cette fois-ci, sans éclairage ni musique, dans un coin très sombre de la jungle. Leurs visages, toujours scintillants malgré cette obscurité silencieuse, évoquent les nymphes protectrices de la forêt.

Les trois films que nous évoquons dans ce chapitre montrent un premier exemple parmi les modalités de réalisation des textes multiples chez Weerasethakul. Selon les cas, deux (ou plusieurs) textes de formes différentes sont reliés étroitement et s’influencent, comme dans *Mysterious object at noon*. Ils peuvent aussi ne pas avoir de rapport pratique et être développés de manière indépendante en constituant des mondes distincts, comme dans *Mekong hotel* et *Worldly desires*. Quoi qu’il en soit, les textes avancent ensemble pour accomplir le film. Dans ce processus de développement, une question sur le genre choisi doit être posée : ce film est-il une fiction ou un documentaire ? Alors qu’un film commence comme un documentaire, il se change bientôt en fiction et revient par la suite à nouveau au documentaire. De cette façon, on va et vient répétitivement entre le monde fictif et le monde réel. L’histoire du film semble ainsi parfois étrange, parfois vraisemblable. La distinction entre fiction et documentaire est par conséquent démolie. Si les films de Weerasethakul sont tantôt documentaires, tantôt fictions, ils sont aussi à la fois drames en même temps que films fantastiques. Par conséquent, il est impossible de définir le genre du film ou de déterminer son identité, bien que les films évoqués soient généralement classifiés comme documentaires. En ce sens, tenter de définir le genre cinématographique des films de Weerasethakul est inutile. Ses œuvres nous invitent plutôt à regarder et à apprécier les effets esthétiques produits par le mélange de genres et de réalités différentes.

1. 2. Le rappel du légendaire

Une autre forme de texte que Weerasethakul utilise dans ces films est le conte, la légende. Il insert souvent un vieux conte au milieu du développement de l'histoire. Ce dispositif peut être également placé, comme pour le cas précédent, dans un contexte d'« intertextualité ». On peut aussi parler de mise en abîme :

> « Le sens narratologique s'est conservé tel quel en cinéma (le récit « en abyme » est un récit dans le récit, sur des modes variables, comme en littérature, le plus courant étant rattaché au *flash-back*). En outre, on a parfois, de manière plus approximative, désigné par là l'existence d'une structure seconde dans la figuration ou la représentation (par exemple, le fait de montrer dans un film le tournage d'un film imaginaire est souvent assimilé, à tort, à une mise en abîme). »[273]

La mise en abîme est une stratégie assez pratique pour conduire différents textes vers une relation d'intertextualité. La structure analysée dans le chapitre précédent montre aussi des éléments de mise en abîme quelque peu modifiée. S'il y a une différence entre les deux exemples, c'est que, cette fois, la hiérarchie des textes est claire. Le vieux conte s'intègre dans l'histoire principale avec un statut de sous-texte, en tant qu'annexe. On rencontre au milieu de l'histoire du film des moments imprévus où une petite fable, une anecdote totalement indépendante, est introduite soit par les paroles du personnage soit sans même d'intermédiaire. En termes d'histoire, cette partie n'influence pas tellement le flux principal du film, car elle est exposée assez brièvement sous forme épisodique. Cependant, le conte est doté de son propre rôle. Il implique parfois une signification didactique universelle, agit parfois comme un conseil pour le personnage ou encore fonctionne comme une allégorie ou un supplément au récit du film. Quoiqu'il en soit, le conte enrichit l'aspect narratif du film et participe à son unité en s'intégrant à l'histoire du sur-texte.

Avant d'analyser des exemples en détail, il faut souligner les traits communs des contes rapportés. Ils se basent toujours sur la culture traditionnelle thaïlandaise faite de mythes, de légendes et de contes populaires. Dans son travail cinématographique, Weerasethakul s'inspire beaucoup de ce type de contes, fantastiques ou extravagants selon les cas. Des histoires de fantômes sont par exemple souvent évoquées, même lorsqu'elles ne sont pas traitées de manière sérieuse. Par exemple, dans *Blissfully yours*, le réalisateur relie événement historique et conte fantastique. Dans la séquence où le couple se déplace en voiture vers la forêt, Min explique à Roong qu'il y a des fantômes de soldats japonais autour d'eux. La mémoire de la guerre du

[273] AUMONT Jacques et MARIE Michel, *op. cit.*, p. 154.

Pacifique sert ainsi de source à la rumeur imaginaire et le conte rempli de fantômes de cadre à une région particulière. Bien que les paroles de Min ne soient pas développées en détail, ils montrent bien la stratégie du conte employée par Weerasethakul : le conte agit comme médiation sur le réel.

Il est intéressant de remarquer que dans les apologues présentés dans *Tropical malady* et *Syndromes and a century*, deux films sortis consécutivement à deux ans d'intervalle, deux fermiers pauvres rencontrent par hasard un jeune moine. Le moine leur dit aller à un lac s'ils veulent devenir riches. Dès qu'ils y arrivent, les deux fermiers trouvent beaucoup de pierres. Les pierres qu'ils ramassent se changent en or et en argent. Le conseil du moine se réalise donc, et les deux paysans deviennent riches… Jusqu'à ce moment précis, les éléments principaux qui composent ce conte sont quasiment identiques dans les deux films. De plus, la personne qui raconte la fable est une femme d'âge mûr dans les deux films. Dans *Tropical malady*, quand Tong et Keng se reposent dans un pavillon de la forêt, une femme totalement inconnue les aborde avec une attitude amicale. Au début, elle a l'intention de leur vendre des fleurs, mais elle détourne aussitôt la conversation et commence à raconter son histoire privée. Elle ajoute ensuite à son récit le vieux contes sur les paysans. Après cela, elle guide les deux jeunes hommes vers la grotte sous le temple, puis les mène chez elle et leur sert des boissons. Son rôle s'achève ici. Ainsi, la femme inconnue qui apparaît soudainement devant les héros et leur raconte une histoire d'autrefois leur accorde des faveurs, sans raison apparente, comme le ferait un esprit mystérieux. En revanche, dans *Syndromes and a century*, le conte est raconté par un des personnages secondaires. La sœur aînée de Noom, l'homme que Toey aime, raconte cette fable à Toey au milieu d'un pique-nique. Malgré la faible importance de son rôle, elle est décrite comme une personne omnisciente. Par exemple, c'est elle qui révèle l'émotion de Toey, à savoir l'amour caché qu'il a pour Noom. Bien que les deux femmes concernées aient un rôle éphémère si l'on considère le film dans son entier, elles laissent une forte impression. Pourquoi Weerasethakul leur confie-t-il la mission de transmettre le conte ? Dans les souvenirs d'enfance du réalisateur, la personne qui lui narrait des contes devait être généralement sa mère. Le réalisateur reproduit ainsi l'ambiance habituelle de la narration du conte : la fable morale est racontée par des personnes plus âgées, implicitement plus sages[274].

[274] La sagesse de la personne âgée est soulignée de manière répétitive. Dans *Tropical malady*, Keng dit à cette femme *« vous êtes la voix de la sagesse »*, mais comme une plaisanterie légère pendant leurs premières conversations. De plus, lorsqu'elle guide les deux jeunes vers la grotte, elle dit : *« La vieillesse doit montrer le chemin. »* (ce dialogue doit être lu de manière allégorique).

Si l'on regarde ces deux films d'un peu plus près, on trouve cependant quelques différences entre les deux contes. Dans le cas de *Tropical malady*, film sorti plus tôt, la fin du conte est assez didactique et équilibrée. Bien que les fermiers aient amassé beaucoup d'or et d'argent, ils en veulent toujours plus et reviennent donc à l'étang. Ils y ramassent à nouveau des pierres, mais cette fois, les pierres ne se transforment plus. De plus, tout l'or et l'argent qu'ils ont déjà collectés se changent en crapauds, et au bout du compte ils ne gagnent rien et retournent à leur état initial de pauvreté. La morale de l'histoire est donc claire : l'excès de convoitise et de cupidité mène les hommes à leur perte. A la fin du conte, la narratrice énonce elle-même : « notre cupidité nous perd toujours ». Les détails de la fable sont un peu transformés dans *Syndromes and a century*, film sorti deux ans plus tard. A la différence du premier film, lorsque les fermiers arrivent au lac pour la première fois, le lieu est déjà couvert d'or et d'argent. Il n'y a pas de pierres. Un autre phénomène exceptionnel a par ailleurs lieu : une éclipse de soleil. Les fermiers ramassent donc l'or en pleine obscurité. Première allégorie : la cupidité rend aveugle. Dans cette version, l'un des fermiers veut retourner au lac pour gagner plus, mais des voleurs pillent sa maison et le tuent. La conclusion du conte varie ainsi vers une ambiance dramatique et cruelle. Le commentaire de la narratrice apparaît également à la fin du conte : « voilà ce qu'on récolte à être trop cupide »[275]. Cette variation du conte souligne un des principes fondamentaux de la tradition de la littérature orale. Bien que l'origine du conte ne soit pas certaine, on peut deviner qu'il procède d'une transmission orale de générations en générations dans toute la Thaïlande, ou au moins dans certaines régions. Il est inévitable que des modifications, des ellipses et des additions apparaissent dans ce processus dématérialisé. Cette condition extérieure du texte est également reproduite dans le travail de création de Weerasethakul. Il emprunte non seulement le conte lui-même, mais en outre la condition essentielle enveloppant ce conte.

Deuxièmement, la manière d'introduire ce petit récit, ou plus précisément, la modalité de description, est différente entre les deux films. Dans *Tropical malady*, la fable est représentée à travers des images avérées et visibles. Pendant la courte minute où la femme raconte le conte, une petite séquence indépendante reproduisant cette fable est insérée. On voit réellement les deux paysans, le petit moine et les crapauds, couverts par la narration de la femme en voix-off. Par ailleurs, l'étang de la fable existe encore dans le monde actuel des personnages. Afin de prouver l'authenticité de son histoire, la femme indique au milieu de son récit que l'étang présent devant eux est celui du conte. La caméra se tourne ensuite vers cet étang, qui est vide.

[275] Le conte portant sur la leçon morale concernant l'avidité est universel. On peut évoquer le mythe de Midas dans la culture occidentale.

Les paysans du conte entrent alors dans le cadre. L'image de l'étang fonctionne ainsi comme un intermède pratique qui connecte le monde fictif et le monde réel, le passé de la fable et le présent de sa narration. D'ailleurs, lorsque Tong dit qu'il aimerait rencontrer le moine du conte (il dit évidemment cela sur le ton de la plaisanterie), la femme répond de manière très sérieuse qu'il doit être mort maintenant. Ainsi, il semble que l'histoire fantastique pénètre petit à petit le réel. Au contraire, dans *Syndromes and a century*, la fable est transmise seulement à travers les paroles, sans image. Cette fois aussi, la narratrice désigne un point devant elle et déclare qu'il y avait ici un lac autrefois. La caméra capte alors la prairie qui s'est substituée au lac. Alors qu'on ne peut pas voir le lac, ni les paysans, ni le bonze, le phénomène de l'éclipse de soleil est représenté. Le ciel change à partir du moment où le soleil est parfaitement caché. Puis l'astre solaire réapparaît et éclaire à nouveau le monde. Au fur et à mesure que le soleil retrouve sa figure initiale, la scène revient à l'image réelle du ciel. L'image où le soleil réapparaît petit à petit ressemble au changement de cycle de la lune et surtout au moment où croissant est en train de se remplir. Le mouvement régulier de la lune est généralement interprété comme symbolisant le mouvement éternel. C'est l'allégorie de la chance éphémère : à la fortune d'un moment succède les difficultés. Ceci fonctionne aussi dans l'autre sens : les difficultés du moment laisseront tôt ou tard place au bonheur. La prairie qui était un lac et le soleil qui réapparaît suggèrent que le temps passe et que toute chose est en proie au changement. C'est un des thèmes du film. Au contraire de *Tropical malady*, l'image du passé et du légendaire reste cachée derrière l'image présente et réelle.

La morale simple de ce conte (« ne te laisse pas guider par l'avidité »), reflète en outre la pensée bouddhique, qui invite à ne pas aller contre l'état actuel des choses, à ne pas chercher à le changer ou le modifier par la force, à accepter l'être naturel en tant que tel, à suivre son destin sans regret ni mécontentement… Si nous avons déjà parlé de ces valeurs dans un chapitre précédent, soulignons ici, en rapport avec le conte que nous avons décrit, que c'est encore une fois le bonze qui met à l'essai les deux paysans. Il n'est cependant pas aisé de comprendre pourquoi ce conte est raconté dans les deux films, puisqu'il n'a pas de rapport explicite avec le récit principal des deux œuvres. Le lien entre les deux films ne réside d'ailleurs pas dans le fait qu'on y trouve le même conte, mais plutôt dans le thème, à savoir l'histoire d'amour entre les humains. Revenons sur la situation des personnages qui écoutent le conte afin de trouver la signification cachée et la relation entre les deux histoires. Le couple de *Tropical malady*, composé de Keng et de Tong, va être séparé à cause de la disparition mystérieuse de ce dernier. Keng, qui cherche à retrouver son amant disparu, n'y parvient pas. Toey, dans *Syndromes and a century*, tombe amoureux de Noom. Mais elle découvre que Noom aime une autre femme.

Les personnages qui écoutent le conte sont donc toujours destinés à connaître l'échec amoureux. Le conte serait-il alors une sorte de consolation pour eux ? Le message de ce conte, à savoir à la nécessité de savoir s'adapter à la fatalité (satisfaire ses sentiments actuels et accepter sa destinée), fonctionne pour les deux films comme une parabole morale typique, certes, mais aussi comme un conseil concret pour avancer dans la vie sans trop de regrets.

Par ailleurs, des contes ne renfermant pas de messages didactiques ou moraux apparaissent aussi. Dans *Oncle Boonmee*, le conte de la princesse laide est inséré au beau milieu du développement de l'histoire. Ce vieux conte assez bizarre – une princesse, qui se plaint de son apparence en se regardant dans un lac, rencontre un poisson-chat qui parle et elle finit par copuler avec lui – est soudainement déployé, coupant toute continuité avec l'histoire de Boonmee. Ce conte, excepté sa partie sexuelle, est adapté d'une légende traditionnelle thaïlandaise. La séquence est totalement indépendante de l'histoire principale. Contrairement aux contes insérés dans les autres films, aucun personnage ne sert d'intermédiaire, de narrateur du conte. L'histoire initiale recommence après le conte de la princesse, comme si de rien n'était. L'apparition de la princesse est donc très étonnante et l'insertion de ce conte qui semble sans rapport avec le reste du film peut rendre perplexe. Qui est cette princesse ? Où sommes-nous ? Est-ce qu'on voit le rêve de quelqu'un…? Pourtant, le réalisateur ne donne aucune réponse concernant cette étrangeté, laissant toute interprétation libre. Le conte est précédé d'une scène où Tong fait une sieste dans un hamac sur une terrasse, puis il est suivi par une scène où Jen tue de nombreux insectes qui sont attirés par la lampe. En replaçant le conte dans cet enchaînement de séquence, on peut déduire plusieurs possibilités : le conte est un rêve de Tong, il sort de l'imagination de Jen, il montre la vie antérieure d'un des insectes[276], etc. C'est en ce sens que cette histoire se trouve bien dans le contexte de l'« hybride », idée qui pénètre tout le film. En allant plus loin dans cette perspective, il apparaît qu'il s'agit là d'un point de vue bouddhique : la vie circulaire, le destin qui connecte tous les êtres, la coexistence de réalités multiples, etc. Ce petit conte fantastique exprime ainsi allégoriquement un des grands thèmes du film.

Afin de clarifier les caractéristiques de tous les contes que l'on a envisagés dans ce chapitre, comparons avec les films évoqués dans le chapitre précédent. Le mélange entre imaginaire et réel correspond aux deux cas. Mais l'histoire imaginaire dans les premiers films, laquelle maintient un rapport relativement équilibré avec l'histoire documentaire, implique toujours un point de jonction avec le réel d'une manière quelconque : introduction d'un événement historique concret (la guerre du Pacifique dans *Mysterious object at noon*), image

[276] En effet, dans une interview, le réalisateur a dit qu'il ne comprenait pas pourquoi personne ne pense que la princesse est la figure d'une vie antérieure d'un des moustiques tués par Jen.

similaire d'un certain lieu (l'image sanglante du fantôme qui dévore l'être vivant et de l'histoire du massacre concernant le même quartier dans *Mekong hotel*), identité claire en tant qu'objet du tournage (*Worldly desires*). En revanche, le conte dont nous parlons ici n'a aucun ancrage dans le réel. Bien que le lien implicite soit suggéré, le conte apparaît en tant qu'anecdote indépendante, portant sa propre temporalité et spatialité, séparées du réel et du présent. C'est-à-dire il n'y a pas de rapport direct entre cette vieille histoire temporaire rappelée au présent et l'histoire préexistante dans le film. Par conséquent, les deux mondes ne constituent pas une relation de symbiose stable. L'apparition du conte est ainsi proche du moment d'« épiphanie » au sens joycien du terme.

On trouve encore dans *Tropical malady* un autre conte légendaire qui raconte l'histoire d'un puissant chaman khmer dont l'esprit est enfermé dans le corps d'un tigre. A la différence des cas précédents, dans lesquels le conte conserve un statut d'anecdote indépendante, cette légende influence le récit du film. Elle fonctionne comme motif principal et sert de point de départ à l'histoire de la deuxième partie. Au début de la deuxième partie, une partie du conte est représentée sous forme de séquence indépendante : le chaman qui prend la figure d'une femme est tué par un paysan. Cette histoire traditionnelle thaïlandaise est racontée plusieurs fois à travers des matières différentes[277]. Le réalisateur renforce l'authenticité de l'histoire en confirmant que la dépouille du tigre est conservée dans le musée de Kanchanaburi. Le conte montre la vision du monde thaïlandaise basée sur la philosophie bouddhique et qui admet la coexistence du réel et du surnaturel. La figure du chaman est un phénomène local et particulier dans la région du nord-est[278]. Weerasethakul applique ce thème légendaire et traditionnel à l'époque moderne en le reliant à l'histoire d'amour entre deux hommes. Malgré un contenu assez différent et l'hétérogénéité des genres (la littérature orale (ou écrite) et le cinéma) entre deux textes, ils construisent une relation hypertextuelle. L'histoire d'amour mystérieuse – la disparition soudaine de l'amant, l'aventure onirique dans la jungle pour le retrouver, la rencontre avec le fantôme qui a pris la forme de l'amant, etc. – est un hypertexte, lequel est inspiré et dérivé du vieux conte sur le tigre fantôme, qui forme l'hypotexte. De cette façon, le vieux conte est réinterprété dans un contexte contemporain.

[277] Nous discuterons de la question de la matière dans le chapitre suivante.
[278] Voir le chapitre « Les spécificités de la région nord-est ».

1. 3. L'emploi de matériaux variés : l'écriture, la peinture, la photo

Jusqu'à présent, nous n'avons parlé que de textes représentés de la même manière, qu'il s'agisse d'histoires imaginaires, de paysages réels ou encore de scènes reproduites à travers l'image ordinaire. L'objet de la discussion a ainsi concerné les problèmes théoriques qu'impliquent le thème, la structure, le genre cinématographique, etc. Mais il faut ajouter une autre textualité par rapport au caractère des matériaux, au sens physique du terme. Des matières fécondes, malgré qu'elles soient généralement considérées comme étant hors du cinéma, sont souvent utilisées dans les œuvres de Weerasethakul. Ce cinéaste représente souvent l'événement à travers l'écriture en lieu et place de l'image mouvante. Par ailleurs, il profite activement de formats traditionnels comme le dessin et la photo. La combinaison d'arts divers est remarquable notamment dans ses premières œuvres.

Malee and the boy (1999), court-métrage, est une sorte d'expérimentation extrême à l'égard de l'image, du son et de la matière. Ce qui compte le plus dans cette œuvre, c'est la modalité irrégulière du lien entre image et son. Dans ce processus d'expérimentation audio-visuelle, un autre essai porte sur la question de l'essence de l'image elle-même. Pendant toute la première partie, le film est développé seulement à travers l'écriture. Comme si les pages du roman étaient copiées telles quelles, l'écran est rempli uniquement par des caractères. Le texte écrit concernant Malee, sa sœur et Satan est une sorte d'histoire d'épouvante, malgré son didactisme[279]. Tandis que Malee fuit Satan qui a pris la forme d'un homme et qui tente de la séduire en lui offrant des bijoux coûteux, sa sœur s'enlise dans sa tentation pour Satan, ce qui conduit à une fin tragique. Le message est simple et typique, et assez familier pour le spectateur qui a déjà vu quelques films de Weerasethakul. Alors que beaucoup de temps est donné au récit de cette histoire, on ne trouve rien de très spécial dans l'histoire elle-même. Les questions surgissent plutôt en ce qui concerne la manière de l'exprimer. Pendant un long moment, on ne voit que des lettres en lieu et place des images en mouvement que l'on attend normalement au cinéma. Bien que le visage d'une femme inconnue apparaisse soudainement à l'écran au milieu de l'histoire, il n'y a aucune relation entre sa figure et l'histoire de Malee. Par conséquent, on « lit » mais on ne « voit » pas (cette expérience fait penser à la lecture d'un e-book). Sommes-nous toujours au cinéma ? Après la fin de l'histoire (ou plus précisément, après que toutes les phrases aient défilées), de nouvelles images s'enchaînent. Contrairement à la partie précédente, l'expérimentation sur l'image et le son commence désormais véritablement. L'écran est divisé

[279] Cette histoire est adaptée d'une BD thaïlandaise intitulée *The Hungry Satan*.

en trois parties : les silhouettes de voitures vues par derrière sur la route remplissent la zone mince au milieu du cadre tandis qu'un garçon qui mange est montré dans la zone haute et basse du cadre. Le son, composé de conversations provenant d'un lieu indéterminé, forme une autre dimension distincte de l'image visuelle. En revenant au problème des matériaux, Weerasethakul suggère, à travers la copie directe des caractères, la possibilité que l'écriture puisse être considérée et utilisée comme un élément cinématographique.

Dans ses longs-métrages, l'écriture est fréquemment utilisée pour développer l'histoire ou pour suppléer à certains détails. On trouve nombre d'images remplies ou décorée par des lettres. L'intérêt du réalisateur pour l'image à « lire » est aussi brièvement saisissable dans *Mysterious object at noon*. Rappelons ici la scène où les deux filles sourdes-muettes parlent en langue des signes. Leur dialogue silencieux est traduit en sous-titres. L'apparition des sourdes-muettes fait partie d'un dispositif montrant les recherches du réalisateur concernant la manière de parler. Dans *Blissfully yours*, Weerasethakul utilise fréquemment l'écriture ou le dessin. Ces images servent à exprimer la pensée et les sentiments de Min, qu'elles soient ou non accompagnées d'une voix-off. Min parle rarement dans le réel, et surtout, il s'interdit de parler devant des inconnus en raison de son identité de travailleur immigré clandestin. Même avec des gens proches, il s'abstient de parler parce qu'il ne parle pas bien le thaïlandais. De telles restrictions lui donnent un air timide et passif. C'est pourquoi il est décrit comme un enfant fragile et tranquille qui ne s'exprime pas facilement, contrairement à son entourage (deux femmes thaïlandaises). Malgré cela, il est en vérité un homme adulte, responsable et résolu, qui a traversé la frontière pour gagner de l'argent pour sa famille. De plus, il n'est pas taciturne. Rappelons la scène où il rencontre les gardiens birmans dans l'usine. Entre compatriotes, il semble très gai et à son aise. Dans cette scène, Min parle beaucoup. Mais Weerasethakul choisit de ne pas traduire, même avec des sous-titres, ses propos.

Le réalisateur révèle le fond de la pensée de Min de manière indirecte. D'abord, ses idées cachées sont exprimées sous forme de monologues intérieurs, lesquels passent soit par ses avis personnels, soit par le journal, soit par la lettre à sa famille. Ce qui est remarquable ici, c'est que la manifestation de ses émotions commence à être révélée après qu'il ait quitté la ville. Dans la voiture pour aller à la montagne avec Roong, on entend la voix intérieure de Min pour la première fois. Ses paroles en birman emplissent la scène, alors que la caméra se fixe sur son visage et qu'il ne dit pas un mot : « Midi est étouffant, c'est bon de prendre l'air. J'aime venir ici, il y fait frais. Roong n'est jamais venue ici. Elle a eu une journée difficile hier. Elle n'avait pas fait son quota, elle a dû rester tard. Ses mains lui faisaient mal, alors je lui ai promis de partir avec elle. » Alors que la figure de Min est captée dans le cadre, sa voix n'appartient pas

à proprement parler à la situation actuelle. Min pense à Roong et se trouve avec elle dans la réalité, mais elle ne peut pas écouter ses paroles, ni connaître ses pensées. Il n'y a pas de destinataire dans la scène. Son monologue intérieur ne s'entend que pour le spectateur et fonctionne comme une voix-off. Il informe sur la situation du personnage en se substituant à l'image et au dialogue.

Dès que Min entre dans la forêt, les monologues intérieurs deviennent fréquents et leur contenu plus profond et plus intime. Par ailleurs, d'autres dispositifs commencent à apparaître à travers la combinaison des images. Désormais, les moments de monologue sont accompagnés de l'écriture et du dessin. Par exemple, dans la scène où les deux jeunes posent les plats sur la natte étendue au sommet de la montagne, le monologue intérieur de Min commence soudainement : « Roong m'a appris le Thaï. Elle dit qu'elle n'a même par fini l'école. Mais que c'était facile de me l'apprendre car je ne savais rien. Comme d'apprendre à un chien. J'écris mon nom et parfois je fais des dessins. Personne ne les a vus. Ils penseraient que je suis stupide. Mais mes amis qui ne savent pas écrire ont de bons boulots. Et de bons repas. » Cette fois, ses idées personnelles sont dévoilées. Quelques phrases (les parties que j'ai soulignées) prouvent que cet homme sait parfaitement la place qu'il occupe dans cette société. Ensuite, de nouveaux matériaux, l'écriture et le dessin de Min, commencent à être présentés un à un, à partir de cette scène. Au début du monologue, une écriture blanche maladroite (probablement celle de Min, qui a fait des exercices d'écriture en langue thaïlandaise) flotte sur l'image. Ensuite, on voit encore un dessin en blanc qui montre une femme portant des fleurs. Comme pour l'écriture, le dessin est superposé, mais sans explication. Dans cette scène, il est remarquable que l'écriture et le dessin montrent un manque de technique certain. On pourrait même croire qu'il s'agit là de dessins d'enfant. L'infantilisation sociale de Min semble ainsi se maintenir. D'un autre point de vue, ses dessins évoquent les peintures pariétales de l'humain primitif à l'époque où il n'y avait pas d'écriture, surtout si l'on considère qu'il est marginalisé par rapport à la vie sociale alors même qu'il est plein d'énergie dans la nature sauvage. En ce sens, sa manière de s'exprimer à travers des figures simples rappelle l'image de l'humain primitif le plus pur.

On entre alors dans une autre étape. A certains moments, l'écrit et le dessin apparaissent indépendamment, sans monologue introductif. Lorsque Min et Roong s'assoient côte à côté, plongeant leurs pieds dans l'eau d'un ruisseau, l'écriture illisible de Min surgit sur l'image de leurs jambes dans l'eau : « Son petit ami la frappe, Roong crie. » L'apparition soudaine de cette phrase peut déconcerter. Elle marque probablement un souvenir de Min. En tout cas, il n'y a aucun contexte, ni rapport explicite avec la scène. Ce moment montre bien le rôle de l'écriture dans ce film : l'écrit inséré ne dépend pas de la scène sur laquelle il est superposé, pas plus que

de l'histoire principale. Il apparaît plutôt arbitrairement, en portant toujours sa propre temporalité. Il en va de même pour le cas du dessin, autre dispositif important qui accompagne l'écriture. Au beau milieu du film, un dessin est superposé sur un plan noir placé en intervalle, et dure jusqu'à la scène suivante. Dans ce dessin on voit les deux figures supposées d'Orn et de Roong qui se tiennent la main en souriant. Cette représentation semble assez contradictoire si l'on considère la relation antagoniste qui lie ces deux femmes. Ce dessin serait plutôt le souhait personnel de Min. Ou alors il montrerait que Min est indifférent à leur relation réelle. Ou encore au contraire qu'il a beaucoup d'intérêt pour elles. Quoi qu'il s'en soit, ce dessin, détaché de l'histoire, construit un autre texte. Par conséquent, les images d'un texte différent et d'une matière différente se chevauchent sans réel conflit. Prenons un exemple supplémentaire. Lorsqu'Orn erre seule dans la forêt, on voit apparaître la phrase « Orn se baigne » accompagnée du dessin représentant une femme à demi-nue. Cette image se superpose avec la figure d'Orn qui marche dans la forêt, mais qui n'est pas du tout en train de se baigner (même si plus tard, elle se baigne réellement avec Roong et Min). L'écriture et le dessin sont ainsi disposés librement en s'éloignant des phases de l'histoire. Il semble alors que deux réalités coexistent, le monde réel et le monde perçu par Min. D'ailleurs, dans les deux scènes évoquées plus haut, Min n'est pas présent dans le cadre. Contrairement au cas du monologue, Min n'est pas toujours dans la scène où l'écrit et/ou le dessin sont ajoutés. On pourrait nommer cette mise en scène l'« écrit-off », en reprenant l'expression « voix-off ». Sans qu'on s'en aperçoive, Min se trouve dans une position omniprésente. Son sentiment d'existence est montré n'importe quand et n'importe où à travers l'insertion de ce journal intime agrémenté de dessins personnels.

Par ailleurs, la fin de son aventure dans la forêt est, comme pour l'ouverture de cet épisode, accompagnée d'une voix-off. Lorsque Min s'étend dans l'eau, laissant son corps aux mains des deux femmes, la caméra capte d'abord son visage détendu puis elle se tourne vers la forêt. On entend alors, superposée à ce paysage naturel, la voix de Min qui parle de manière épistolaire. Il s'agit certainement d'une lettre pour sa femme restée en Birmanie[280]. Le style de cette lettre est grave et tendu alors même qu'on voit une image assez tranquille et paisible. A la différence d'autres moments où surviennent ces insertions textuelles (monologue, écrit, dessin) qui expriment un sentiment temporaire du personnage, cette lettre raconte beaucoup plus de choses sur Min : sa difficulté à vivre en Thaïlande, son affection pour sa famille, ses projets

[280] « *Cher Nyo, un ami m'a trouvé du travail comme électricien en Papouasie. Comment ça va à Rangoon ? Les enfants ici me rappellent mon fils. La police m'a cherché à la pension. J'étais caché dans la fosse septique. Ne t'inquiète pas, je partirai bientôt. Ce sont les photos de vous deux qui me soutiennent. Un jour tu seras avec moi et nous ferons un autre enfant pour le fêter. Ici, je me prépare à partir pour un nouveau pays. Et je suis prêt pour…* »

pour le futur, etc. Les choses qui n'ont jusque-là pas pu être représentées sont enfin évoquées à travers cette lettre, qui marque le dernier monologue de Min.

Tout au long du film, le cinéaste profite de matériaux étrangers et indépendants afin de décrire l'aspect intime du personnage. Les idées et les émotions – avis, jugement, intention, souhait, affection… – de Min sont, petit à petit, révélées chaque fois que l'écriture et le dessin apparaissent, alors qu'en effet cet homme n'exprime rien de tout cela dans le réel. Le spectateur peut donc lire, entendre et comprendre ses pensées tandis que les autres personnages, dans le monde du film, ne les découvrent jamais. Même les secrets intimes (par exemple le fait que Roong a été frappée par son ancien petit ami ou qu'elle n'a pas fini l'école) des autres personnages sont présentés de cette façon. En ce sens, on pourrait dire que Min, sans parler vraiment, s'exprime en fait sans cesse pendant tout le film, mais à sa manière. Sa personnalité, cachée dans le réel, est pour une part révélée à travers ses monologues, qu'ils soient oraux, écrits ou dessinés. Ces dispositifs parviennent à montrer simplement et efficacement les facettes invisibles de Min. On peut donc dire que ce film est une expérience réussie de Weerasethakul au sens qu'il justifie pleinement l'utilisation de divers matériaux extérieurs.

L'écriture et le dessin de Min dans *Blissfully yours*

L'écriture occupe également une grand part de *Tropical malady*. D'abord, une citation d'un écrivain japonais ouvre le film. Au tout début du film, Weerasethakul cite ainsi des phrases concernant l'instinct humain[281]. Cette citation renferme un des grands thèmes qui entraîne l'histoire du film. Mais c'est dans la deuxième partie que l'écrit est plus activement utilisé. Au début, le récit légendaire du tigre renfermant l'esprit du chaman est raconté à travers l'écriture, elle-même accompagnée par la peinture. Il est remarquable que toutes les peintures insérées dans ce film soient de style populaire traditionnel asiatique. Sur la peinture qui représente un

[281] « *Nous sommes tous, par nature, des bêtes sauvages. Notre devoir d'êtres humains est de devenir comme ces dompteurs qui tiennent leurs animaux sous leur coupe est les dressent même à faire des tours contraires à leur nature bestiale. – Ton Nakajima* »

tigre surgit l'intertitre suivant : « La voie de l'esprit ». Ensuite, toujours superposé sur la peinture, le conte fantastique sur le chaman qui tourmente les villageois est raconté par écrit. La combinaison des deux matériaux donne l'impression de lire un recueil de contes populaires, plutôt que d'assister à un film de cinéma. S'ensuit une séquence indépendante qui représente l'épisode qu'on vient de lire. Après cette séquence courte, la peinture précédente réapparaît et le reste du conte est raconté, de nouveau par écrit. En somme, le conte est raconté en plusieurs temps et sous plusieurs formes (image, écriture, peinture).

Peinture de tigre dans *Tropical malady*

Le conte ne s'achève pas là. Après que la caméra soit revenue à proprement parler sur le film, la description écrite apparaît toujours à l'image. Le héros, qui part pour la jungle, semble entrer dans le monde littéraire. Tout au long de la deuxième partie, ces matériaux non-cinématographiques remplacent les paroles du personnage. En un sens, on pourrait dire que le dialogue n'existe pas au début. On entend très rarement la voix du personnage, sauf quelques mots qu'il tente de transmettre par radio à sa troupe de soldats. La situation, la pensée et l'émotion du personnage sont uniquement décrites par l'écriture. Par ailleurs, l'écriture fonctionne comme un moyen de traduction. Les bruits des singes deviennent des paroles traduites par des sous-titres. Au milieu du film, lorsque le personnage s'endort sur l'arbre, une autre peinture du tigre, qui a quasiment la figure d'un monstre, est insérée à nouveau avec un texte écrit visant à expliquer cette situation de face-à-face entre le fantôme-tigre et le personnage. La dernière séquence du film où le héros rencontre le tigre est le moment le plus saisissant. Cette fois, au lieu d'une peinture imaginaire, le visage réel du tigre en gros plan remplit le cadre, et on voit le héros glacé par la terreur lorsqu'il se retrouve devant le tigre. D'autre part, la scène où les deux êtres se regardent se transforme en image respectant les codes de la peinture populaire. Cette image montre une ambiance particulièrement mystérieuse où un tigre et un homme sont reliés par une ficelle. C'est le moment où l'histoire du héros et du tigre

est racontée en tant qu'autre conte fantastique, et où la scène entre les deux êtres devient une autre peinture de cette légende. Ainsi, grâce à l'utilisation de l'écriture et de la peinture, cette partie donne une impression d'étrangeté et d'hybridité, comme cela peut arriver lorsqu'on lit un vieux conte.

Chez Weerasethakul, il est rare de trouver une œuvre dans laquelle l'écrit n'est pas présent. Même lorsque l'écriture occupe une petite partie de l'image et n'influence pas directement le développement de l'histoire, elle joue fidèlement le rôle du mot-clé qui renferme et suggère le thème essentiel du film. Par exemple, *Oncle Boonmee* commence par une phrase sur fond noir qui décrit la vie antérieure, le sujet du film, juste après le générique. Dans le cas de *Worldly desires*, le motif et la signification de l'œuvre sont résumés à travers une phrase finale : « Dans les collines lointaines, l'homme et la bête se rassemblent pour célébrer leurs anciens rêves ancrés dans les racines de chaque arbre. »[282] Contrairement à la scène inaugurale de *Tropical malady*, ces phrases ne sont pas des citations venues de l'extérieur. Elles reflètent plutôt les sentiments ou les impressions de Weerasethakul lui-même sur chacun de ses films. Concernant le rôle de l'écriture chez Weerasethakul, Oh Jun-ho estime que ce type de réalisation produit un effet de distanciation :

> « L'insertion du sous-titre fonctionne comme un moyen d'amener le spectateur à prendre une attitude objective contre l'objet, donc de s'éloigner de la reproductibilité de l'image. »[283]

Bien qu'Oh se concentre sur un cas particulier dans *Mysterious object at noon*, on peut élargir ses propos sur les sous-titres en les renvoyant à toutes les sortes d'écriture présentes chez Weerasethakul. Tandis que le film est généralement construit par l'enchaînement d'images vraisemblables selon une stratégie visant à plonger le spectateur dans la réalité filmique, l'insertion fréquente de l'écriture chez Weerasethakul évoque sans cesse le fictionnel propre de l'histoire du film. Par conséquent, le monde filmique est perçu en tant que champ d'altérité qui tient à distance du réel le spectateur.

Cet effet de distanciation est renforcé petit à petit dans les films postérieurs du cinéaste thaïlandais. Weerasethakul va par exemple jusqu'à insérer directement des photos extérieures dans *Oncle Boonmee*. Au beau milieu de l'épisode où Boonmee se prépare dans la grotte à sa propre mort, une série d'images étranges est soudainement présentée, rompant avec la continuité de l'histoire. Lorsque Boonmee parle d'une de ses naissances antérieures, les dix

[282] Je traduis.
[283] OH Jun-ho, *op. cit.*, p. 103.

images fixées en forme de photo commencent à apparaître à la place de la scène. Ces photos sont alignées une par une pendant environ trois minutes, accompagnée de la narration de Boonmee en voix-off. Voici l'ordre de ces photos : (1) un soldat marche dans un champ avec un grand singe (on a l'impression, vu la démarche de ce dernier, qu'il s'agit plutôt d'un humain ayant revêtu un déguisement de singe) dont le cou est enroulé par la corde que le soldat tient (2) un groupe de soldats s'allonge quelque part dans la jungle (3) visages de jeunes soldats, quasiment adolescents (4) des soldats font une sieste dans la jungle (5) de nombreux soldats de dos en train de marcher dans le champ (6) le singe et le soldat sont debout côte à côte (les mêmes que dans la première photo) (7) des adolescents s'amusent de petits riens (8) un groupe de soldats et le singe (le singe met la main sur l'épaule des soldats à côté de lui) (9) des adolescents qui s'amusent avec un appareil de photo (10) une route vide (un grand cercle est marqué au milieu de la route). Après l'apparition successive des photos, on revient à la scène précédente, à savoir la situation dans la grotte. Les photos insérées, qui semblent jusque-là ne pas avoir de corrélation explicite avec l'histoire, font certainement partie du *footage* de tournage du *Primitive*. A travers ces images, Weerasethakul rappelle le long processus qui a mené à ce film, la destination finale du projet. En ce sens, il est important de retranscrire la narration que Boonmee plaque sur les photos. Il s'agit-là, en outre, de ses dernières paroles :

> « La nuit dernière, j'ai rêvé du futur. J'arrivais là-bas dans une sorte de machine temporelle. La ville du futur était gouvernée par des autorités capables de faire disparaître n'importe qui. S'ils trouvaient des "gens du passé", ils braquaient une lumière sur eux. Cette lumière projetait des images d'eux sur l'écran. De leur passé jusqu'à leur arrivée dans le futur. Quand ces images apparaissaient, les "gens du passé" disparaissaient. J'avais peur d'être capturé par les autorités parce que j'avais beaucoup d'amis dans ce futur. Je fuyais. Mais où que j'aille, ils me retrouvaient. Ils me demandaient si je connaissais cette route-ci ou cette route-là. Je leur répondais que non. Ensuite, j'ai disparu. »

En combinant les photos et les paroles, on retrouve quelques thèmes cruciaux du projet. D'abord, le « soldat », un des motifs récurrents chez Weerasethakul, doit être interprété comme une figure plutôt négative. Malgré le bon accueil que lui réservent les gens, l'image du soldat évoque en Thaïlande l'histoire tragique et la politique dictatoriale. Comme on l'a déjà souligné plusieurs fois, *Primitive* raconte l'histoire passée de paysans communistes massacrés par les militaires. Dans ce film, Boonmee avoue qu'il a tué de nombreux communistes, ce qui prouve qu'il était dans sa jeunesse un soldat. D'autre part, le mélange de photos de soldats et d'adolescents complexifie cette histoire, surtout si l'on pense que ces adolescents sont les descendants des communistes tués par le passé… Ces images disent en fait que toute personne

ordinaire est une victime potentielle du système étatique. Alors que la narration de Boonmee est tournée vers le futur, elle évoque en réalité le passé et le présent. Weerasethakul n'oublie pas de parler du cinéma, ou précisément du rôle du cinéma dans le travail de mémoire à travers les propos de Boonmee (la lumière projetée révèle sur l'écran les images des gens du passé). Par conséquent, les photos insérées et la parole de Boonmee, qui montrent explicitement des sujets politiques chers à Weerasethakul, servent à étendre la réflexion sur le rapport de ce film avec les autres œuvres et avec le contexte social.

Dans *Cemetery of splendour*, l'écrit est introduit d'une autre manière que dans *Oncle Boonmee*, via l'insertion de panneaux. Au milieu du développement de l'histoire, quelques petits textes apparaissent soudainement, mais cette fois par l'intermède d'objets physiques présents dans le monde du film. Deux femmes en train de se promener dans une forêt croisent des arbres sur le tronc desquels sont accrochées de petites planches. Un aphorisme est écrit sur chacune d'elles. On ne sait pas si les planches ont été fabriquées pour le film ou si elles étaient déjà là. Néanmoins, l'attitude de Weerasethakul, qui aime profiter de l'environnement réel du lieu de tournage, laisse à penser que les planches étaient déjà là, et qu'il a peut-être même choisi ce lieu pour cette raison. Tandis que ces planches n'intéressent pas les personnages, qui passent tranquillement à côté d'elles sans y prêter attention, la caméra les capte lentement en plan fixe une par une, comme si le cinéaste voulait nous donner un temps suffisant pour les contempler.

Texte sur la planche dans *Cemetery of splendour*

Voici les aphorismes présents sur les planches : « (1) L'homme riche, aussi petit soit-il, ne passe jamais inaperçu. Le pauvre, aussi grand soit-il, laisse tout le monde indifférent. (2) Qui court après le paradis finira en enfer. (3) Le temps passé à ne rien faire est un temps sans fin. (4) Lorsque nous offensons quelqu'un, nous voulons être pardonnés. Mais lorsque nous somme offensés, nous oublions de pardonner. » Au premier coup d'œil, ces proverbes fonctionnent

comme des morales typiques de vieux contes. Mais si on les examine en détail, on s'aperçoit qu'ils portent en eux une nuance assez sarcastique et mordante. Ces phrases semblent être la version contemporaine de valeurs traditionnelles réinterprétées et modifiées à la manière réaliste.

Ainsi, des petits textes de caractère différent s'assemblent et s'intègrent toujours dans le monde filmique de Weerasethakul. On peut dire en ce sens que ses films équivalent à une œuvre de collage composée de pièces indépendantes et de genres divers. Ces textes formés de matériaux divers sont représentatifs du style particulier de Weerasethakul. On ne saurait décrire ce type de cinéma où des textes extérieurs sont intégrés dans le monde filmique sans évoquer Jean-Luc Godard, spécialiste de l'utilisation et de la composition de textes hétérogènes au cinéma. Godard, à la différence de Weerasethakul, cite des sources assez explicites et connues. Dans chacun de ses films, le cinéaste manifeste ouvertement son grand intérêt pour le domaine des arts et de la politique. Il rapporte ainsi des œuvres artistiques et des idées politiques, tantôt en tant qu'allégories ou métaphores de l'histoire, tantôt comme simples décors, tantôt en tant que rites... Cette particularité, qu'il adopte dès le début de sa carrière cinématographique, devient une sorte de règle qui domine ensuite toutes ses œuvres. Envisager, même brièvement, ce style très spécial en tant que modèle peut par conséquent être utile pour comprendre le cinéma de Weerasethakul.

Rappelons ici quelques exemples. *Pierrot le fou* (1965) déborde de citations. Dans ce film, des textes venants d'arts variés comme la littérature, la peinture, le cinéma ou encore du domaine de la politique se croisent sans cesse. Premièrement, la présence des livres est toujours révélée de manière visible ou audible. Pendant leur voyage qui va de Paris au sud de la France, Ferdinand et Marianne ont toujours avec eux un volume de *L'Épatant* sur la couverture duquel apparaissent les trois personnages des *Pieds nickelés.* Par ailleurs, quelques phrases d'œuvres littéraires sont directement citées par les personnages. Le texte tel quel se fait parole. Rimbaud est cité avec des vers d'*Une saison en enfer*. Louis-Ferdinand Céline est aussi évoqué avec ses romans *Guignol's Band* et *Voyage au bout de la nuit*. La peinture est un autre domaine favori de Godard. Le nom de l'héroïne est Marianne « Renoir », lequel évoque Auguste Renoir, mais aussi son fils Jean, « le patron », comme le surnommaient les cinéastes de la Nouvelle Vague, et en particulier Jacques Rivette qui lui consacra un documentaire. De nombreux tableaux très connus de l'Art moderne sont également placés dans le décor. On voit des copies de peintures de Picasso, Chagall ou Modigliani accrochées sur le mur de la chambre de Marianne. Velasquez est aussi évoqué régulièrement à travers un livre que Ferdinand porte avec lui. Dans ses autres films, Godard évoque continuellement les grands peintres et leurs œuvres célèbres. Rappelons

ces scènes de parodie de tableaux d'Ingres et de Goya dans *Passion* (1982) ou encore de Renoir dans *A bout de souffle* (1960). Enfin, Godard n'oublie pas de parler du cinéma. Dans la séquence où Samuel Fuller (le réalisateur américain joue son propre rôle) rencontre Ferdinand, ce dernier lui demande qu'est-ce que le cinéma et Fuller lui répond que le cinéma, c'est « une bataille, l'amour, la haine, l'action, la violence, la mort » avant de conclure : « en un seul mot, c'est l'émotion ».

Chez Godard, la place qu'occupe le texte dans l'image est en outre tout à fait remarquable. Toujours dans *Pierrot le fou*, le journal intime de Ferdinand remplit souvent le cadre en gros plan. Les caractères, les mots et les phrases qui sont en train d'être écrits sont traités avec le même statut que les personnages qui bougent. Raymond Bellour remarque qu'il s'agit-là d'une des modalités qui relient le texte à l'image chez Godard :

> « On sait aussi combien Godard a favorisé le texte à l'image. Le texte déjà existant (pubs, enseignes, graffitis, etc.), mis en valeur par le cadrage. La page de livre ou de texte emplissant tout l'écran (le journal de Pierrot, les lettres des « carabiniers », etc.). Les mots, les phrases apposées en travers de l'image. Les mots qui se composent-décomposent, tenant lieu d'image, ou la pénétrant (génériques de la première période ; et tant de films et de bandes de la seconde, d'*Ici et ailleurs* aux *Histoire(s) du cinéma*). L'écran est ainsi traité comme une page d'écriture, et le mot comme une matière qui se développe, entre sens et non-sens, selon une multiplicité de sens. »[284]

Cette mise en scène est également appliquée en ce qui concerne la peinture, la photo, les affiches, etc. De nombreuses scènes sont ainsi totalement remplacées par l'image citée, avec ou sans rapport avec le déroulement de l'histoire. Par exemple, dans la scène où Ferdinand va au cinéma, l'écran que le personnage regarde devient notre écran. Les actualités sur la guerre du Viêt Nam, lesquelles sont projetées dans la salle de cinéma, remplissent directement le plan.

Parmi tous ses films, *Histoire(s) du cinéma* est communément considéré comme l'apogée de la citation godardienne. Cette grande œuvre, divisée en huit épisodes et d'une durée de plus de quatre heures au total, est presque totalement constituée de citations historiques. Les matériaux sont empruntés des arts traditionnels français et étrangers comme la littérature, le théâtre, le cinéma, s'enchaînent sans cesse, et sont accompagnés d'intertitres fréquents. Bien que des scènes du réel où l'on voit Godard au travail dans son bureau apparaissent parfois au milieu de ce flux d'images, elles n'occupent qu'une toute petite partie de l'ensemble. Concernant le son, il est composé de la narration fragmentaire en voix-off et de musique

[284] BELLOUR Raymond, *L'entre-images 2 : mots, images*, Paris : P.O.L, 1999, p. 121.

classique. En somme, *Histoire(s) du cinéma* est plus une sorte de bibliothèque et de musée qu'un film :

> « Godard substitue le cinéma à l'art, c'est-à-dire à tous les arts. Et tous les arts participent en effet aux *Histoire(s)* que raconte le cinéma : sculpture, gravure, peinture, dessin, photographie, musique, littérature, poésie, et cinéma bien sûr. »[285]

La citation à la manière godardienne rend riche le texte filmique à travers l'extension de la matière cinématographique. Un point commun entre Godard et Weerasethakul apparaît : tous deux prouvent que tous les textes, de quelque genre qu'ils soient, peuvent devenir matières à images cinématographiques. Mais tandis que Godard cite des phrases d'écrivains renommés ou place des tableaux mondialement connus, Weerasethakul rapporte des vieux contes anonymes et des peintures populaires de la culture thaïlandaise. Par conséquent, Godard intègre tous les arts dans le cinéma en démolissant la frontière séparant les arts de genres différents et reconnus, et dans le cas de Weerasethakul, le cinéaste thaïlandais tente de se débarrasser de la distinction entre cinéma et culture populaire modeste.

2. Une temporalité indépendante

Nous venons d'observer que la structure et la textualité font partie des éléments mettant sciemment à mal la linéarité du récit chez Weerasethakul. En ce qui concerne la structure, nous avons vu que la séparation des films en deux parties distinctes, l'une fictive et l'autre documentaire, représente particulièrement bien les ruptures narratives opérées par ce va-et-vient fréquent entre des histoires de niveaux différents. On a en effet souligné la tendance à la négligence vis-à-vis de la cohérence et de la continuité dans le développement de ce type d'histoire. Même dans le cas où il s'agit d'une histoire unique et non de deux histoires différentes se succédant, la narration se refuse aux liens de causalité. Bien qu'il y ait une différence de degrés, le style weerasethakulien se concentre sur des épisodes individuels plus que sur le développement général, et ce également dans les œuvres totalement fictives. En ce sens, l'analyse des modalités de description de certains passages est utile pour mieux saisir les idées principales du réalisateur à l'égard de la narration filmique. On peut d'abord remarquer

[285] SCEMAMA Céline, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : La force faible d'un art*, Paris : L'harmattan, 2006, p. 127.

que le principe de logique dans le montage n'est pas tellement observé. En d'autres termes, les scènes ne sont pas connectées selon la causalité et le temps chronologique. L'enchaînement des scènes est souple et donc ouvert à plusieurs possibilités d'interprétation. Le plus important est la situation, et non l'événement. Chaque épisode qui se base sur cette marge de liberté construit sa propre temporalité indépendante. En d'autres termes, la réalisation n'est pas élaborée dans le but de mener à l'accomplissement de l'histoire, mais dans celui d'exprimer la valeur de chaque moment. C'est pourquoi il est difficile de prévoir le déroulement et la destination de l'histoire chez Weerasethakul.

L'histoire de *Blissfully yours*, son premier film en tant que fiction, semble au premier abord se dérouler de manière relativement linéaire. L'intrigue concerne trois personnages, Min, un travailleur birman, et deux femmes thaïlandaises, Orn et Roong qui s'occupent de lui. Bien que les conditions fondamentales pour construire une histoire cohérente soient établies, le film s'écoule sans noyau narratif. La problématique des personnages entoure la maladie de peau de Min. Dès le début, cette maladie provoque le malaise de Min, et d'autre part, elle devient cause d'une petite dispute entre les deux femmes. Mais c'est tout. Ce problème n'influence pas plus sérieusement le reste du film. L'histoire est développée assez simplement en se concentrant sur la description des circonstances sociales qui entourent le héros, puis sur l'épisode de la promenade dans une forêt de Min et de sa petite-amie. Chaque épisode est représenté dans un état libéré de tout ordre chronologique. Les situations individuelles se déroulent assez indépendamment.

Le film commence par une scène à l'hôpital. Min consulte une docteure tandis qu'Orn et Roong, qui l'accompagnent, les observent. Les premières quinze minutes du film sont consacrées à cette situation dans l'hôpital. Cet épisode de l'hôpital occupe presque le huitième de la durée totale du film, en dépit du fait que cette partie n'influence guère l'histoire qui va suivre. Le réalisateur soigne son tournage dans l'hôpital, incluant des épisodes qui pourraient paraître superflus. Il filme par exemples des inconnus qui n'ont aucun rapport avec les personnages principaux. Les scènes qui suivent cette séquence à l'hôpital sont de l'ordre du quotidien. Min et Orn vont au marché puis dans l'entreprise du mari de cette dernière pour parler de la situation de Min. Ensuite, ils passent à l'usine pour rencontrer Roong qui avait quitté plus tôt l'hôpital. Ainsi, la première partie, qui dure environ quarante minutes, est toute entière consacrée à la description de situations banales de la vie quotidienne des personnages. En outre, des scènes de paysages communs, comme des routes de campagne, occupent une grande place. On ne trouve aucun événement problématique ou dramatique dans cette partie. D'un certain point de vue, on pourrait dire que rien ne s'est passé.

C’est la scène du pique-nique de Min et Roong qui semble être l’événement principal que le réalisateur a envie de mettre en avant. Mais en réalité, il n’y a pas plus d’événement particulier pendant ce pique-nique. Cette partie commence d’abord par la longue séquence où Min et Roong se déplacent en voiture pour aller à la montagne. Cette situation assez monotone et qui contient peu de dialogue dure environ dix minutes. Ce moment résume bien le tempo ralenti et tranquille de la narration générale du film. Après la scène dans la voiture, le reste de la partie dure plus d’une heure, et elle est centrée sur les petites activités pendant le pique-nique à la montagne. Les actions que les personnages font sont simples et banales : ils admirent le beau paysage depuis le sommet d’une montagne, disposent la nourriture qu’ils ont apporté, cueillent des baies, s’embrassent, etc. Après qu’ils se soient déplacés au bord de la rivière, ils mangent, se trempent les pieds dans l’eau… Même la fellation que Roong fait à Min ne paraît pas si exceptionnelle que cela... Pendant que le couple passe du bon temps, Orn demeure à l’orée du bois et fait l’amour en cachette avec un homme qui se trouve être le collègue de son mari. Un voleur s’empare de la moto de l’amant et ce dernier part à sa poursuite. Orn, restée seule, pénètre alors profondément dans la forêt et finit par rencontrer le couple. Les trois personnages se baignent ensemble et se reposent tandis que sèchent leurs vêtements mouillés. Ainsi, l’histoire du film, qui dure plus de deux heures, est constituée d’actions qui semblent insignifiantes et ordinaires.

En réalité, c’est la description de l’aspect intime des personnages qui intéresse Weerasethakul, et non l’apparition d’éléments extérieurs venant perturber leur quotidien. Weerasethakul prend un soin particulier pour décrire les émotions des personnages et l’ambiance particulière des circonstances qui les entourent. Le pique-nique fonctionne ainsi comme une sorte d’évasion pour Min, qui éprouve un malaise certain dans le monde réel, tandis que pour Roong, cette escapade est une occasion de faire l’amour avec Min. Dans ce contexte, il est intéressant de comparer les désirs des personnages. D’abord, Min semble heureux parce qu’il peut être ici en tant qu’homme libre et non plus en tant que travailleur clandestin. Il agit là assez librement : il se déshabille sans gêne, urine dans la nature, se repose sans rien faire, etc. Il devient un peu comme un animal sauvage. En revanche, les deux femmes n’arrivent pas à se satisfaire de la situation. Jusqu’à la fin, leurs désirs – Roong a envie de faire l’amour avec Min, Orn espère avoir un enfant – restent toujours tels quels. Dans le cas de Roong, le symptôme de son désir sexuel est révélé de façon assez explicite dans tout le film. Sur la route menant à la montagne, Roong caresse le levier de vitesse, symbole phallique évident. Dans la forêt, elle observe sa petite poitrine avec un air de déception, tout en tentant d’embrasser Min. Enfin, dans la séquence finale du film, tandis qu’elle caresse assez longtemps le pénis de Min, ce dernier

continue de dormir tranquillement. Hormis la scène de fellation, on ne voit pas, jusqu'à la fin du film, de scènes où Roong a des relations sexuelles avec Min. Ce dernier ne semble pas être en mesure de satisfaire les désirs de Roong, puisqu'il se désintéresse d'elle. On voit par ailleurs Orn en train de pleurer discrètement lorsqu'elle s'allonge seule sur la berge de la rivière opposée à celle où se trouve le couple. On peut comprendre le sens de ses larmes selon plusieurs possibilités : le désir frustré d'avoir un bébé, la jalousie pour le jeune couple, le sentiment de solitude… De plus, la relation hostile entre les deux femmes se maintient en créant une atmosphère anxiogène lorsqu'elles se baignent. Malgré leurs rires, une sorte de tension enveloppe cette scène comme si un incident se produisait entre elles. Alors que cette scène se passe paisiblement sans incident particulier, leur relation d'opposition n'est pas réglée, et ce jusqu'à la fin. Ainsi, les femmes sont toujours envahies par des sentiments complexes, contrairement à Min qui éprouve un sentiment de libération paisible, pour ne pas dire béate.

De cette façon, Weerasethakul exprime subtilement la nuance des sentiments des personnages pendant tout le film. Les scènes sont réalisées et enchaînées de manière à montrer les émotions plutôt que les événements. Les problèmes venant de l'extérieur sont traités légèrement. Par exemple, la maladie de peau de Min, ou l'insécurité qui le menace à cause de son statut de travailleur clandestin, servent avant tout de motifs permettant de décrire et de souligner les sentiments entre les personnages, et non de trame en soi de l'histoire. Quant aux événements causés par son identité, comme par exemple le fait que Min est recherché par la police, ils ne sont évoqués qu'à travers des paroles (le monologue intérieur de Min présenté sous forme de lettre), mais ne sont pas montrés directement. Le réalisateur se concentre plutôt sur des détails, comme par exemple ces fourmis qui sont montrées répétitivement. Par conséquent, le film est composé par un enchaînement de séquences indépendantes et épisodiques. Même si l'ordre des épisodes était changé, la compréhension du film ne poserait pour autant aucun problème.

Le rôle du temps dans la narration de *Blissfully yours* dévie ainsi des règles traditionnelles. Weerasethakul s'intéresse plutôt à décrire le temps indépendant de l'individu plus que le temps unique qui enveloppe toute l'histoire :

> « Le concept de *Blissfully Yours* est le temps. J'ai voulu tourner une histoire qui se passe pendant deux heures définies. Et ce qu'est ce film s'est enfin révélé lorsque le travail de montage fut fini. […] Lors du tournage de *Blissfully Yours* dans une forêt, toutes mes émotions se sont changées au moment où le soleil colore le couchant. J'avais envie de trouver comment les sensations et les idées des gens changent selon le changement du temps ainsi que la clarté et l'obscurité. Les humains, on partage le même temps, mais mon temps est différent de votre temps. Malgré cela, ces temps

> s'influencent et se lient de toute façon. J'ai essayé de fondre cette philosophie bouddhique dans mon film. »[286]

On retrouve cette modalité d'approche du temps de Weerasethakul dans ses autres films. Prenons l'exemple de *Tropical malady,* film où l'interprétation du temps reste très libre. Pour parler de ce film, reprenons l'analyse de Kim Ho-young. Selon lui, « dans ce film, le temps chronologique est détruit et les périodes différentes de temps sont chacune énumérées irrégulièrement. « Le passé », « le présent » et « le futur », lesquels constituent la narration du film, se mélangent sans se distinguer parfaitement »[287]. Tout d'abord, la première partie du film est d'un côté composée d'une énumération de petites choses insignifiantes et de paysages quotidiens et de l'autre de la description des sentiments amoureux qui unissent les deux hommes. Mais les épisodes individuels ne sont pas influencés par le cours du temps, car ils ne sont pas étroitement reliés de manière logique ou causale. En d'autres termes, le rapport entre le déroulement de l'histoire et l'ordre du temps est ambigu et imprécis, et ce du fait de l'absence de motif central, qu'il s'agisse d'un événement ou d'un objet pénétrant et réunissant toutes les situations. C'est pourquoi tous les morceaux de l'histoire peuvent être montrés individuellement.

Dans la deuxième partie du film, qui se déroule dans la jungle, ce type de mise en scène est plus encore plus marqué et complexe. L'enchaînement des scènes ne suit aucune logique. Au milieu de la séquence où le héros marche à quatre pattes comme un animal, son visage masqué est tout d'un coup « inséré ». Nous utilisons « inséré » plutôt que « capté », car ce visage masqué appartient à une tout autre scène que nous avons vue auparavant. Les deux temps se mélangent donc à travers une image antérieure ramenée au présent sans raison claire. Rupture et sauts interviennent ainsi en démolissant ou plus précisément en renversant la continuité dans une même séquence. Bien que cette partie dépeigne une histoire quasiment fantastique qui commence sous la forme du conte légendaire, ce style d'enchaînement provoque la confusion dans le développement de l'histoire. A l'égard de cette particularité narrative dans *Tropical malady,* Kim parle d'individualité et d'indépendance de la scène.

> « Chaque scène se disperse dans le film en ayant chacune leur propre temporalité pour qu'elles ne puissent pas être restructurées dans un ordre chronologique. […] on ne peut pas connaître le rapport précis d'antériorité et de postériorité temporel et la causalité narrative. […] Autrement dit, chacune des scènes de la deuxième partie du film,

[286] LEE Young-jin (interviewer), « « Mes films sont très faciles si on les voit sans aucune idée » : entretien avec Apichatpong Weerasethakul », *Cine 21*, n° 501, le 10 mai 2005, p. 68.
[287] KIM Ho-young, « Le cinéma comme langage primitif ou comme langage universel : *Tropical malady* d'Apichatpong Weerasethakul », *Études sur le cinéma moderne*, n° 8, novembre 2009, p. 11.

comme celles de la première partie, sont des scènes individuelles ou autosuffisantes qui ont chacune leur période temporelle. »[288]

On retrouve ce type de désordre narratif dans *Cemetery of splendour*, œuvre la plus récente de Weerasethakul. Ce film est constitué d'une histoire à plusieurs épaisseurs : réel, imaginaire et rêve se mélangent étroitement tel un écheveau. Les réalités fragmentaires de niveaux et de temps différents coexistent ainsi en s'influençant sans cesse. La logique et la cohérence de la narration au sens général ne servent donc pas à comprendre ce film. Prenons des exemples représentatifs. Keng, le médium qui entre dans l'esprit d'Itt, accompagne Jen dans la forêt pour lui montrer l'ancien palais dans le rêve d'Itt, délaissant le corps d'Itt qui s'est endormi. Pendant que Keng et Jen se promènent, la caméra revient, un court moment, au kiosque où Itt est resté seul, mais, bizarrement, son corps a disparu. Où est-il ? N'était-il pas là au début ? Le réalisateur n'explique pas ce moment incompréhensible. Ce type d'enchaînement étrange continue dans la séquence suivante. Juste après que les deux femmes aient terminé leur voyage fantastique autour du palais imaginaire de la forêt, on voit une scène courte dans laquelle Jen se réveille à côté d'Itt endormi dans l'hôpital. Dans la scène qui suit, Itt s'éveille et parle à Jen, qui est toujours endormie, au même endroit. Cet enchaînement de scènes contradictoires rend la narration plus complexe. Le spectateur confond l'ordre de l'histoire et la substance des scènes antérieures. Peut-on être sûr que la promenade de Jen et de Keng a réellement eu lieu ? Etait-ce un rêve ? Le rêve de qui ? Le réalisateur choisit de laisser courir l'ambiguïté au lieu de la démêler à travers les dialogues énigmatiques de Jen et Itt :

Itt : *« Où es-tu ? »*
Jen : *« Quoi ? Je ne suis pas sûre. »*

Comme dernier cas, évoquons la narration de *Syndromes and a century*, laquelle est aussi caractérisée par la non-linéarité et la dispersion. Le sujet de la première partie du film est l'amour unilatéral. Quelques épisodes sur l'amour déçu sont développés séparément : entre Toey, une docteure, et Noom, un spécialiste de l'orchidée, entre un autre homme et Toey, entre le dentiste et le jeune moine. Tandis que l'histoire de Toey et de Noom est représentée sous forme de *flash-back*, les deux autres cas concernent le présent. Mais ceux-ci ne marquent pas de temps concret, ni de corrélation. Chacune des histoires est déroulée dans son temps indépendant, sans influence réciproque. Excepté que tous les épisodes sont représentés autour du même endroit, l'hôpital, il n'y a pas de lien connectant les deux histoires. Les personnages ne sortent pas de leurs propres histoires. Au lieu d'intégrer les histoires en un tout, le réalisateur

[288] *Ibid*., p. 12.

ne suggère que des croisements implicites. Par exemple, dans la scène où Toey consulte le vieux moine, le jeune moine se trouve dans la même salle en tant que compagnon du moine. Mais Toey et le jeune moine ne se parlent pas directement. De plus, lorsque le dentiste chante devant le public, on voit une brève scène où l'homme qui aime Toey entend de loin la chanson du dentiste. Ces petits moments marquent les uniques rencontres entre les personnages d'histoires différentes. Ainsi, les deux histoires d'amour se déroulent de manière indépendante. On pourrait ainsi considérer cette œuvre comme un film à sketches.

La deuxième partie est construite de façon encore plus fragmentaire. Rappelons quelques séquences principales : Nohng, le docteur, passe un entretien d'embauche dans l'hôpital, puis il discute avec d'avec autres docteurs dans une salle en sous-sol. Nohng parle ensuite avec un garçon dans le couloir, puis il fait l'amour avec sa petite copine. Les épisodes s'enchaînent dans un ordre arbitraire, sans continuité ni causalité. Bien que toutes ces situations aient lieu dans l'hôpital et ne concernent qu'une personne, il n'y a pas d'axe narratif qui les ordonne. Chaque épisode dispersé s'achève en lui-même, sans rapport réciproque. Par conséquent, même si ces épisodes étaient disposés dans un ordre différent, il n'y aurait rien à changer. D'ailleurs, des scènes qui n'ont aucun rapport avec Nohng sont souvent insérées indépendamment (il est notable que les personnages principaux de la première partie apparaissent dans ces scènes). Ce type de composition rend l'histoire plus disséminée. Le but de ce film est de montrer les symptômes qui apparaissent lorsque les temps changent et non de représenter une histoire bien bâtie.

Chez Weerasethakul, l'exemple le plus clair de la production d'une temporalité indépendante est celui des scènes de concert. Comme on l'a déjà dit dans un autre chapitre, le cinéaste insère parfois des moments imprévus de concert, de chanson ou d'interprétation de guitare au milieu du développement de l'histoire. Le réalisateur déroule ces scènes pendant toute la durée qu'il faut au musicien pour achever son morceau, alors qu'elles n'influencent en rien le reste du film. Sans rapport avec l'histoire principale, la scène du concert existe en tant qu'épisode indépendant. Ainsi, le cinéaste se concentre sur la description de chaque situation plutôt que sur l'avancement de l'histoire. En d'autres termes, ce style de réalisation montre que ses films sont remplis de situations, mais vides d'événements.

A travers l'analyse de nombreux cas, nous avons envisagé les modalités concrètes qu'emploie Weerasethakul pour construire un film avec des textes indépendants et multiples. Même lorsqu'il s'agit d'une histoire à un seul niveau, les épisodes sont représentés comme des textes différents. La superposition de textes de niveaux divers, le croisement entre l'histoire

fictive et les situations réelles, la liberté dans l'ordre chronologique… toutes ces caractéristiques qui construisent la narration des films de Weerasethakul montrent qu'il n'est pas nécessaire au cinéma de développer forcément une histoire linéaire, unique et cohérente. Ce choix nous évoque le fait que notre vie non plus ne se déroule pas de manière cohérente, mais qu'elle est plutôt composée de plusieurs morceaux ayant des temporalités différentes. Ce style narratif basé sur le refus de tout développement linéaire influence jusqu'à la manière de clore le film.

3. La fin qui ne finit pas

3. 1. La conclusion ouverte

Chez Weerasethakul, la fin du film ne signifie pas la fin de l'histoire. Il n'y a pas de dénouement précis car il n'y a pas d'événement problématique à régler. Comme on l'a envisagé auparavant, l'histoire est principalement composée de quelques moments (ni dramatiques ni exceptionnels) de la vie quotidienne des personnages. En considérant cette caractéristique de la narration, il semble inévitable que la conclusion du film reste ainsi ambiguë et provisoire. En effet, on a souvent l'impression que le film s'arrête soudainement à un moment inattendu. Cependant, on trouve quelques dispositifs mis en place par le réalisateur pour agrémenter la fin de ses films. Il utilise, de temps en temps, une sorte de code qui produit des effets de clôture, comme l'épilogue ou la citation de paroles signifiantes.

Dans *Mysterious object at noon*, on trouve deux moments finaux du fait de la double structure du film. Concernant l'histoire imaginaire du garçon et de la professeure, il n'est pas facile d'y mettre un point final parce qu'elle est toujours en cours de développement à la fin du film. En ce sens, le dénouement de l'histoire dans le film n'est qu'un moment de suspension. La professeure et le voisin emmènent les deux garçons à Bangkok et mangent dans un restaurant. Lorsque le voisin demande au patron du restaurant de s'occuper des enfants, l'annonce de la fin de la Guerre du Pacifique sort de la radio, qu'on voit dans le cadre. Il s'agit-là du dernier épisode représenté à travers l'image visuelle. L'histoire suivante est exprimée à travers le langage des signes des deux filles muettes : la professeure devient une chanteuse et une danseuse tandis que les garçons travaillent comme serveurs et plongeurs dans un bar. Ce n'est pas le genre de fin

auquel nous sommes habitués. Il n'y a ni *happy end* ni conclusion dramatique. Le réalisateur choisit de laisser place au vide.

D'autre part, le dernier moment du film (et non, encore une fois, de l'histoire) est composé de paysages réels. Premièrement, on voit les enfants dans la salle de classe continuer librement l'histoire en ajoutant des épisodes qu'ils imaginent ou connaissent. Bien que leurs récits ne soient plus représentés dans le film, le réalisateur prête une oreille attentive à ce que les enfants racontent. Ces petits narrateurs déploient tous les trésors de leur imagination extravagante, comme par exemple l'apparition d'un extraterrestre, un épisode où le tigre tue la professeure, etc. En outre, ils parlent d'une autre histoire, celle du Tigre Sorcier, qui formera quatre ans plus tard la trame principale de *Tropical malady*. Ensuite, la liste de tous les narrateurs qui ont participé à l'élaboration de l'histoire est déroulée par ordre d'apparition, avec pour fond la maison vide du garçon dans l'histoire imaginaire. A travers cette séquence, le réalisateur suggère que le monde est rempli d'auteurs, et aussi que l'histoire n'est pas finie et qu'elle continuera de cette façon même après que le film se soit achevé. Une histoire n'est pas limitée à un film, mais peut renaître ailleurs, n'importe quand, seulement par la force de l'imagination du réalisateur.

Contre toute prévision, ce film ne s'achève pas après la liste des narrateurs. On voit soudainement une sorte d'intertitre sur lequel est écrit « A midi » sur fond noir. La séquence suivante fonctionne comme l'épilogue du film. Les paysages divers du village défilent successivement : les enfants qui courent ici et là dans le gymnase, les garçons qui jouent au football sur le terrain et se baignent dans la mer, les paysages vides paisibles, etc. Ce type d'images s'enchaîne pendant environ six minutes et sert d'ornement à la vraie fin du film. Puis on voit la scène dans laquelle les petits enfants s'amusent avec un chien. Le film s'arrête ici, soudainement, au milieu de la vie quotidienne. Ce style de conclusion correspond à tous les films suivants de Weerasethakul.

Quant à *Mekong hotel*, il n'existe pas même de distinction claire entre le début et la fin de l'histoire. Weerasethakul n'avait pas l'intention de représenter une histoire parfaitement achevée. Cette œuvre trace avant tout l'esquisse du tournage de la répétition d'un film. Elle se concentre aussi sur le témoignage d'une actrice racontant le passé thaïlandais et fonctionne en outre comme l'enregistrement de faits historiques. Par conséquent, fixer l'ordre des épisodes ou peindre un beau final n'importe guère. Par conséquent, il semble plus pertinent de parler de « moment où la caméra s'arrête » plutôt que de fin de l'histoire. Lorsque le film se termine, on a l'impression de revenir à son commencement. La dernière séquence est composée de paysages contemplatifs, comme dans la scène inaugurale. Le réalisateur lance d'abord un regard sur la

rivière, avec la voix-off des hommes pour fond sonore, et passe ensuite sur les figures de dos d'un acteur et d'un membre du staff qui discutent en regardant le fleuve. Enfin, il revient sur le paysage calme du fleuve vu d'un autre point. Ces scènes tranquilles durent assez longtemps jusqu'à la fin. A travers cette mise en scène, le réalisateur nous donne un temps suffisant permettant de réfléchir sur les histoires que nous avons vues et entendues dans le film. Ce que chaque spectateur pense et imagine pendant qu'il observe ces paysages marque précisément la fin de l'histoire et du film.

Malgré son caractère fictionnel, la fin de *Syndromes and a century* reprend un modèle similaire. Sous la forme d'une structure parallèle, on assiste à deux conclusions imprévues et étranges. D'abord, la première partie s'achève par la disparition soudaine du jeune moine au beau milieu de la conversation amicale qu'il a avec le dentiste. Bien que le dentiste parte à sa recherche, il ne parvient pas à le rattraper, et il reste donc seul dans l'hôpital vide, en pleine nuit. Grâce à cette fin à l'ambiance mystérieuse, l'épisode entre les deux hommes donne l'impression d'une illusion ou d'un rêve. Par ailleurs, la fin de la deuxième partie du film est plus ambiguë, et dénote d'une ambiance totalement différente de celle de la première partie. On voit successivement les figures solitaires de gens qui se retrouvent séparément quelque part dans un grand hôpital urbain. Puis la caméra parcourt la salle du sous-sol dans laquelle l'atmosphère est mécanique. On se retrouve ensuite tout d'un coup à l'extérieur de l'hôpital. La caméra montre lentement les paysages urbains, les gens qui font de l'exercice pour s'arrêter enfin sur une foule qui fait de l'aérobic sur une grande place. Ainsi, ces esquisses de citadins ordinaires qui habitent dans une grande ville composent la fin de la deuxième partie et aussi la fin du film tout entier.

Par ailleurs, Weerasethakul donne une dernière touche à ses films par le floutage de la distinction entre l'imaginaire et le réel. Dans le cas de *Blissfully yours*, le film finit par une scène tranquille qui capte le visage de Roong endormie à côté de Min, après qu'ils se soient amusés dans l'eau. La caméra reste sur son profil en gros plan pendant un long moment. Ensuite, après avoir capté le paysage de ciel et de montagne, la caméra revient sur le visage de Roong, qui jette un regard-caméra étrange. Le film s'achève là, sur le visage presque inexpressif d'une femme. Dans les scènes précédentes, son visage exprimait généralement des émotions assez claires, comme par exemple un air heureux lorsqu'elle est avec Min ou une attitude inamicale vis-à-vis d'Orn. En revanche, son visage dans la dernière scène est trop ambigu pour qu'on puisse d'emblée y lire quelque chose. Certes, elle semble avoir sommeil mais résiste à l'endormissement. Malgré son état de fatigue, elle continue de caresser le pénis de Min avec le regard fixé vers le corps nu de cet homme. Sur sa voix toute basse qui murmure répétitivement

le nom de Min et le grand bruit formé par le courant de la rivière, son visage étrange donne l'impression qu'elle arrive presque à un état d'extase. Ainsi, l'histoire finit, tout d'un coup, au moment d'une sieste, au milieu d'un pique-nique. Il n'y a pas de solution ni de changement dans la situation, puisque dès le début aucun problème ne s'est produit. Le récit du film n'est que le rassemblement des petits fragments ordinaires d'une journée. Ce film ne peut donc pas présenter de conclusion typique.

En outre, il ne s'agit pas de la vraie fin de l'histoire. Afin de compléter cette fin évasive, le réalisateur ajoute une sorte d'épilogue. Entre la dernière scène et le générique final, on trouve une partie supplémentaire à travers l'insertion de sous-titres informant de ce que sont devenus les personnages : « Décembre 2001. Min est à Bangkok, il attend de trouver un travail dans un casino, à la frontière avec le Cambodge. Roong a renoué avec son ancien petit ami. Ils vendent des nouilles près de Bangkok. Comme avant, Orn joue de petits rôles dans d'autres films thaïlandais. » Cette partie donne l'impression que le champ de l'histoire s'élargit hors du film. L'histoire imaginaire d'une journée de ces trois personnages prend un sens réaliste à travers cet épilogue. L'explication concernant Orn correspond certainement à de Jenjira, l'actrice qui interprète ce rôle. La situation fictive et réelle des personnages est ainsi soudainement mélangée à la toute fin du film.

En comparaison avec les autres films, on peut dire que *Tropical malady* est le seul cas où un événement problématique se produit. Bien qu'il n'y ait pas d'explication logique, on sait en tout cas qu'un des personnages disparaît soudainement. Logiquement, la deuxième partie du film raconte une histoire d'aventure du héros qui part dans la jungle pour trouver son amant disparu. Mais au fur et à mesure que le temps passe, ce héros est plus dominé par les esprits naturels que par la recherche de son amant. A la fin du film, il rencontre le tigre-fantôme qui se tient debout sur une grande branche d'arbre. Le héros tremble de peur et reste sans rien faire. Le film finit à ce moment, sans plus d'information sur la suite de cette rencontre dramatique entre les deux êtres. On ne sait pas comment le héros réagit face au tigre. On ne peut être certain de rien, et plusieurs possibilités peuvent être envisagées sur ce qu'il va se passer après la fin du film : le héros pourrait soit devenir un autre aspect du fantôme, soit se perdre dans la jungle, soit revenir au village. Par ailleurs, on ne sait pas si le problème principal est résolu. Le but du héros était de retrouver son amant disparu, et il rencontre le tigre-fantôme qui est considéré comme une figure transformée ou même la vraie identité de son amant. Ainsi d'un côté le héros atteint son objectif et de l'autre il le manque parce que son amant n'est plus l'être que le héros aimait. Quoiqu'il en soit, au lieu de représenter et d'expliquer directement toutes ces questions,

Weerasethakul choisit la manière détournée. Sur les visages du tigre et du héros en gros plan qui remplissent successivement le cadre, on entend leurs conversations spirituelles :

> « – A présent… c'est moi-même que je vois. Ma mère, mon père, la peur, la tristesse. Tout ça était si réel… si réel… que ça m'a donné la vie. Quand j'aurai dévoré ton âme, il n'y aura plus ni animal, ni homme. Cesse de respirer. Je me languis de toi… soldat.
>
> – Monstre… tu peux prendre mon esprit, ma chair… et mes souvenirs. Chaque goutte de mon sang chante notre chanson. C'est une chanson heureuse. Là… Tu l'entends ? »

Une peinture de style traditionnel est ensuite insérée. Elle représente cette scène de manière allégorique. Le tigre et l'homme sont connectés par un cordon mystérieux. Enfin, la dernière image du film est un gros plan du héros suivi par un plan sur les arbres bercés par le vent. Malgré l'ambiguïté de la scène, les conversations intérieures et l'insertion d'une peinture symbolique suffisent pour résumer le thème du film et fonctionner comme une belle conclusion. En effet, il n'est pas si important de montrer explicitement le dénouement de l'histoire car on ne peut pas même être sûr que cette histoire est un rêve, une illusion ou la réalité. Le film finit de la sorte comme une énigme.

Oncle Boonmee est l'œuvre de Weerasethakul qui s'adapte le plus à la narration classique. C'est probablement pour cette raison que ce film peut être considéré comme le film le plus populaire de sa filmographie. Cependant, la vision du monde reflétée dans ce film n'est pas simple. Le dernier épisode du film peut être en particulier analysé différemment selon les points de vue. L'histoire centrale du film se déroule autour de Boonmee, homme sur le point de mourir. Avec sa mort, l'histoire entre dans la partie de conclusion. Après la cérémonie funèbre, Tong, qui est devenu moine, visite l'hôtel où Jen demeure avec Roong (on y revoit Roong, en tant que caméo, personnage déjà apparu dans *Blissfully yours* avec Jen), puis accompagne Jen dans un restaurant. Les actions des personnages dans cette séquence n'ont rien de spécial. Tong prend une douche, ils regardent la télé, se retrouvent autour d'une table… On n'apprend jamais pourquoi Tong est devenu bonze ou si Jen va revenir à la ville ou à la campagne, etc. Le réalisateur observe simplement l'état actuel des personnages, sans autre explication.

Dans cette séquence, ce qui attire le regard, c'est d'une part le dédoublement des héros et d'autre part l'émission de télévision. Le même personnage est ainsi à la fois au restaurant et dans la chambre de l'hôtel. Chacune des figures du héros a son propre temps, tandis que le spectateur va et revient entre les deux endroits. Le réalisateur représente ainsi la coexistence des temps multiples à travers cet épisode de dédoublement. D'autre part, le petit écran de

télévision est montré dans le cadre avec les figures des personnages qui le regardent. On a déjà vu dans la première partie du film une autre scène très similaire à celle-là. Tong et Jen regardaient alors un mélodrame dans la salle de séjour chez Boonmee. Cette fois-ci, ils regardent les actualités télévisées. Vu la différence claire de genre entre les deux émissions – une fiction et des informations – les actualités suggèrent que l'on glisse vers le réel en sortant du monde imaginaire du film. De cette façon, le réel et l'imaginaire se mélangent à la fin du film.

Les séquences finales de *Blissfully yours* et de *Syndromes and a century* nous rappellent la fin de *Cemetery of splendour*, composée de deux situations. En commençant par une musique électronique, des scènes de gymnastique rythmique en groupe se déploient. De la même façon que la scène d'aérobic dans *Syndromes and a century*, la caméra est fixée derrière le groupe pendant un long moment. Le groupe est composé de femmes qui ont toutes revêtu des tenues de sport de forme identique, mais de couleurs différentes – certaines en jaune, d'autre en rose ou en bleu – et portent des chaussures de sport. Tout d'un coup, un homme qui porte un T-shirt orange, un jean et des nu-pieds se mêle au groupe et se met lui aussi à faire de l'exercice avec les autres. L'apparition de l'homme ne nuit pas à la beauté de la scène mais fonctionne comme un élément spécial qui vient la magnifier. Cette mise en scène exprime bien l'idée fondamentale de Weerasethakul : laisser libre cours à l'hétérogénéité, à l'étrangeté, à la rupture.

Ensuite, un conte allégorique est inséré sur cette scène. On entend l'histoire d'un mur légendaire racontée par un homme en voix-off : « Il y a un mur de briques immense. Il se déploie comme un bouton de fleur qui éclot. Il s'étire jusqu'au ciel pour dévorer le soleil. Très, très haut. Il est sinistre et terrifiant. Il se fait passer pour un être pur et parfait. Il fait semblant d'être doux comme la paume d'un enfant. Avant de disparaître, le mur enfle et change de forme. On dirait qu'il sait que lorsqu'il tombera, il offrira une vision époustouflante. » En considérant le fait que l'histoire du film est pensée, dans une certaine mesure, avec l'intention de critiquer le gouvernement militaire actuel thaïlandais[289], il semble évident que ce petit conte est raconté comme une allégorie de la situation politique de la Thaïlande. Par la suite, on voit des garçons jouer au football sur un terrain où des tas de terre sont amoncelés, formant des sortes de grands tumuli. La caméra cadre ensuite le visage de Jen qui fixe ses yeux ronds sur ce paysage, sans qu'on soit sûr qu'elle le regarde vraiment. Cette dernière scène évoque le visage de Roong dans

[289] JANG Young-yeop (interviewer), *op. cit.*, p. 73.

Blissfully yours. Tandis que Roong arrive petit à petit à l'état d'extase, Jen est en train de s'efforcer de se réveiller[290]. Le film se termine sur ce visage impressionnant.

La dernière scène du film avec le visage des protagonistes :
Blissfully yours (à gauche) et *Cemetery of splendour* (à droite)

Les modalités originales de la conclusion chez Weerasethakul sont en prise directe avec les caractéristiques de sa narration. D'abord, ce cinéaste s'intéresse à décrire les aspects invisibles comme les émotions personnelles plus que les événements explicites. Dans presque tous ses films, le drame imprévu n'apparaît guère, sauf dans *Tropical malady*. En apparence, il n'y a pas de grande perturbation dans la vie des personnages. En revanche, les changements d'émotions des personnages dans leurs vies quotidiennes sont continuellement exprimés. Cette caractéristique est une des raisons pour lesquelles le visage du héros en gros plan est souvent choisi comme dernière scène. Deuxièmement, le réalisateur élargit sa vision vers la dimension universelle hors de l'histoire du film. Bien qu'il représente une histoire privée concernant quelques personnes, il veut finalement raconter des histoires communes et ordinaires. Le fait qu'il attribue un certain temps à montrer des paysages banals et contingents est aussi relié à cette idée. Dans ce contexte, on peut comprendre le sens de la scène finale, laquelle est composée d'une foule qui n'a aucune relation avec l'histoire principale. Ainsi, l'auteur n'oublie pas de jeter son regard sur les gens ordinaires de notre temps. Le cinéaste nous invite à penser le récit du film du point de vue global en sortant du niveau personnel ou individuel. L'ambiguïté de la fin est née de ces idées. En ce sens, la conclusion chez Weerasethakul peut être considérée comme une virgule plutôt que comme un point final. C'est la fin physique des pellicules mais pas la fin de l'histoire elle-même. Enfin, un tel style de fin ambiguë et imprécise demande à chaque spectateur de restructurer l'histoire et de trouver lui-même le sens du film.

[290] Rappelons les dialogues entre Jen et Keng(Itt) après la promenade dans la forêt et le sanctuaire : « Jen : *Je crois que je rêve, Itt. Je voudrais me réveiller*. Keng(Itt) : *Il te suffit d'ouvrir grand les yeux. Comme ça. Plus grand. Parfait.* »

3. 2. Les échos entre les films

On s'est concentré jusqu'ici sur les particularités propres à chacun des films de Weerasethakul, et il s'agit à présent d'envisager son œuvre en tant qu'ensemble, chaque film formant une pièce d'un grand puzzle. Hors de la dimension autonome de chaque œuvre du cinéaste, des liens relationnels existent entre chaque film, formant un monde à part entière. Certaines caractéristiques relient ses œuvres. Ce jeu d'échos, de renvois, de répétitions, parfois clairement de déjà-vu, procure un sentiment de familiarité avec cet univers cinématographique. Les points communs entre eux sont assez nombreux et divers, comme le thème, l'arrière-plan, le son, etc. Selon les cas, une action légère, une situation quotidienne et même un petit motif sont répétitivement représentés dans ses films, comme par exemple le soldat (*Tropical malady*, *Cemetery of splendour*), le moine (*Tropical malady*, *Syndromes and a century*, *Oncle Boonmee*), le gayal (*Tropical malady*, *Oncle Boonmee*), etc. Si nous avons vu jusqu'ici des caractéristiques partagées entre les longs-métrages, il faut souligner que ces derniers se trouvent toujours dans la lignée des courts-métrages, que ce soit sous l'aspect thématique ou stylistique. Même pendant des périodes où il ne présente pas de nouveaux films en salle, Weersethakul ne cesse jamais de travailler et continue son œuvre à travers la réalisation de courts-métrages et d'installations. Ces créations, peu connues en comparaison des longs-métrages, montrent de grands liens avec ces derniers, réalisés autour de la même époque. Les images et le sentiment dominant dans les courts-métrages réapparaissent de manière similaire dans les longs-métrages. En ce sens, rappelons ici quelques points notables du cinéma de Weerasethakul, courts-métrages compris, afin de comprendre l'originalité du cinéaste d'un point de vue plus étendu.

Tout d'abord, il faut mentionner *Worldly desires*. Sous forme de court-métrage, Weerasethakul rassemble ses idées principales, surtout en ce qui concerne le respect et l'admiration pour les espaces naturels et en particulier son amour pour la jungle. En effet, une phrase telle que « Pour les souvenirs de la jungle 2001-2005 » apparaît sur le paysage naturel à la fin du film. Bien qu'il n'y ait pas de représentation ou de citation concrète concernant les souvenirs, cette œuvre est certainement un travail visant à commémorer et à se rappeler les travaux cinématographiques de Weerasethakul jusqu'alors, lesquels ont été réalisés dans la jungle. En ce sens, *Worldly desires* et ses autres films constituent une « métatextualité » (selon la théorie de Genette que nous avons évoquée dans un chapitre précédent). Cette œuvre est remplie de commentaires implicites sur les autres films. On y trouve tous les motifs et les thèmes weerasethakuliens : la jungle (de jour comme de nuit), le soldat, le tigre (dessiné sur la

chemise portée par un membre de l'équipe), l'amour et enfin Jen (l'actrice qui apparaît dans presque tous ses films).

En ce qui concerne la question du thème, on retrouve souvent les mêmes motifs à travers les films de Weerasethakul, comme par exemple celui de la réincarnation, peut-être le plus important. Dans *A letter to uncle Boonmee,* un des courts-métrages qui font partie de *Primitive* en 2009, on voit l'étape initiale du travail sur *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, le long-métrage sorti en 2010. Selon le cinéaste, la motivation qui l'a poussée à commencer ces films est due au hasard. Un jour, Weerasethakul a reçu un petit livre écrit par un moine. Il y raconte l'histoire d'un homme du présent, appelé Boonmee, dont les réincarnations successives se sont déroulées dans la même région (le nord-est en Thaïlande), et qui est capable de se souvenir de toutes ses vies antérieures. Il s'est réincarné à travers des corps d'hommes et même d'animaux[291]. Inspiré par l'histoire de cet homme, Weerasethakul a d'abord réalisé *A letter to uncle Boonmee,* sous la forme d'un petit documentaire. C'est pendant la réalisation de ce film et des autres vidéos de *Primitive* que Weerasethakul a de plus en plus façonner le caractère définitif du héros, Oncle Boonmee. Au bout d'un an, il complète cette histoire en réalisant *Oncle Boonmee*, fiction de long-métrage. On retrouve des petits détails communs répétés dans ces deux films qui forment ainsi une sorte de série, comme le singe et le gayal apparu dans *A letter to uncle Boonmee* qui réapparaît comme animal très signifiant dans le long-métrage : le fils disparu de Boonmee revient chez lui sous la forme du singe et le gayal apparaît dans la séquence inaugurale en servant de métaphore du sujet du film.

La réincarnation ait évoquée pour la première fois par Weerasethakul dans *Syndromes and a century* (sorti quatre ans avant *Oncle Boonmee*). Comme nous l'avons dit dans un chapitre précédent, on trouve une scène à l'ambiance mystérieuse dans laquelle le dentiste et le jeune moine parlent de la réincarnation. Le dentiste lui parle de sa culpabilité concernant l'histoire de son petit frère, mort très jeune. Et il croit que son frère se réincarne devant ses yeux sous la figure du moine. Cependant le moine lui répond qu'il n'était pas humain dans sa vie antérieure. Evoquée ainsi en tant que motivation des relations amicales dans *Syndromes and a century*, la réincarnation devient le sujet principal dans *Oncle Boonmee*. Deux ans plus tard, le thème est de nouveau traité dans *Mekong hotel* et *Sakda*.

Concernant le style de mise en scène du cinéaste, notamment la description de l'espace, on peut prendre en exemple *Morakot (Emerald)* (2007). Ce court-métrage montre bien l'imagination particulière de Weerasethakul et sa manière originale de construire l'espace. Il

[291] WEERASETHAKUL Apichatpong, « The memory of Nabua: A note on the *Primitive* Project », p. 192.

n'y a pas de figure humaine, mais on entend des voix. Des personnes sont ainsi en train de raconter leur vie, leurs rêves. Leurs paroles concernent également le monde irréel (la réincarnation et les fantômes). Ce type de dialogues n'est pas étranger pour le spectateur qui a déjà vu les œuvres de ce cinéaste. Tandis qu'on écoute leurs histoires, on voit les chambres vides de l'hôtel en suivant le mouvement ralenti de la caméra. Les espaces vides sont de plus en plus remplis par les petites images de plumes qui volent lentement dans l'air. Les plumes deviennent de plus en plus nombreuses et changent de couleur (rouge, bleu et vert). Weerasethakul n'a pas besoin de montrer des humains pour fabriquer ses images. Cette manière de montrer l'espace est aussi utilisée dans *A letter to uncle Boonmee*. Ce court-métrage se concentre également sur la description d'un espace vide dans lequel les souvenirs sont gardés, sans apparition de l'homme.

Dans *Morakot*, la couleur est d'ailleurs ce qui attire en premier lieu notre regard. On remarque d'autant plus l'importance de l'apparition de couleurs vives et artificielles dans les films de Weerasethakul que presque toutes les scènes sont généralement tournées dans des paysages naturels aux teintes plates. C'est pourquoi l'image des plumes aux couleurs chatoyantes dans *Morakot* laisse une impression forte. On trouve une tonalité similaire dans *My mother's garden*, un autre court-métrage tourné la même année dans lequel les images combinées des insectes et des bijoux étincelants et multicolores s'enchaînent. Cette sensibilité pour la couleur, rare chez Weerasethakul, est encore révélée dans *Cemetery of splendour*. Dans ce film, les lampes spéciales installées dans la salle des malades émettent des lumières qui changent continuellement de couleur. La scène où les lumières des lampes remplissent la salle obscure et tranquille forme une ambiance mystérieuse et est un des moments remarquables du film.

Les lumières des lampes emplissent la salle des malades (*Cemetery of splendour*)

Par ailleurs, on voit se reproduire dans ses films des scènes présentant des situations similaires. D'abord, rappelons la présentation inattendue de la scène d'aérobic collective au

milieu de la promenade des personnages dans *Tropical malady*. Pendant que les héros discutent, assis autour d'une place, un homme mène un groupe de personnes qui dansent au rythme d'une musique dynamique. Bien que cette séquence soit courte et ne soit pas plus développée, elle est remarquable en raison du caractère hétérogène de l'ambiance qu'elle amène au milieu du film. Dans *The anthem*, court-métrage de cinq minutes, on voit des personnes en train de faire des exercices dans un gymnase. Certains jouent au badminton et d'autres font de l'aérobic sous fond de musique électronique. Les séquences de ces deux films rappellent la dernière séquence de *Syndromes and a century* (long-métrage sorti la même année que *The anthem*) : sur une grande place dans un parc, beaucoup de gens font de l'aérobic ensemble sur une musique électronique très excitante. Enfin, dans *Cemetery of splendour*, sorti en 2015, une scène quasiment identique est à nouveau longuement représentée. Bien qu'il y ait une différence d'envergure des groupes entre les séquences, la mise en scène et l'ambiance sont très semblables. L'insertion de la musique moderne sert également à former cette ambiance particulière.

D'ailleurs, en ce qui concerne la musique, nous avons parlé des moments de concert dans la partie consacrée à l'effet du son dans l'œuvre de Weerasethakul. Dans *Tropical malady*, la scène où la chanteuse d'âge moyen chante une chanson populaire thaïlandaise s'insère soudainement pendant le rendez-vous du couple. C'est en fait le décor du restaurant où le couple dîne. Bien que cette séquence n'ait aucun rapport avec le récit, la caméra se concentre sur la représentation. Même Tong, un des personnages principaux, chante avec elle et monte sur les planches. Le réalisateur consacre alors quatre minutes à la scène de concert. Dans *Syndromes and a century*, on assiste aussi à un concert, en deux parties. D'abord on voit le dentiste, chanteur à ses heures perdues, chanter une chanson devant un public. Ensuite, le guitariste qui l'accompagne commence à jouer un morceau sentimental en solo (cette scène rappelle la scène du même film où le jeune moine joue de la guitare dans une cour de l'hôpital). Ce concert n'est pas un événement très important dans l'histoire du film et fonctionne pourtant temporairement comme musique de fond. La performance des danseuses dans *Worldly desires*, court-métrage tourné entre ces deux films, peut être ajoutée à la liste des concerts chez Weerasethakul. Le cinéaste n'insère que rarement des musiques artificielles dans ses films. Mais en évitant le style banal de la fiction, il nous donne la possibilité d'apprécier la musique dans des moments imprévus. Par ailleurs, l'image de la guitare dans *Syndromes and a century* renvoie à *Mekong hotel*, dans lequel la mélodie de guitare traverse tout le film. On retrouve la même mélodie, le même guitariste et le même acteur dans *Sakda (Rousseau)*, court-métrage crée à la même époque de *Mekong hotel*.

De nombreuses scènes se passent aussi à l'hôpital, un endroit présenté dans tous ses longs-métrages sauf dans *Oncle Boonmee*. Certains de ces épisodes sont représentés de manière quasi-obsessive. On peut rappeler la scène où une femme persiste à demander des médicaments sans ordonnance dans *Blissfully yours*. Ce moment est répété dans *Syndromes and a century* : le vieux moine demande là encore au docteur des médicaments avec insistance, sans ordonnance. La séquence où une jeune femme et son père quasiment sourd sont à l'hôpital dans *Blissfully yours* est déjà apparue dans *Mysterious object at noon* de la même manière : une situation identique (la dispute entre le père et sa fille devant la docteure), un contenu similaire dans les conversations, les mêmes acteurs pour ces trois rôles.

On retrouve aussi de manière répétée certaines activités de la vie quotidienne. Par exemple, on voit un personnage allant au cinéma dans *Tropical malady* et *Cemetery of splendour* (ces épisodes nous évoquent *A bout de souffle*, *Pierrot le fou* ou encore *Les carabiniers* de Godard, dans lesquels le fait d'aller au cinéma semble être le jeu favori du réalisateur). Autre action du quotidien représentée régulièrement comme une sorte de rite chez Weerasethakul, dans ses longs comme dans ses courts-métrages : le fait d'uriner.

Certains courts-métrages construisent une relation complémentaire avec certains longs-métrages, en utilisant des outils comme le *footage*. *Thirdworld* (1997) est composé d'images tournées dans l'île de Panyi, dernière région où l'équipe rencontre des narrateurs dans *Mysterious object at noon*. On y voit des séquences quasi-anthropologiques en noir et blanc couvertes par des conversations, en voix-off, entre deux hommes, lesquels n'ont aucun rapport avec l'image visuelle. Ce court-métrage emprunte en effet quelques images de *Mysterious object at noon*. En ce sens, ces deux films sont certes des œuvres indépendantes, mais peuvent être considérés comme une série. On retrouve ce type de fonctionnement en binôme de deux œuvres dans d'autres projets de Weerasethakul. Dans le cas de *Sakda*, on trouve par exemple certaines images que l'on voit dans *Mekong hotel*. *Footprints* (2014) semble une petite esquisse du tournage de *Cemetery of splendour*. Dans ce court-métrage, on voit « les soldats qui s'endorment » dans le parc, un des endroits présenté dans *Cemetery of splendour*, et le personnage principal qui se balade autour du lieu de tournage. Ce lien se prolonge jusqu'à *Fever room*, performance qui est une sorte d'œuvre jumelle de *Cemetery of splendour*. On y rencontre à nouveau Jen et Itt qui se trouvent dans l'hôpital. *Cactus river* (2012) est un hommage à une personne, pas à un film : pendant sa visite chez Jenjira, Weerasethakul capte les scènes quotidiennes de sa vie avec son mari et les paysages qui les entourent, comme le Mékong, sous la forme d'un *film-diary* en noir et blanc.

Enfin, des récurrences apparaissent à travers le casting des films, Weerasethakul réemployant ses acteurs fétiches. Des visages nous deviennent ainsi familiers, comme celui de Jenjira Pongpas, actrice qu'on retrouve le plus dans les films de Weerasethakul : quatre longs-métrages (de *Blissfully yours*, *Syndromes and a century*, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, au film le plus récent, *Cemetery of splendour*) plusieurs courts-métrages (*Luminous People* (2007), *Mekong hotel*) et une performance, *Fever room*. Cette actrice a une particularité : elle est handicapée, ayant une jambe plus courte que l'autre, ce qui ne l'empêche pas de jouer des rôles majeurs dans les films de Weerasethakul. Elle ne cache pas cette infirmité mais la prend plutôt comme une caractéristique de ses rôles. Dans *Cemetery of splendour*, on voit une scène où elle se dénude, laissant courageusement apparaître sa jambe gravement blessée. Sakda Kaewbuadee est aussi un acteur important qui doit être mentionné lorsqu'on parle de la filmographie de Weerasethakul. Il est présent dans *Tropical malady*, *Oncle Boonmee* et dans de nombreux courts-métrages. De plus, on peut ajouter Banlop Lomnoi qui est présent dans *Tropical malady*, *Cemetery of splendour* et *Fever room*. Dans chacune de ces œuvres, il joue toujours le rôle du soldat. Ainsi, en rencontrant les mêmes acteurs d'un film à l'autre, il est inévitable que le spectateur fasse le lien entre les différentes œuvres du cinéaste.

Chaque film de Weerasethakul construit un monde parfait en lui-même, mais il ne finit pas dans cette dimension individuelle. Ils s'enchaînent par certains thèmes qui circulent et construisent son monde. Ces motifs répétés sont représentés sous des figures diverses. Il semble donc que ses films sont comme des frères nés de la même inspiration. Cette connexion entre les œuvres fonctionne comme un cachet original du réalisateur, sa marque de fabrique.

CINQIÈME PARTIE

L’influence potentielle du cinéma weerasethakulien

1. Une nouvelle possibilité du cinéma moderne

1. 1. L’héritier du cinéma moderne

Les caractéristiques originales du cinéma de Weerasethakul que nous avons abordées mènent à une réflexion sur le « cinéma moderne ». Jusqu’à présent, nous avions volontairement évité d’employer ce terme parce qu’il ne nous semblait pas pertinent de catégoriser aussi simplement et rapidement le travail de ce cinéaste avant même de l’avoir analysé en détail. Si nous avions d’emblée identifier Weerasethakul comme un cinéaste moderne, alors la notion même de cinéma moderne aurait pu paraître équivoque. A présent, et parvenus à la dernière étape de nos recherches, il nous semble indéniable que le concept de cinéma moderne, malgré l’ampleur de son sens, reste encore aujourd’hui valable pour désigner certains cinéastes et leurs films. Certes, cette expression n’indique pas un genre spécifique ; elle est plutôt utilisée pour parler de films qui portent en eux une esthétique ou des thématiques distinctes de la norme classique. Pris au sens large – du film suivant un récit au film purement expérimental – le cinéma moderne en tant que concept (plutôt que catégorie), peut ainsi éclairer non seulement les choix cinématographiques de Weerasethakul, mais aussi la place de son œuvre dans l’histoire du cinéma.

Pour aller dans ce sens, il est nécessaire dans un premier temps d’éclaircir les caractéristiques représentatives du cinéma moderne. On commence à parler de modernité au cinéma après la Seconde Guerre mondiale, surtout dans le cinéma européen. Rossellini, entre autres, est le cinéaste le plus évoqué lorsqu’on parle de la naissance de la modernité cinématographique. La « Lettre sur Rossellini » écrite par Jacques Rivette et publiée en 1955 dans les *Cahiers du cinéma*, est restée fameuse, puisqu’elle définit les conditions de la modernité au cinéma, et ce par quelques formules singulières. Selon Jacques Aumont, elles consistent en trois thèses majeures :

> « 1°, *la liberté du cinéaste*, lequel ne se conforme à aucun modèle esthético-formel *à*

> *priori* ; Rossellini n'est pas un « vieux maître », il a la latitude de chercher ; d'ailleurs, il ne cherche aucun style personnel, il est inimitable ; il s'autorise l'ébauche, il s'autorise même à rester un amateur, parce son but n'est pas l'œuvre mais l'essai (souvenir d'Astruc, dix ans après la « caméra-stylo ») ; 2°, *l'évidence du monde* : le cinéma de Rossellini est un cinéma d'idées, mais données sans preuve, seulement montrées, sur le mode de l'évidence ; aussi ses acteurs doivent-ils, non pas jouer, mais être ; d'où le caractère charnel d'un cinéma qui ne veut pas abstraire – vraiment un cinéma de l'incarnation ; 3°, enfin, *l'anti-classicisme* : le cinéma de Rossellini suppose un cinéaste au regard actif, un « voyant » ; autrement dit, le contraire du cinéma classique, où l'auteur est omniscient mais ne voit, à proprement parler, rien. »[292]

Bien que cette analyse ne soit pas imprescriptible, elle offre des indices permettant de comprendre, dans une certaine mesure, la modernité au cinéma. En réalité, de nombreuses œuvres de Rossellini sont fréquemment citées comme des exemples de la nouvelle esthétique cinématographique. Parmi eux, *Voyage en Italie* (1954) est considéré comme le film marquant le véritable début du cinéma moderne, bien qu'on trouve déjà des signes de modernité dans les œuvres précédents. Par exemple, en ce qui concerne *Allemagne année zéro* (1948), André Bazin remarque « l'objectivité psychologique » à travers le « réalisme » du style rossellinien[293]. Rossellini observe la vie cruelle d'un garçon – la souffrance et l'angoisse liées à la pauvreté, le meurtre de son père et le suicide – avec pour arrière-plan Berlin en ruines. A quelques moments importants du drame, le visage d'Edmund, le garçon, est capté dans le cadre. Mais son visage est trop ambigu et complexe pour être lu clairement. C'est pourquoi personne (ni le réalisateur, ni le spectateur), ne peut facilement s'identifier au garçon de manière émotionnelle, ce qui est au nadir du cinéma de style classique. Rossellini ne pousse pas les spectateurs à plonger ou à intervenir dans le réel filmique. Même dans les moments tragiques, il n'y pas de sentimentalisme. On reste toujours dans une position d'observateur. Montrer la réalité telle quelle sans chercher forcément à émouvoir, c'est la modernité et la beauté rosselliniennes. La réalisation de *Stromboli* (1950) doit être envisagée dans le même sens. Evoquons la séquence célèbre des pêcheurs de thons. Une impression d'hétérogénéité par rapport au reste du film s'en dégage, car la scène est tournée de manière documentaire, et ce en plein milieu d'une fiction. Capter le réel brut à travers une réalisation spontanée, c'est le principe même du cinéma rossellinien. L'apparition d'acteurs non-professionnels va également dans ce sens, comme le souligne Aumont :

> « [La modernité cinématographique] viendrait de la guerre, du sens nouveau que son horreur a suscité, amenant le cinéma, via le documentaire, à un réalisme nouveau. Le

[292] AUMONT Jacques, *Moderne ?*, pp. 48-49.
[293] BAZIN André, *op. cit.*, p. 206.

> mythe néo-réaliste du non-acteur prend ici tout son sens : il s'agirait d'un cinéma du corps humain habité réellement, sans la médiation de l'acteur et presque sans celle du personnage, d'un cinéma du visage innocent et entier. »[294]

Les personnages de Rossellini et du néo-réalisme (la fille de *Païsa*, le père et le fils dans *Le voleur de bicyclette*, etc.) ont des visages et des gestes non-professionnels. Ils sont des témoignages corporels vivants de la réalité de l'époque.

A travers les œuvres de Rossellini, le modernisme au cinéma apparaît comme une déconstruction minutieuse des règles du classicisme. Les cinéastes français de la Nouvelle Vague vont poursuivre le travail entamé par Rossellini. Sur le fond comme sur la forme, le cinéma connaît une révolution. On y aborde plus volontiers des histoires presque banales, et les récits sont souvent centrés autour de personnages jeunes. La manière de tourner est influencée par un esprit de liberté : au studio est préféré le tournage en extérieur ou dans des intérieurs bien réels (appartements par exemple). Tourner un film avec un petit budget devient possible. Des films novateurs apparaissent ainsi, aujourd'hui considérés comme des classiques (*A bout de souffle*, *Les 400 coups* etc.).

Les œuvres de la Nouvelle Vague ne répondent pourtant pas à une quelconque doctrine cinématographique, chaque cinéaste développant son propre style. Rompre avec la norme traditionnelle reste néanmoins un principe commun. Jean-Luc Godard est peut-être à ce titre le cinéaste le plus radical de sa génération. Comme nous l'avons évoqué dans certains des chapitres précédents, ses films sont audacieux d'un point de vue narratif, mais aussi technique. On y trouve également de nombreuses références, que ce soit à l'actualité ou à d'autres auteurs. Godard évoque ainsi directement la guerre d'Algérie et la guerre du Viêt Nam et renvoie, à travers l'allusion ou l'élément de décor, à de nombreuses œuvres d'art. De plus, des épisodes imprévus se mêlent fréquemment au récit. Des déroulements illogiques rendent la fin imprévisible. Des scènes au style documentaire sont parfois réalisées et raccordées par un montage de type novateur (*jump cut*).

A côté de la Nouvelle Vague, un autre courant cinématographique, moins connu, se développe à la fin des années 1950 et dans les années 1960. C'est le « nouveau cinéma », nommé ainsi en référence au « Nouveau Roman », mouvement littéraire représenté par Alain Robbe-Grillet[295]. La notion de nouveau cinéma est assez ambiguë et souvent considérée comme faisant partie de la Nouvelle Vague. Contre cette confusion, Robbe-Grillet exprimait clairement en 1971, et sur un ton quelque peu virulent, la distance qui séparait, selon lui, ces deux

[294] AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 1992, p. 112.
[295] MURCIA Claude, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, Paris : Nathan, 1998, pp. 31-32.

tendances :

> « Il semble que l'idéal traditionnel, à la fois de l'Ancienne Vague et de la Nouvelle Vague, c'est de reproduire le roman balzacien : hors de cela, il n'y a rien, il n'y a pas d'expérience cinématographique. Il y a seulement quelques isolés de "génie" comme Godard qui a opéré d'un coup un apport massif. […] Un cinéma est en train de se faire, radicalement opposé à celui que l'on a appelé la Nouvelle Vague : Truffaut, Chabrol, etc., célèbres cinéastes du XIX[e] siècle. »[296]

Les œuvres de Resnais, qui a collaboré avec des écrivains du nouveau roman, expriment bien l'esprit du nouveau cinéma. Le scénario et les dialogues de *Hiroshima mon amour* sont écrits par Duras, *L'année dernière à Marienbad* est signé Robbe-Grillet. Dans ces films (et même dans les films ultérieurs), Resnais développe le récit par l'intermédiaire de la mémoire de chaque personnage. Ces histoires séparées coexistent en même temps, et s'entremêlent. Cette ambiguïté construite par l'existence d'une réalité à niveaux multiples est l'essence du nouveau cinéma de Resnais et de ses collaborateurs.

Que ce soit à travers la Nouvelle Vague ou le nouveau cinéma, l'idée de modernisme (esprit expérimental, reflet du réel, regard d'observateur, etc.), influencée par l'apport pionnier de Rossellini, marque cette période, et aura de nombreux héritiers, parmi lesquels Weerasethakul. Dans l'univers de ce dernier, le genre cinématographique reste ambigu, difficile à catégoriser selon des critères classiques. La narration est fragmentée, la structure complexe, l'histoire s'inspire du réel mais aussi de l'imaginaire, le regard se porte sur des petits moments de la vie, la dédramatisation est un principe, les conclusions précises sont absentes, l'auteur adopte une position d'observateur plutôt contemplative, etc. En ce sens, on peut dire que le cinéma de Weerasethakul est une synthèse raffinée de l'esthétique du cinéma moderne.

Depuis les considérations de Bazin sur l'esthétique du cinéma néoréaliste et de Deleuze sur l'apparition du cinéma, « l'image-temps » qui porte en elle « l'image optique-sonore pure »[297], la réflexion sur la modernité au cinéma est vive, et a amené toute une série de nouveaux concepts, comme, par exemple, celui de cinéma contemplatif. Ira Jaffe parle de « films lents » pour désigner un cinéma qui s'oppose à celui de la narration classique. Dans un de ses ouvrages[298], Jaffe analyse de nombreux films de cinéastes venus de diverses régions du monde – des États-Unis (Jim Jarmusch, Gus Van Sant), d'Amérique du Sud (Lisandro Alonso), d'Europe centrale (Béla Tarr) ou d'Asie (Jia Zhang-ke), etc. – afin d'expliquer les caractéristiques du cinéma lent. Les films de ces auteurs sortis depuis 1984 (année de sortie de

[296] *Ibid.*, p. 32.
[297] DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*.
[298] JAFFE Ira, *Slow movies : countering the cinema of action*, New York ; London : Wallflower Press, 2014.

Stranger than paradise de Jarmusch) forment le corpus de recherche de Jaffe. Weerasethakul aurait pu figurer dans la liste des cinéastes et des films choisis. Comme l'expression « cinéma lent » l'indique, c'est le tempo du film qui permet de dire ou non s'il appartient à cette catégorie. Au lieu de suivre le déroulement d'un événement ou d'une action, le cinéaste se concentre plutôt sur un (des) petit(s) moment(s) qui constitue(nt) la ligne prolongée de l'émotion du personnage, même dans le cas où rien ne se produit visuellement. Ce style est directement lié au mouvement de la caméra et au montage. On y trouve ainsi de nombreux plan-séquences et d'images d'espaces vides invitant à la contemplation.

Si Weerasethakul peut être ainsi placé dans l'histoire des grands mouvements cinématographiques, notamment européens, il s'inscrit plus particulièrement dans le paysage du cinéma asiatique. Weerasethakul fait en quelque sorte partie d'une Nouvelle Vague asiatique influencée par le cinéma moderne européen des années 1950 et 1960 et le cinéma contemplatif (ou « lent ») qui émerge à partir des années 1980. James Quandt souligne les ressemblances et les relations étroites entre Weerasethakul et les autres grands cinéastes asiatiques :

> « Apichatpong "colle" de manière évidente avec les autres géants du supposé Nouveau Cinéma Asiatique – Hou Hsiao-hsien, Hong Sang-soo, Jia Zhang-ke – de par ses récits elliptiques, son style de caméra dans la durée, les séquences dans des véhicules [voiture, moto, etc.], la suppression du champ-contrechamp conventionnel, sa nature « glocale » et l'accent sur l'incident et le quotidien. (Le motif de l'urine [uriner est une action que l'on retrouve souvent chez Tsai Ming-liang, comme chez Weerasethakul.] dans ses films suggère également une dette à Tsai Ming-liang, dont il admire le travail.) »[299]

On pourrait continuer ainsi, à tenter de placer le cinéma de Weerasethakul dans tel ou tel courant de l'histoire cinématographique, pendant un long moment. Pour avancer, il nous semble néanmoins plus judicieux d'assumer que Weerasethakul est un cinéaste postmoderne. Contrairement à la relation opposée entre classicisme et modernisme, l'idée de postmodernisme n'est pas contradictoire ou incompatible avec le modernisme, les deux courants pouvant être expliqués d'un point de vue séquentiel, le modernisme fonctionnant comme la cause et la base de l'apparition du postmodernisme. Malgré cela, les deux idées sont marquées de différences très claires. Tandis que le modernisme est principalement fondé sur la règle et la norme au sens rationnel dans tous les champs de la vie, le postmodernisme suppose la destruction de l'ordre. C'est-à-dire que les idées dichotomiques et la hiérarchie établie sont abolies, surtout dans le domaine de la culture. C'est exactement en ce sens que les œuvres de

[299] QUANDT James, « Resistant to Bliss: Describing Apichatpong », p. 27.

Weerasethakul peuvent être qualifiées de postmodernes. On y trouve nombre de caractéristiques du cinéma postmoderne : la combinaison des textes de genres différents, la non-distinction entre le réel et l'imaginaire, y compris le rêve, la coexistence de l'humain et de l'être hybride fantastique, le changement de la position entre l'objet (le personnage dans le film) et le sujet (le spectateur) à travers le renversement du regard, etc. De cette façon, Weerasethakul crée et propose un monde indéfini et illimité. D'ailleurs, sous l'aspect thématique, ses œuvres reflètent la flexibilité des idées orientales, lesquelles sont très éloignées de celles qui régissent la société occidentale où le modernisme, basé sur la rationalité, est né.

1. 2. En dépassant le rationalisme

La tendance au postmodernisme du cinéma de Weerasethakul est perceptible à travers les changements de sa manière de construire les structures de son monde filmique. Si l'on parcourt ses films par ordre de réalisation, on se rend compte que la conscience du cinéaste sur le réel évolue graduellement. Dans certains films, la société humaine moderne et la nature primitive sont montrées comme antagonistes. La société moderne est décrite comme le domaine de la raison et de la règle inflexible, tandis que le monde naturel est décrit comme sauvage et libre, hors de toutes restrictions artificielles. C'est pourquoi un aspect notable de la structure des films de Weerasethakul est qu'ils sont scindés en deux parties distinctes. Ces deux morceaux séparés fonctionnent l'un avec l'autre en contraste. Le caractère opposé des deux mondes s'appuie tantôt sur l'aspect physique, tantôt sur l'aspect symbolique des choses et des espaces, tantôt sur les deux en même temps. *Blissfully yours* et *Tropical malady* sont entièrement bâtis sur ce contraste entre ces deux mondes. Les personnages parviennent à prendre un nouveau caractère lorsqu'ils se déplacent dans un espace différent.

Premièrement, abordons le cas de *Tropical malady*, film clairement séparé en deux parties. La première partie est consacrée à la description de l'amour entre deux hommes – Keng, un soldat, et Tong, un homme qui habite dans la campagne – dans la vie quotidienne. Le film est rempli de petits événements banals qui expriment le développement émotionnel des deux amants : ils se promènent, vont au cinéma, mangent ensemble, etc. Tout se déroule dans une ambiance paisible et calme.

Première opposition : les caractères des deux héros sont radicalement différents. Keng, le soldat, est décrit comme puissant et confiant tandis que Tong semble fragile et timide. A

travers les dialogues entre les personnages et les gens, la position du soldat semble être considérée comme favorable dans la société qui les entoure. C'est pourquoi Tong revêt un uniforme militaire qu'on lui a prêté ; il souhaite trouver du travail en ville, et cette tenue devrait lui ouvrir des portes. Néanmoins, Tong a toujours besoin d'aide et d'un soutien extérieur ; il n'est pas vraiment autonome. Tong en appelle ainsi à Keng, le « vrai » soldat, notamment lorsqu'il a besoin de remplir un simple dossier dans la clinique vétérinaire. Il est analphabète. Tong demande également à Keng de l'aider à apprendre à conduire. En somme, Tong est socialement inadapté, puisqu'il s'agit de compétences basiques demandées par la société. Tong a conscience de cette inadaptation et la résume par cette crainte : être pris pour un imbécile, pour l'idiot du village débarqué à la ville.

Lorsque la deuxième partie commence, on a l'impression d'entrer dans une histoire toute différente. Sans savoir ce qui s'est passé exactement, on voit que Tong a soudainement disparu. Keng part seul dans la jungle pour trouver son amant. On évolue avec lui dans l'obscurité de la jungle profonde. Keng, stéréotype du soldat viril, vêtu de son uniforme militaire, armé de son fusil et portant un sac à dos rempli d'articles nécessaires à la survie, représente le pouvoir du monde humain sur la nature. Mais, à mesure que le temps passe, il perd toute capacité à utiliser cette technologie de domination, et la figure même du personnage, le dominant, qui évolue. La radio sans fil ne marche plus et la lampe de poche ne peut éclairer qu'une petite partie de la vaste jungle. L'uniforme et le fusil perdent toute valeur dans cet espace. En somme, Keng et ses attributs sont rendus impuissants dans l'espace du monde naturel. Keng lui-même tend à devenir un animal sauvage au fur et à mesure qu'il erre dans la jungle. A la fin, il marche à quatre pattes comme animal.

En revanche, Tong, faible et isolé dans la modernité et le monde des hommes, devient dans la jungle un grand tigre menaçant. Il intègre le monde mythique. C'est le monde où la nécromancienne se transforme en tigre, le tigre fascine l'homme, le singe communique avec l'homme, etc. Dans ce domaine irrationnel et fantastique, l'homme doit abandonner les règles humaines et se soumettre aux lois de la nature.

Dans ce film, les deux mondes sont symbolisés et mis en comparaison par des images spécifiques. Dans la vie réelle, Tong travaille dans une petite usine où les glaces sont fabriquées puis livrées. Dans la première partie, de nombreux plans se concentrent sur les glaces ; la caméra se focalise sur les blocs de glace plus que sur la figure de Tong qui travaille. Les attributs de la glace – la clarté et la transparence – expriment les principes de la société humaine ainsi que la rationalité et la cohérence. Au contraire, le monde naturel représenté par la jungle est résumé par l'obscurité. C'est sous cet angle qu'on peut interpréter la scène où pour la dernière

fois, on voit les deux amants ensemble : après s'être caressé les mains dans la rue, Tong quitte Keng et disparaît graduellement vers l'obscurité. Bien que Keng ne puisse plus voir la figure de Tong, il reste à la position d'origine pendant longtemps en cherchant des images rémanentes de Tong. Cette scène fonctionne comme l'indice servant à introduire l'histoire suivante. Tong part vers le monde obscur que nul ne connaît vraiment. C'est l'obscurité qui servira de mot-clé à la deuxième histoire. Dans la jungle profonde où les êtres inconnus et invisibles sont partout, l'homme devient un être fragile, à cause de la peur née de l'incertitude et de l'insécurité. Tout est ambigu et mystérieux. De plus, le regard fermé et le manque d'expérience restreint les activités des hommes dans ces espaces.

Ainsi, dans *Tropical malady*, les deux mondes sont filmés de deux manières diamétralement opposées. Le point de raccordement logique entre les deux parties n'est pas évident à percevoir. Il n'y a personne qui peut répondre pourquoi Keng a disparu soudainement et s'il est humain ou nécromancienne ou tigre… En fait, cette sorte de question ne sert à rien. L'idée rationnelle n'est pas utile à la compréhension de ce film. Surtout, la deuxième partie appartient au domaine primitif et en même temps mythologique, hors de la raison de l'homme. Il semble que Weerasethakul n'avait pas la volonté d'expliquer et de montrer son histoire de manière cohérente. Ce qu'il faut souligner, notamment à partir de ce film, c'est l'importance d'accepter le monde étrange(r) comme une réalité autonome.

Dans *Blissfully yours*, on retrouve la distinction selon l'espace comme dans *Tropical malady*. Le film est également divisé en deux parties. Au début, le spectateur peut être quelque peu surpris : le film commence directement, sans titre ni générique. On se trouve soudainement les protagonistes dans un bureau d'hôpital. Le film se poursuit ensuite en nous amenant dans l'usine où les héros travaillent. Grâce aux dialogues et à l'ambiance entre les gens dans l'hôpital et à l'usine, on peut comprendre la situation et les relations compliquées entre les personnages principaux. Min, un immigré birman, travaille à l'usine en Thaïlande sans permis légal. Il se fait passer auprès de tous pour muet afin de cacher son identité. Deux femmes l'entourent : Roong, sa petite copine, et Orn, femme mûre qui s'occupe de Min (non sans attirance sexuelle...). De cette situation naît une ambiance gênante entre les deux femmes, qui quelque part se partage Min.

Il s'agit de l'élément qui détermine la relation entre les gens, l'inégalité du pouvoir sociale. Min se met dans une position de passivité et d'impuissance dans la vie sociale à cause de sa position en tant que travailleur illégal. Au contraire, les femmes, les Thaïlandaises, semblent dans une position plus avantagée que lui. On voit que, entre ces deux femmes, Min dit rarement sa pensée et suit les conseils (voir les ordres) des femmes sans protester. L'inégalité

de pouvoir née de la différence de condition sociale se retrouve inévitablement entre les personnes. Ainsi, à travers les séquences de l'hôpital et de l'usine, la première partie appartient à l'espace habituel des hommes.

Les jeunes amants, Min et Roong, quittent l'usine et prennent la voiture pour aller en excursion. Pendant quelques minutes, la caméra fixée en face des deux personnages montre leurs visages. Ensuite, le générique apparaît soudainement, superposé sur l'image de leurs visages. En même temps, la musique pop thaïlandaise, qui n'a pas de rapport avec la scène, s'entend et continue pendant toute la durée de générique. C'est un moment spécial puisque jusqu'alors il n'y avait aucune bande son insérée dans le film, si ce n'est celle de l'espace ambiant (bruits de voiture, chanson en fond sonore dans le bureau). Cette séquence semble donc très hétérogène si l'on envisage le reste de la partie précédente. Il fonctionne comme une sorte de signal de changement et de nouveau début. Dès ce moment, on entre dans un autre monde qui est différent de la partie antérieure. Ainsi, le film possède deux points de commencement.

La deuxième partie, qui débute après le générique, commence par le trajet vers le pique-nique du jeune couple et se déroule ensuite dans la forêt, peu fréquentée et loin de la ville. L'action d'aller au pique-nique signifie qu'on va désormais entrer dans un espace libéré de la contrainte sociale. Lorsqu'ils entrent à pied dans la forêt, la douleur que Min ressent à cause de sa maladie de peau se réveille. Les vêtements qu'il porte ne le protègent pas, mais ne font qu'exacerber sa souffrance. L'habillement est considéré comme une règle obligatoire, non discutable, et ce même s'il rend mal à l'aise. Mais dès lors que Min sort de la société humaine et entre dans un monde naturel, les vêtements ne sont plus que des obstacles encombrants qui contraignent son corps. Pour lui, l'habillement n'est qu'une règle artificielle et conventionnelle. Hors du regard des autres, seul avec sa copine, la nature lui permet d'être libre de la règle humaine, c'est-à-dire, de se déshabiller. Plus il entre dans la forêt, plus il se déshabille. A la fin, la démangeaison et la douleur sous les vêtements s'apaisent graduellement et Min arrive à reprendre sa liberté physiquement et aussi mentalement. De plus, dans le monde naturel, la position sociale ne sert à rien donc l'inégalité entre les personnes s'annulent. Min n'est plus un être faible et impuissant. En bref, Weerasethakul décrit la liberté primitive dans le monde naturel, plutôt sauvage, qui est tout le contraire de la société humaine représentée dans la partie antérieure, contraignante et aliénante.

D'autre part, pendant que les amants s'amusent dans la forêt, Orn fait l'amour avec le collègue de son mari à l'orée de la forêt. Mais son partenaire la quitte soudainement à cause du vol de sa moto et Orn reste seule. Elle entre dans la forêt et trouve Min et Roong, avant de se mêler à eux. La relation à trois n'est pas la même que celle à laquelle on assiste dans la première

partie : la classification sociale est détruite dans cet espace. Orn n'est plus dans la position de surveillante. En se libérant dans l'espace primitif, elle abandonne le regard de jalousie qu'elle portait à l'égard du jeune couple et les rejoint toute entière. Ainsi, la relation devient est simplifiée : il n'y a plus que deux femmes rivales et un homme entre elles (non plus une surveillante, une travailleuse et un birman illégal). Le changement des relations est bien montré surtout dans la séquence où les deux femmes s'amusent dans l'eau. Les femmes rient joyeusement en barbotant, et scène donne à la fois dans le grotesque et l'inquiétant, puisqu'une tension dangereuse persiste entre les deux. D'autre part, Min ne s'intéresse pas du tout aux femmes mais se réjouit plutôt d'avoir la paix... Contrairement au visage figé qu'il tient pendant toute la première partie, il semble très paisible et content.

Ainsi, Weerasethakul sépare un film en deux parties afin de représenter des mondes contraires – l'un est la civilisation et l'autre est la primitivité – à travers des personnages et des espaces particuliers. Comme Min de *Blissfully yours* et Tong dans *Tropical malady*, les personnages de Weerasethakul présentent des identités aux frontières floues, bigarrées, qui correspondent à des minorités souvent mélangées, minorités considérées comme tel par les codes de notre société dite civilisée. Mais, les identités faibles des héros s'annulent toujours quand ils abordent le monde naturel en quittant la société civilisée. Dans des mondes primitifs comme ceux de la forêt ou de la jungle, ils se libèrent des préjugés et de la contrainte sociale. Les classifications et les différences établies dans notre société réelle se perdent dans le monde naturel. Ainsi, en se retrouvant dans le monde primitif, les hommes s'extirpent de cette appartenance à des positions minoritaires imaginées et définies par la société. En ce sens, seule la nature offre un état d'égalité et de liberté, et non la société.

Il apparaît que cette structure est basée sur la comparaison entre la société humaine à l'esprit rationnel et le monde naturel mythique. Dans les deux films que nous avons évoqués, les deux mondes sont reliés par le temps. A proprement parler, il n'y a pas de coexistence des deux mondes dans un même espace, mais elle est rendue possible par des déplacements temporels[300]. Le récit, qui commence toujours dans la société moderne, finit dans le monde primitif. En d'autres termes, il semble que le personnage (ou le réalisateur) ne retrouve la paix ou le bonheur que dans l'espace naturel. Ainsi, le monde primitif est proposé comme une sorte d'espace idéal où toutes les difficultés nées dans la société humaine sont diluées ou annulées.

[300] Ce point est aussi lié au fait historique concernant *Primitive*. Pour éviter l'oppression du gouvernement militaire au nom de la répression du communisme, les paysans de Nabua avaient fui dans la jungle en quittant leurs maisons. L'espace naturel fonctionne ainsi comme un abri temporaire contre la menace humaine. Cet atout physique de la jungle (la traque est difficile dans cet espace labyrinthique et obscur), peut être aussi être lu dans un sens symbolique. Cette histoire colle avec les idées que le réalisateur avait exprimées dans ses films précédents.

Dans les deux films dont nous avons parlé, on sent qu'une solution réside dans le retour à l'état primitif.

Pourtant, cette tendance à décrire une opposition entre ces deux mondes s'estompe au fur et à mesure des films de Weerasethakul. Dans les films suivants, le cinéaste suppose que les deux mondes sont des composantes indissociables de notre réel. Ils coexistent et ne s'excluent pas entre eux. Par exemple, bien qu'il y ait une séparation entre l'espace rural (le passé) et l'espace urbain (le présent) dans *Syndromes and a century*, tous les espaces présentés intègrent la vie humaine. Il n'y a plus de contraste entre la nature sauvage et la société civilisée. Les deux mondes parviennent à un état d'indifférenciation en s'englobant l'un à l'autre. Dans les œuvres plus récentes, le réalisateur développe sa réflexion sur la relation entre le réel actuel et le réel virtuel (ce dernier remplace la possibilité illimitée et la puissance mystérieuse du monde naturel). Dans *Oncle Boonmee*, le cinéaste montre le mélange entre les deux mondes, humain et mythologique, en dépassant toute distinction schématique. Contrairement à *Tropical malady*, les êtres réels et surréels coexistent dans ce film dans une même dimension. En arrivant à *Cemetery of splendour*, Weerasethakul déploie les mondes multiples imaginaires sur un endroit actuel et visible, en effaçant la distinction entre eux. Par conséquent, dans les deux derniers longs-métrages, on peut faire l'expérience de mondes différents (réel et mythique) dans un même espace, sans déplacement pratique du personnage. Les deux espaces s'influencent toujours réciproquement et se complètent, permettant de comprendre l'œuvre dans sa totalité.

2. Un pionnier du troisième cinéma contemporain

Si l'on tente ainsi de définir le cinéma de Weerasethakul selon des catégories existantes, il semble nécessaire de prêter une attention particulière au concept de troisième cinéma. Cette expression renvoie à un courant minoritaire dans le cinéma contemporain, en comparaison avec les autres tendances. A ce stade, on trouve deux définitions possibles.

Premièrement, Pascale Cassagnau utilise le troisième cinéma en tant que concept compréhensif afin d'élargir le débat sur le cinéma contemporain. Selon elle, le troisième cinéma s'« établit à la frontière poreuse entre fiction et documentaire, entre la représentation et le réel. Il constitue une plate-forme d'expressions singulières, de démarches diversifiées qui ne recouvrent pas exactement ce que serait le champ restreint des arts plastiques, mais un objet

nouveau. »[301]. Cette proposition de définition de Cassagnau explique que le cinéma a en lui-même un potentiel de liberté et d'ouverture, et ce indépendamment des conditions extérieures. Si l'on se souvient des caractéristiques originales que nous avons analysées tout au long de notre thèse, Weerasethakul semble assez qualifié pour appartenir à cette catégorie.

Deuxièmement, un autre sens, plus historique et traditionnel, préside à la définition de ce troisième cinéma. L'expression même a été créée en 1969 à l'initiative de deux cinéastes argentins, Fernando Solanas et Octavio Getino, afin de distinguer les films réalisés dans des régions en développement et les films de types hollywoodien (le premier cinéma) ou européen (le deuxième cinéma). Les films appartenant à ce courant expriment des visions politiques de résistance cinématographique à la fois locale et mondiale[302]. Résistance politique et culturelle donc, qui s'insurge contre une vision unique (censure, dictature, postcolonialisme) du cinéma, et qui vaut d'être encore aujourd'hui prégnante dans certaines œuvres.

Dans de nombreux pays en effet, de réelles difficultés persistent pour les cinéastes : restriction de la liberté créative, sortie du film problématique ou radicalement interdite par le gouvernement, etc. Par conséquent, beaucoup de cinéastes doivent trouver les moyens de distribuer leurs films vers l'extérieur. En considérant l'identité nationale, le milieu limité du tournage et de la distribution, les thèmes politiques abordés et tant d'autres aspects, Weerasethakul réunit les conditions permettant de le considérer comme un auteur du troisième cinéma. Il vit et travaille dans une région éloignée des différents pôles dominants de l'industrie cinématographique et traite souvent les affaires historiques et contemporaines de son pays, et ce toujours d'un point de vue critique. De plus, la censure sévère qui règne en Thaïlande fait toujours obstacle à sa liberté d'expression. Afin de mieux comprendre en quoi Weerasethakul est un cinéaste résistant, nous devons donc aborder plus en détail non seulement les sujets traités et le style de réalisation, mais aussi les problèmes de production et de distribution qu'il rencontre.

2. 1. L'esprit critique envers la société

Weerasethakul adopte une attitude critique envers le système conservateur de son pays. On trouve dans ses œuvres de nombreuses scènes qui expriment, explicitement ou implicitement, les sentiments politiques du cinéaste. Weerasethakul évoque ainsi les affaires

[301] CASSAGNAU Pascale, *Future Amnesia : enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris : Isthme, 2007, p. 22.
[302] HAYWARD Susan, *Cinema studies : the key concepts*, London : Routledge, 2002.

historiques sombres ou l'actualité de la Thaïlande à travers ses films. En considérant les circonstances politiques qui l'entourent, cette position demande beaucoup de courage. Tout d'abord, comme nous l'avons souligné précédemment, les valeurs séculaires gouvernent toujours les Thaïlandais, et ce quel que soit le régime en place. En Thaïlande, critiquer les trois ordres fondamentaux que sont la nation, la religion et la monarchie est strictement interdit, et ce même pour les artistes. Même dans le cinéma contemporain thaïlandais, on peut sentir le respect pour ces valeurs[303]. D'autre part, la situation politique actuelle de la Thaïlande est un véritable obstacle à la liberté d'expression. En théorie, il s'agit d'une monarchie parlementaire. Néanmoins, la confusion politique y règne depuis longtemps, notamment à cause de groupes militaires puissants (nous avons assisté récemment à un nouveau coup d'Etat militaire, le 22 mai 2014). Le gouvernement militaire persiste dans son attitude autoritaire. C'est dans cette ambiance très particulière à la fois de continuité dans un traditionalisme radical et de soubresauts politiques violents récurrents que baigne le cinéma thaï contemporain.

Malgré les risques pris lorsqu'on n'obéit pas au conformisme d'État, Weerasethakul persiste à manifester sa conscience critique du contexte social de la Thaïlande dans ses travaux. La plupart de ses œuvres montrent des environnements réels, qu'ils soient actuels ou historiques. Des aspects internes à la Thaïlande (de la royauté au gouvernement miliaire en passant par la religion) aux relations diplomatiques entretenues avec les pays voisins, Weerasethakul n'hésite pas aborder tous les champs possibles. La question politique est parfois traitée directement en tant que sujet principal, parfois de façon détournée. Quelle que soit la manière, tous ses films reflètent plus ou moins les conditions politiques de son pays. Weerasethakul continue en particulier de critiquer l'état actuel de la Thaïlande dans ses courts-métrages. On y trouve par exemple la critique par le réalisateur du devoir de loyauté envers le régime. *The anthem* est ainsi une sorte de satyre de la loi thaïlandaise sur l'hymne royal. En Thaïlande, l'hymne royal doit toujours être interprété avant les événements, même les plus anodins, de la vie quotidienne. Pour critiquer cette coutume qu'il juge anachronique, le film propose en lieu et place de l'hymne original une nouvelle musique techno très moderne en tant qu'hymne pour bénir le cinéma. A la fin de cette œuvre courte, le cinéaste ajoute un trait d'humour : « Hymne certifié pour tous les cinémas – Précédent le Service de Purification Audio-visuelle d'Apichatpong Weerasethakul ».

On retrouve la même attitude vis-à-vis de l'hymne dans son long-métrage le plus récent, *Cemetery of splendour*. Au début de la scène dans le cinéma, les personnages se lèvent

[303] SÉVÉON Julien, *op. cit.*, pp. 90-96.

soudainement avant que la séance n'ait à proprement parler commencer. Certes, ce moment est censé être celui de l'écoute attentive et solennelle de l'hymne royal. Mais pendant les quelques minutes où les spectateurs restent debout, on n'entend rien. Cette scène pourrait être considérée comme inutile au développement de l'histoire. C'est peut-être pour cela qu'elle a été supprimée dans la version DVD du film sortie en France. Elle marque pourtant un moment d'interruption permettant à Weerasethakul de passer son message critique.

A travers *Ashes* (2012), un autre court-métrage, le cinéaste évoque « l'article 112 », lequel concerne le crime de lèse-majesté en Thaïlande. Dans ce film, on voit une foule de gens – soit les familles de ceux accusés de crime de lèse-majesté, soit ceux qui militent contre cette loi (qui peuvent être les mêmes personnes) – en train de manifester sous des tentes. Ils revendiquent la libération des accusés. Les peines prévues par l'article 112 sont très sévères, et les condamnations frisent parfois l'absurde : un homme a ainsi été emprisonné pour avoir insulté le chien du roi. Cette coutume patriotique et hiérarchique imposée symbolise bien le conservatisme et la rigidité du système étatique. En Corée du Sud, la loi sur le respect au drapeau et à l'hymne national dans la vie quotidienne a de même longtemps existé. Dans les années 1970, pendant la dictature militaire, les gens étaient obligés d'arrêter leurs toute activité, même s'ils étaient en train de conduire par exemple, lorsque l'hymne retentissait quelque part. Si cette loi ancienne a aujourd'hui disparu avec le processus de démocratisation, la salutation à l'hymne, purement formelle et non plus obligatoire, reste une tradition, notamment avant les matchs de baseball. On pourrait ici rappeler qu'en France, ne pas chanter la Marseillaise avant un match de football en équipe nationale est sujet à polémique. Ne pas se soumettre pleinement à ce qu'on pourrait qualifier de rite patriotique est ainsi perçu par certains comme un acte d'irrespect, voire de défiance envers la nation. Les deux courts-métrages que nous évoquons soulignent bien ce point de crispation entre liberté des individus et pouvoir étatique. Quoiqu'il en soit, ces types d'actions patriotiques contraintes représentent, pour Weerasethakul comme pour d'autres, des déchets d'ancien régime restreignant la liberté et l'autonomie des individus, et allant jusqu'à formater leurs inconscients. Dans *Cemetery of splendour,* des soldats s'endorment en raison d'une mystérieuse maladie du sommeil, dont la cause est inconnue. Dans leurs rêves, les soldats sont tous en train de combattre pour un roi mythique. Ils sont ainsi soumis au pouvoir monarchique même dans leur état de sommeil, métaphore très lisible de la situation actuelle des Thaïlandais. C'est pourquoi ce film a été interdit de projection en Thaïlande.

Weerasethakul évoque aussi le passé tragique thaïlandais, presque oublié ou tabou. Comme on l'a dit plusieurs fois, *Primitive*, dont *Oncle Boonmee* est une des parties, est

considéré comme la série représentant le plus les convictions du cinéaste. Ce projet parle de manière indirecte de l'histoire des villages du nord de la Thaïlande dans lesquels de nombreux villageois ont été exécutés car considérés comme communistes, dans les années 1960. *Sakda*, court-métrage faisant partie du projet qui rend hommage à Rousseau, est à ce titre une œuvre très significative. Ce film exprime de manière synthétique les idées principales de Weerasethakul. Sur une durée de cinq ou six minutes, le réalisateur parle directement de la liberté en tant qu'élément immanent de l'humanité, et ce à travers les paroles du personnage principal. A la fin de l'œuvre, une citation de Rousseau concernant la liberté des humains apparaît en toutes lettres à l'écran : « L'homme est né libre et partout il est dans les fers. »

Par ailleurs, le point de vue exceptionnel qui existe en Thaïlande à l'égard de la sexualité, et ce en dépit des valeurs traditionnelles et conservatrices du pays, est repris et représenté à l'écran par Weerasethakul. L'homosexualité est plutôt bien acceptée en Thaïlande, contrairement aux autres pays asiatiques. Le film *Satreelex, the iron ladies* (2000) de Yongyoot Thongkongtoon, a fait date en décrivant l'histoire vraie d'une équipe de volley-ball composée d'homosexuels, de transsexuels et de travestis. Grand succès en Thaïlande, ce film a également bénéficié de nombreuses critiques favorables dans plusieurs festivals de cinéma internationaux. Parmi les œuvres de Weerasethakul, on trouve dans *The adventure of Iron Pussy* le récit des aventures d'un travesti, dans une ambiance légère et comique. Contrairement à ses autres films, ce film n'a pas connu de démêlés particuliers avec le pouvoir, n'étant pas censuré et plutôt bien distribué. *Tropical malady* est un cas similaire. Ce film traite l'histoire d'amour entre deux hommes, mais sans représentation directe de leurs relations sexuelles. Mais, chose inhabituelle, il n'appartient pas au genre de la comédie, comme c'est le cas pour presque tous les films thaïlandais ayant pour sujets l'homosexualité ou pour personnages des homosexuels. Le film a été projeté sans grandes difficultés à Bangkok pendant dix jours, un mois après son triomphe à Cannes où il a remporté le Prix du Jury[304].

Malgré cette tolérance pour l'homosexualité, la représentation de scènes sexuelles reste taboue en Thaïlande, ce qui pose une limite au cinéma de Weerasethakul, dans lequel la sexualité occupe une grande part. En effet, les scènes de sexe, que le cinéaste n'hésite pas à représenter dans ses films, servent au pouvoir de raisons pour limiter leur diffusion. Dans *Blissfully yours*, par exemple, on trouve des scènes explicitement sexuelles : (1) Orn a des relations sexuelles avec le collègue de son mari en lisière de forêt. (2) la scène où Roong fait

[304] PFAFF Timothy, « Out of the jungle and onto the big screen – cult film from Thailand travels to U.S. », le 9 juillet 2005 ; http://www.sfgate.com/entertainment/article/Out-of-the-jungle-and-onto-the-big-screen-cult-2623324.php

une fellation à Min est captée de loin. On comprend qu'il s'agit d'Orn qui observe en cachette. (3) à la fin du film, la scène où Roong caresse le pénis de Min est montrée assez longtemps en gros plan. Par conséquent, le film a été très peu distribué dans son pays. Fournir des chiffres précis à ce sujet reste en outre une gageure, vu l'état lacunaire des statistiques thaïlandaises concernant le cinéma.

Le dernier thème qui rend les rapports entre Weerasethakul et le régime compliqués est la situation extérieure complexe entre son pays et les pays voisins. Il s'agit en particulier de la question des migrants illégaux en Thaïlande et de l'attitude de certains Thaïlandais à leur égard. Le cinéaste aborde le sujet dans certains de ses films. On trouve par exemple dans *Blissfully yours* une histoire d'amour entre un Birman, travailleur clandestin, et une Thaïlandaise, avec pour arrière-plan la zone frontalière entre les deux pays. Dans le court-métrage *Vampire*, la question est abordée de manière plus métaphorique. Un oiseau vampirique mystérieux appelé Nok Phii apparaît dans la région frontalière au nord de la Thaïlande. On dit que cet être vit du sang des animaux et des humains. L'oiseau est une allégorie de la situation particulièrement tendue avec le Myanmar dans cette région. Quel lien y a-t-il entre Nok Phii, l'oiseau légendaire, et la situation compliquée avec les Birmans ? Nok Phii tout comme les Birmans sont perçus comme des envahisseurs par les autochtones thaïlandais de cette région. En un sens, Nok Phii fonctionne comme une métaphore prophétique qui doit se réaliser dans le réel. Bien que ce film implique une réflexion politique et sociologique, Weerasethakul ne prend aucun parti. Dans cette position d'apparente neutralité, il semble avant tout souhaiter que le spectateur réfléchisse à une situation dans laquelle des habitants pauvres et des migrants désespérés finissent par s'opposer.

Si l'on prend en compte l'ambiance conservatrice qui régit la Thaïlande et les sujets abordés par Weerasethakul, on comprend alors facilement pourquoi ses films sont quasi-systématiquement interdits ou censurés dans son pays. Les valeurs traditionnelles fonctionnent comme une contrainte sociale puissante contre les activités culturelles qui se veulent libres. Une forte censure et un interventionnisme dans le domaine du cinéma sont encore très présents. Cette situation politique influence de façon négative le travail filmique de beaucoup de réalisateurs thaïlandais. En 2007, Weerasethakul a organisé un groupe, le Free Thai Cinema, avec d'autres cinéastes (notamment Pen-ek Ratanaruang et Wisit Sasanatieng), pour débattre et négocier avec le gouvernement. Après un an de tractations, ils ont finalement compris que rien ne changerait et qu'ils avaient perdu leur temps[305]. Weerassethakul était sévèrement touché par

[305] BAUGÄRTEL Tilman, « I make films for myself: interview with Apichatpong Weerasethakul », p. 183.

la censure. Dans le cas de *Syndromes and a century*, de nombreuses scènes ont été coupées par la commission de censure. Nous avons déjà parlé des scènes censurées parce qu'elles, selon les censeurs, déshonoraient la religion. On trouve d'autres scènes supprimées pour des raisons différentes. (1) des médecins boivent du whisky dans une salle en sous-sol de l'hôpital. (2) un médecin et sa petite copine s'embrassent dans un vestiaire. En envisageant le contenu de ces scènes, il n'est pas aisé de comprendre les motivations de la censure. Ces parties ne concernent pas directement la politique, pas plus que la monarchie. C'est une censure liée aux « bonnes mœurs » qui a été ici opérée. En ce qui concerne le premier cas, la représentation peu élogieuse d'une classe sociale haute (les médecins) a pu être jugée carrément diffamatoire par les gardiens de l'ordre moral. Pour ce qui est de la deuxième scène, on retrouve ce même argument, mais il faut y additionner l'ambiance légèrement sexuelle de la scène qui n'a pas du plaire au comité de censure. En résumé, le conservatisme du régime thaïlandais ne permet pas à Weerasethakul de « tout montrer ».

Le cinéaste a dû se plier à l'avis de la commission de censure. Mais afin d'exprimer son sentiment de protestation, il a décidé de projeter le film en remplaçant les parties coupées par un plan totalement noir, au lieu de recomposer les scènes[306]. Autrement dit, il a voulu révéler la contrainte de la censure en laissant ses traces dans son film. Cette action avait évidemment pour but de manifester sa volonté de protester contre l'absurdité de la censure gouvernementale. Certes, ce cas de censure n'a rien à voir avec la nocivité sociale du film. Par conséquent, on peut deviner que ce film a servi de « bouc émissaire » pour la bureaucratie et le conservatisme en place. Dans de nombreux entretiens, Weerasethakul déclare qu'il s'est véritablement intéressé à la question politique après cette affaire de censure. Et c'est cet intérêt qui l'a poussé à se lancer dans la réalisation de son *Primitive*. Le conservatisme du gouvernement a conduit le réalisateur à agir plus activement pour résister au pouvoir moraliste en place. De toute façon, Weerasethakul semble croire que le système actuel en Thaïlande ne sera pas modifié facilement. Il a enfin abandonné, à un certain degré, la lutte difficile et solitaire contre l'absurdité nationale. Lors de la sortie de *Cemetery of splendour*, il a déclaré qu'il ne tournerait plus de films dans son pays. En considérant son amour pour sa terre natale, lequel est toujours représenté à travers ses œuvres, on n'imagine sans peine ce qu'il lui en a coûté pour qu'il parvienne à une telle décision[307].

[306] CHOI Ha-na, « La liberté et la censure de l'expression, laquelle est vraiment dégoutante ? », *Cine 21*, le 25 mars 2008 ; http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=50620

[307] Dans un entretien datant de 2005, Weerasethakul exprimait ainsi son amour pour la Thaïlande : *« Je ne peux pas faire un film en dehors de la Thaïlande. Mon passage à Chicago était très difficile pour cette raison. Je devais*

Malgré un tel esprit critique, le cinéma de Weerasethakul ne saurait être catégorisé comme faisant partie du cinéma-réalisme ou du cinéma engagé. La catégorisation de ses œuvres selon la perspective sociologique ou politique risque de rendre trop étroites les recherches sur ce réalisateur. Cela peut sembler quelque peu contradictoire avec les analyses que nous venons de faire de son travail, mais il nous semble crucial de souligner que Weerasethakul a envie avant tout de parler de son histoire personnelle dans ses films. Il fait du cinéma pour communiquer ses souvenirs d'enfance et ses sentiments intimes plus que pour manifester ses convictions politiques ou pour accuser des personnalités. Ses œuvres, jusqu'au milieu des années 2000 notamment, se basent fondamentalement sur des histoires banales et tranquilles de Thaïlandais ordinaires et n'ont pas pour ressort la critique du pays. *Syndromes and a century*, par exemple, s'inspire de son enfance et de ses parents qui étaient tous les deux médecins. On ne trouve pas vraiment de critique politique dans ce film. Mais la censure qui s'abat malgré tout sur lui va pousser le cinéaste à se mettre en résistance. Autrement dit, si ce film n'avait pas été censuré pour des raisons assez incompréhensibles, Weerasethakul n'aurait peut-être pas entamé une longue protestation contre l'ensemble des règles traditionalistes et moralistes du régime thaïlandais.

En Asie, les contraintes politiques dans le domaine du cinéma ne sont pas l'apanage de la Thaïlande. La censure, explicite ou implicite, existe en effet dans de nombreux autres pays asiatiques. Wang Bing, jeune cinéaste chinois qui tourne des films assez réalistes et critiques vis-à-vis de la politique de son pays, connaît certains problèmes avec le parti unique. L'éducation historique et les médias sont strictement contrôlés par le régime. Parler des manifestations de Tian'anmen de 1989 ou critiquer le gouvernement publiquement reste passible de peines de prison. En outre, l'accès aux réseaux sociaux internationaux comme Facebook ou Twitter est bloqué. Ce contrôle sévère qu'exerce le gouvernement influence en partie la vie individuelle. Les représentations culturelles publiques, avec parmi elles le cinéma, ne peuvent ainsi échapper à l'influence de la censure. Les critères de censure forment un véritable problème pour les auteurs :

> « Ce qui équivaut à une série d'interdictions à la fois nombreuses et très vagues : interdiction de porter atteinte à l'unité du pays, à la sécurité publique, de décrire des relations sexuelles anormales, de donner une image romantique des criminels, etc. »[308]

revenir en Thaïlande, "la source". » ; QUANDT James, « Exquisite Corpus: An Interview with Apichatpong Weerasethakul », p. 130.

[308] ANSELME Isabelle, « La République populaire de Chine du XXIe siècle – Vivre et filmer dans une « société socialiste de marché », *Wang Bing : un cinéaste en Chine aujourd'hui*, p. 69.

La censure est d'autant plus sévère et arbitraire lorsqu'il s'agit de films évoquant des événements historiques ou politiques. Cette règle est appliquée même aux films étrangers importés. Par exemple, *Sept ans au Tibet* n'a jamais pu sortir en Chine. Ce film basé sur une histoire vraie décrit la vie tempétueuse d'un alpiniste autrichien, Heinrich Harrer. Parti à la conquête d'un sommet de l'Himalaya, la Seconde Guerre mondiale éclate, et Harrer est fait prisonnier par les Anglais. Il parvient à s'évader et gagne une ville du Tibet où il rencontre le jeune Dalaï-lama. Il fait alors l'expérience de la transformation spirituelle. Pour le gouvernement chinois, la partie montrant l'invasion du Tibet par l'armée populaire chinoise est inacceptable. Le film est donc censuré et Brad Pitt, qui joue Harrer, interdit de territoire pendant dix-sept ans.

Le processus de production d'un film, du projet à sa sortie, est donc assez compliqué et dur dans ce pays, les producteurs et réalisateurs devant soit faire le choix du conformisme d'État, soit s'exposer au reformatage ou à l'interdiction pure et simple de leur projet. Dans les deux cas, la censure est présente à tous les moments du processus :

> « […] le contrôle des autorités chinoises dans le processus créatif est omniprésent. L'obtention d'un visa d'autorisation est obligatoire pour pouvoir atteindre la phase suivante dans le cadre de la réalisation d'un film. Le contrôle a lieu, tout d'abord, au niveau de la rédaction du scénario. Celui-ci doit obligatoirement être soumis et validé par l'AERFT (Administration d'État de la radio, du film et de la télévision). La constitution de l'équipe de tournage est également soumise à une autorisation préalable. […] Le système de contrôle dans le domaine cinématographique mis en place par les autorités chinoises est un système liberticide. Il porte gravement atteinte à la liberté d'expression et de création. Deux facteurs majeurs viennent étayer cette affirmation : le premier est le contrôle arbitraire exercé à l'encontre des films, le second lié à l'insécurité juridique qui en découle. »[309]

Dans ces conditions structurelles où la liberté d'expression de l'artiste est totalement piétinée, il paraît clair que des cinéastes comme Wang Bing rencontrent des difficultés à travailler comme ils l'entendent. Ce cinéaste aborde des sujets sensibles et polémiques et montre les facettes sombres que le gouvernement chinois veut cacher, comme certains événements historiques de répression violente ou la vie misérable des populations défavorisées. Par conséquent, Wang Bing est considéré par les autorités comme un cinéaste rebelle et ses œuvres sont perçues comme des manifestes antigouvernementaux, sans forcément que ce soit la volonté initiale du cinéaste. Comme Weerasethakul, Wang Bing rencontre pour chacun de ses films des difficultés de tournage, mais aussi de distribution. Ses films sont officiellement

[309] *Ibid*., pp. 67-68.

interdits de projection en Chine. En parallèle, ils sont accueillis dans d'autres pays, et notamment dans des festivals internationaux. Ses films circulent néanmoins en Chine, mais sous le manteau, ou dans un circuit très particulier :

> « Un cinéma hors circuit officiel s'est développé à partir des années 1990. Ce cinéma est marqué par l'expérience d'événements tragiques : les manifestations de la place Tian'anmen et la répression sanglante qui s'en suit en 1989. »[310]

Même dans des pays asiatiques démocratiques (mais au passé dictatorial) comme la Corée du Sud, le gouvernement continue de s'immiscer dans la production cinématographique. Récemment, le Festival International du Film de Busan (BIFF : Busan International Film Festival), souvent considéré comme le plus important festival de cinéma en Asie, a été sérieusement inquiété par le gouvernement. En 2014, le film documentaire intitulé *Diving bell (The truth shall not sink with Sewol)* a ainsi fait les frais de l'ingérence gouvernementale. Ce film traite du tragique naufrage du *Sewol* survenu le 16 avril 2014, au cours duquel 295 personnes (sur un total de 476 passagers), quasiment tous des lycéens en voyage scolaire sur l'île de Jeju, ont péries. 9 personnes restent encore portées disparues. Le capitaine et l'équipage, qui se sont enfuis en abandonnant les passagers, sont accusés d'assassinat. En raison des mesures insuffisantes et incompréhensibles du gouvernement face à cette situation d'urgence, de grandes manifestations suivent. Le gouvernement est directement conspué pour incompétence, voir même indifférence. Les réactions à cette catastrophe prennent donc très vite un tour politique. Les médias dominants, qui ont rapporté que le gouvernement avait fait de son mieux pour sauver les passagers, sont accusés de mensonge. Les soupçons se confirment après la publication par de nombreux médias indépendants d'enquêtes accablant le gouvernement. Bien que la responsabilité gouvernementale n'ait pas encore été officiellement reconnue, tout semble démontrer que l'exécutif a agi de manière passive et tardive, empêchant le sauvetage de nombreux passagers. La raison précise de l'accident n'est pas encore clairement élucidée. Par conséquent, cet accident est considéré comme le pire désastre récent provoqué par l'imprudence des responsables (compagnie, politiques etc.) en Corée du Sud. Un grand nombre de Coréens revendiquent encore aujourd'hui une nouvelle contre-enquête totalement indépendante afin de tirer au clair tous les éléments entourant le drame. Actuellement, la tragédie du *Sewol* reste un des grands motifs d'accusation qui ont concourus à la destitution de la présidente Park Geun-hye, qui a attendu sept heures après le naufrage avant de se présenter publiquement et n'a pas

[310] *Ibid*., p. 71.

mené d'enquête fouillée sur le drame[311].

Diving bell[312] est réalisé par Lee Sang-ho, journaliste de presse qui était dans la région du naufrage au moment des faits. La situation qu'il décrit dans son film est totalement différente de la version gouvernementale. Afin de révéler la vérité cachée, il a décidé de produire ce film documentaire de manière indépendante en collaborant avec Ahn Hae-ryong, réalisateur professionnel. Le documentaire est sorti le 23 octobre 2014, six mois après l'accident, mais la diffusion fut très limitée. Les salles de cinéma, surtout les grands multiplexes (qui forment l'écrasante majorité des salles en Corée du Sud), ont pour la plupart refusé de projeter ce film en dépit du soutien et de la demande des spectateurs. Même le Korean Film Council (KOFIC) n'a pas permis la projection du film dans sa propre salle de cinéma, arguant que le film pouvait provoquer la polémique sociale. Le but de cette institution est pourtant de promouvoir le cinéma indépendant…

Cependant, le BIFF a décidé d'inviter le réalisateur et de projeter le film malgré l'opposition de gouvernement. Plus tard, le réalisateur a finalement diffusé gratuitement son film sur internet via Youtube[313]. Dans la foulée de la polémique entourant le film (par ailleurs discutable quant à ses qualités cinématographiques), d'autres documentaires traitant du même sujet ont été réalisés, comme *Cruel state* (2015), qui a pu sortir en salles de justesse après sa révision et de longues négociations avec les censeurs. Ce film montre les efforts que mènent les familles des défunts pour éclaircir toutes les circonstances de l'accident, alors que *Diving bell* se concentrait avant tout sur les problèmes liés au processus de sauvetage. *Upside down* est quant à lui sorti au printemps 2016, presque deux ans jour pour jour après le drame. Ce film documentaire se compose des témoignages de quatre pères de lycéens victimes du naufrage et de nombreuses interviews de divers spécialistes coréens ou étrangers (journalistes, professeurs, avocats, etc.) qui analysent les problèmes de société que rencontre actuellement la Corée du Sud en partant de l'accident du *Sewol*.

Le BIFF s'est retrouvé dans une position difficile après la projection de *Diving bell*. La maire de Busan, soutenu par le gouvernement, a commencé par exercer des pressions aux allures de représailles à l'encontre du BIFF. Juste après la fin de l'édition 2014, le BIFF a

[311] Park Geun-hye, présidente de la Corée du Sud, a été suspendue de ses fonctions par l'Assemblée le 9 décembre 2016 à la suite d'un énorme scandale de corruption. Les mesures inadéquates prises par le gouvernement lors du naufrage du *Sewol* est aussi relative à ce scandale. La Cour constitutionnelle a définitivement destitué la présidente le 10 mars 2017.

[312] « Diving bell » : cloche de plongée ou cloche à plongeur. Ces chambres à oxygène (en forme de cloche, donc) sont reliées par un câble à un navire et permettent aux plongeurs d'opérer pendant plusieurs heures sous l'eau. Lors du désastre du *Sewol*, Lee Jong-in, dirigeant d'une société de technologie de plongée, a proposé d'utiliser ses cloches à plongeur mais il a dû renoncer face au refus incompréhensible de la police maritime.

[313] Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=dhME_nj5CWc (sous-titres en anglais).

soudainement été contrôlé par un conseil d'audit et d'inspection, ce qui n'était pas arrivé depuis cinq ans[314]. Lee Yong-kwan, codirecteur exécutif du BIFF, a été continuellement poussé à la démission, et, accusé de détournement de fonds publics, a fini par céder sous la pression. Bien que les faits n'aient pas été clairement prouvés, il a été condamné à des peines de six mois de prison avec sursis à deux ans ferme en première instance. Lee a ainsi payé cher son insoumission vis-à-vis du gouvernement. Soutenu par de nombreux cinéastes, son procès a finalement été renvoyé en appel et jusqu'à présent, il a pu éviter l'incarcération. Depuis la prise de fonction du gouvernement actuel, en 2013, et à partir de la sortie de *Diving bell*, le cinéma a été durement contrôlé par le pouvoir. Le gouvernement a mis en place certains principes qui restreignent la liberté et la diversité du cinéma : révision de la règle sur la recommandation d'interdiction catégorielle des films pouvant être projetés dans les festivals de cinéma[315], abolition du soutien pour la gestion du cinéma réservée au cinéma d'art et d'essai, suppression de l'aide pour la sortie des films indépendants à petits budgets, etc.[316]. Par conséquent, les circonstances deviennent telles que les films qui déplaisent au pouvoir politique n'ont quasiment aucune chance d'être projetés.

Le comité directeur du KOFIC est par ailleurs constitué de conservateurs qui sont dans le réseau du gouvernement actuel. Selon la règle, les neuf membres de cette institution, président compris, sont nommés par le ministre de la Culture, des Sports et du Tourisme[317]. Ce principe explique, même partiellement, pourquoi le KOFIC ne s'oppose pas aux décisions du gouvernement. De cette façon, le KOFIC fonctionne pour le pouvoir comme un moyen efficace de contrôle du cinéma coréen, à travers la censure et le contrôle de la distribution. *Self-Referential Traverse: zeitgeist and engagement*, film tourné en 2009, est un exemple représentatif de cette attitude gouvernementale autoritaire. Invité à la Berlinale en 2011, il a été mis dans la catégorie des projections limitées en Corée du Sud. En réalité, cette classification est synonyme d'interdiction de projection, puisqu'en Corée du Sud, aucun cinéma ne peut diffuser des films de la catégorie limitée. L'équipe de production du film a alors intenté un procès contre la censure. Après de longs efforts, la classification a été annulée définitivement par le tribunal en 2014, et finalement le film a pu sortir en 2015, six ans après sa réalisation[318].

---

[314] JUNG Ji-hye, « Les actualités nationales : l'inquiétude devient la réalité ? », *Cine 21*, n° 980, le 18 novembre 2014, p. 16.

[315] La commission de censure peut par exemple décider d'interdire certains films aux mineurs. Le gouvernement a révisé cette règle en l'étendant à tous les spectateurs, ce qui permet d'interdire *de facto* la projection de films jugés polémiques.

[316] KIM Sung-hoon, « La rafale de censure déferle. », *Cine 21*, n° 993, le 24 février 2015, pp. 50-52.

[317] http://www.kofic.or.kr/kofic/business/intr/introKofic_01.do

[318] WON Seung-hwan, « La boîte noire du cinéma coréen : il sera projeté sur combien d'écrans ? », *Cine 21*, n° 1018, le 18 août 2015, p. 15.

Dans ce contexte, il est inévitable que les sociétés d'investissement et de distribution des films, surtout lorsqu'il s'agit de grandes firmes, craignent de déplaire au gouvernement. Dernièrement, un document a fini de révéler les pratiques gouvernementales en matière de censure. Le gouvernement a dressé une liste noire sur laquelle figurent les noms de 9473 artistes (écrivains, réalisateurs, acteurs, etc.) ayant exprimé des avis critiques contre le gouvernement actuel ou apporté leur soutien à l'opposition ou aux idées progressistes. De plus, il est avéré que nombre d'artistes présents dans la liste ont vu leur carrière ralentir à cause du gouvernement, comme par exemple Song Kang-ho, acteur très populaire, qui dit avoir étonnamment été moins contacté après son rôle dans *The attorney* (2013), où il jouait l'ancien président progressiste Roh Moo-hyun. Certes, cette sorte de *biopic* ressemble plus, et l'on ose le mot, à un « *hagiopic* » faisant de l'ancien président, avocat dans les années 1980, un héros de la résistance aux injustices de la dictature militaire, reste qu'il avait de quoi déplaire à la présidente Park Geun-hye (fille du dictateur Park Chung-hee), qui a fait de la revalorisation de cette période l'un de ses credo. Il fut pourtant l'un des plus grands succès de l'histoire du cinéma coréen avec plus de dix millions d'entrées.

Ainsi, des pressions extérieures et des interventions de l'État dans le domaine de l'art en Corée du Sud existent clairement. De nombreux cinéastes ont finalement boycotté le BIFF 2016 afin d'exprimer leur colère à l'égard de la politique gouvernementale.

Thaïlande, Chine, Corée du Sud… Nous aurions pu prendre encore d'autres exemples de pays asiatiques conservateurs où la liberté d'expression est parfois mise à mal, si ce n'est totalement muselée. De nombreux cinéastes résistants, comme Weerasethakul ou Wang Bing, continuent pourtant de dénoncer à travers leurs œuvres critiques cette ingérence étatique.

2. 2. Les chemins de l'indépendance

Nous avons déjà envisagé la quête de liberté de Weerasethakul à travers l'aspect stylistique de son travail et le caractère expérimental de ses œuvres. Désormais, examinons cette quête à travers les conditions politiques et sociales qui l'entourent. Comment Weerasethakul travaille-t-il dans le système politique, économique, culturel et social dans lequel il évolue ? Cette question est aussi celle de la possibilité d'un cinéma indépendant non seulement dans ce pays, mais aussi dans l'ensemble de l'Asie du Sud-Est. Weerasethakul semble être une figure de proue de l'émergence d'un tel cinéma dans la région, comme le

souligne Tilman Baumgärtel : « la révolution indépendante a commencé en Asie du Sud-Est au début du XXI[e] siècle avec des films comme *Mysterious object at noon* d'Apichatpong Weerasethakul en Thaïlande »[319].

Avant même de parler de Weerasethakul, il est d'abord nécessaire de penser la situation du cinéma indépendant en Asie. John A. Lent propose trois critères permettant de définir le sens d'« indépendant » dans cette région. La question qui se pose en premier lieu, selon lui, et d'identifier par rapport à qui et/ou à quoi il y a indépendance. L'indépendance par rapport aux réglementations et à la censure gouvernementales est un premier critère. Les pays d'Asie du Sud-Est ont été pendant longtemps gouvernés par des dictatures militaires ou des monarchies. La plupart d'entre eux le sont d'ailleurs toujours. C'est pourquoi il n'est pas aisé de produire des films en échappant aux contrôles gouvernementaux, bien qu'ils aient tendance à s'affaiblir graduellement. Autre critère, l'indépendance vis-à-vis des grands studios. Dans la région, les Philippines ont la plus longue tradition de cinéma indépendant. L'archipel fût rejoint à partir des années 1970 par Singapour, puis au cours des années 1980 et 1990 par l'Indonésie. Le système des grands studios commençait alors à perdre de son influence. Dans le cas de la Thaïlande, la crise économique de 1997 a accéléré l'effondrement de ce modèle dominant, ce qui a laissé une place pour l'apparition du cinéma indépendant. Enfin, troisième et dernier critère, l'indépendance par rapport aux méthodes et aux styles traditionnels de réalisation. Du choix du sujet à la façon de tourner et de projeter des films jusqu'au système d'aides et d'investissements, les conditions principales de l'industrie cinématographique sont devenues beaucoup plus personnelles[320].

Cette tendance générale, bien qu'elle ait commencée relativement tardivement, s'est ainsi consolidée avec vigueur. Cependant, il existe toujours des difficultés, comme on le voit dans le cas de Weerasethakul. Pour les raisons évoquées précédemment, la présentation de ses films en Thaïlande est presque toujours empêchée. C'est pourquoi, et ce malgré sa réputation internationale, ses films ne sont pas très connus dans son pays, contrairement aux autres réalisateurs contemporains thaïlandais tels que Nonzee Nimibutr, Pen-ek Ratanaroung ou encore Wisit Sasanatieng. Weerasethakul ne semble pourtant pas vraiment se soucier de cette situation. Il revendique son indépendance et se refuse à appartenir au système établi de l'industrie thaïlandaise, malgré les difficultés financières que cela implique. Ainsi, l'indépendance se fait non seulement au prix de démêlés avec le pouvoir, mais aussi à celui de

[319] BAUMGÄRTEL Tilman, « Introduction : independent cinema in Southeast Asia », p. 4.
[320] LENT John A., « Southeast Asian independent cinema: independent of what ? », *Southeast Asian independent cinema*, pp. 13-19.

moyens de production limités. Dans un entretien, Weerasethakul expose clairement son opinion de l'industrie cinématographique en Thaïlande :

> « Si nous regardons d'un point de vue commercial, nous ne sommes pas suffisamment professionnels. Nous n'avons même pas de syndicat pour défendre les cinéastes. C'est trop incertain de bâtir sa carrière en faisant des films en Thaïlande. Notre industrie ressemble à une entreprise familiale. Il y a trop de facteurs risque et le marché est trop petit en Thaïlande. »[321]

Ces propos montrent bien que le cinéaste connaît parfaitement l'industrie du cinéma en Thaïlande et qu'il sait en quoi elle pose une réelle limite au travail des cinéastes. Weerasethakul préfère alors se tourner vers les marchés extérieurs. Néanmoins, il est aussi difficile de passer un contrat de manière stable avec une grande société de production et de distribution internationale, du fait du caractère non-commercial de ses œuvres. C'est un problème que d'autres cinéastes thaïlandais subissent :

> « De nombreux jeunes réalisateurs thaïlandais de talent se retrouvent confrontés au problème quasi insoluble d'obtenir un financement de la part de studios privés, de moins en moins enclins à prendre de risques dans du non-commercial, et ils n'ont pas la possibilité d'obtenir de l'aide de la part du gouvernement. Les réalisateurs bénéficiant d'une certaine renommée peuvent tenter leur chance du côté des coproductions internationales. »[322]

Face à cela, Weerasethakul a opté pour des solutions audacieuses. En 1999, avant même la sortie de son premier long-métrage, il a créé sa propre société de production indépendante, *Kick the Machine* (nom provocateur). Elle doit lui servir d'outil pour poursuivre son travail en toute indépendance, comme le montre la présentation qui en est faite sur le site officiel de la société :

> « Fondée en 1999, Kick the Machine Films est un studio de l'artiste et du cinéaste Apichatpong Weerasethakul dont les œuvres traitent de la mémoire et abordent subtilement des opinions politiques personnelles et des questions sociales. Travaillant indépendamment de l'industrie cinématographique commerciale thaïlandaise, Apichatpong a joué un rôle actif dans la promotion de la réalisation de films à la narration expérimentale et hybride dans son pays et à l'étranger. […] Actuellement, Kick the Machine Films produit également les projets d'autres cinéastes et coopère à des festivals de cinéma locaux. »[323]

[321] PLITPHOLKARNPIM Thida, CHULPHONGSATHORN Graiwoot et YAMKHAEKHAI Nuttaphan, « Point de rassemblement : 2005-2006 : panorama du film indépendant thaïlandais », *Le cinéma thaïlandais*, p. 213.
[322] RITHDEE Kong, « L'avenir de la cinématographie thaïlandaise », *Le cinéma thaïlandais*, p. 251.
[323] http://www.kickthemachine.com/page10/index.html (je souligne.)

Weerasethakul voulait donc avant tout encourager la réalisation d'œuvres non-commerciales à travers cette société, que ce soient les siennes ou celles d'autres talents. Au début, *Kick the Machine* organisait des ateliers pour les étudiants en cinéma et les réalisateurs débutants, tout en projetant en parallèle des films alternatifs. Mais pour des raisons financières, *Kick the Machine* a fini par se concentrer uniquement sur les productions de Weerasethakul lui-même[324]. En tout cas, le cinéaste continue de penser sa société de production comme une plateforme plus large destinée à aider d'autres réalisateurs thaïlandais indépendants[325]. En effet, *Railway sleepers* (2016), film d'un autre jeune cinéaste thaïlandais, Sompot Chidgasornpongse[326], a été ajouté recémment à la liste des œuvres produites par *Kick the Machine*. Avec cette œuvre, une nouvelle carrière de Weerasethakul en tant que producteur semble commencer.

En outre, Weerasethakul travaille en association avec une autre société indépendante, surtout lorsqu'il fait un long-métrage, car les moyens à investir sont considérables. Le processus de réalisation d'un long-métrage, de la pré-production à la postproduction, demande beaucoup de temps et d'argent bien qu'il existe des différences de degré selon les cas. C'est pourquoi les cinéastes qui n'appartiennent pas à de grandes sociétés de production sont toujours à la recherche d'investissements extérieurs. Lorsque l'argent manque pendant le tournage, ils doivent arrêter le travail en attendant de trouver le moyen de gagner de nouveaux fonds. C'est ce qui arrive parfois à Weerasethakul. Pour éviter ce genre de situations, il travaille presque toujours en collaboration avec une société française, Anna Sanders Films. De *Blissfully yours* à *Cemetery of splendour*, tous ses longs-métrages (excepté *Mysterious object at noon* et *The adventure of Iron Pussy*) ont été coproduits avec cette société, dont on retrouve le nom à chaque générique.

A la différence de *Kick the Machine*, société unipersonnelle, Anna Sanders Films est une structure plus vaste, créée par Charles de Meaux et ses collègues en 1997. La société travaille par ailleurs en partenariat avec Le Consortium, le centre d'art contemporain de Dijon[327]. En tant que boîte de production pour le cinéma indépendant, et plutôt l'art contemporain, elle

[324] RITHDEE Kong, « Kick the mainstream machine ! La révolution tranquille du cinéma par Apichatpong Weerasethakul », *Le cinéma thaïlandais*, p. 198.
[325] *Ibid.* p. 200.
[326] Pendant longtemps, Chidgasornpongse a travaillé en tant qu'assistant-réalisateur dans nombre de films d'Apichatpong Weerasethakul. *cf.* MARCHINI CAMIA Giovanni, « Berlinale 2017. Look Inside Yourself: Talking to Sompot Chidgasornpongse about "Railway Sleepers" », le 13 février 2017 ; https://mubi.com/fr/notebook/posts/berlinale-2017-look-inside-yourself-talking-to-sompot-chidgasornpongse-about-railway-sleepers
[327] BOVIER François, « Des stratégies artistiques du réemploi à l'outil de production Anna Sandres Films », *Anna Sanders films, cinéma et art contemporain, Décadrages : cinéma, à travers champs*, n° 13, Genève : Décadrages, 2008, p. 9.

se situe à l'opposé de la grande industrie du cinéma. Anna Sanders Films se concentre principalement sur la production des œuvres de ses membres, Charles de Meaux, Pierre Huyghe, Philippe Parreno et Dominique Gonzales-Foerster. Leurs productions sont très éloignées du cinéma classique et commercial. La catégorie des productions est très étendue, du film de fiction à l'installation, du format 35mm à la vidéo. De plus, il semble qu'il n'y ait pas de limites à l'égard du domaine d'activité et des choix de sujets pour les cinéastes d'Anna Sanders. Charles de Meaux explique la philosophie de sa société :

> « Le cinéma expérimental est pour nous une source d'inspiration importante, mais en aucun cas une pratique à laquelle nous pourrions nous associer. [...] En fait, nous avons intégré les idées de processus et de dispositifs, plutôt que les formes qui ont été créées par le cinéma expérimental et les films d'artistes. En un sens, nous sommes autant les héritiers de *Star Wars* que du cinéma expérimental. Par rapport à des cinéastes dont la référence est la cinéphilie, nous avons une conscience accrue de cette histoire des expérimentations filmiques ; mais nous pourrions tout aussi bien nous référer à la peinture du XVIII[e] siècle. »[328]

L'idée des associés d'Anna Sanders paraît claire et assez simple : ils refusent que leurs œuvres soient déterminées ou positionnées dans telle ou telle catégorie (expérimentales, commerciales, classiques, etc.). Ils veulent avant tout absorber et utiliser des sources très diverses de cinéma et d'arts pour créer. En ce sens, ils soulignent qu'Anna Sanders est un simple « outil de production »[329]. Cependant, le but principal de la société est exprimé dès l'introduction que l'on trouve sur son site : « Elle [la société] a pour but de proposer un outil de production à des projets qui dessinent de nouveaux paysages ou plutôt « des moments de paysages » »[330]. Cette expression quelque peu énigmatique trouve son sens lorsqu'on a vu les productions d'Anna Sanders Films. Deux films de Charles de Meaux illustrent bien ces propos. Premièrement, *Le pont du trieur* (1999) est une œuvre importante pour la société puisqu'il s'agit du premier film documentaire qu'elle produit et du premier film du cinéaste lui-même. Afin de réaliser ce film, l'équipe va jusqu'au Tadjikistan. Ce qui intéresse Charles de Meaux dans cette ancienne république soviétique, c'est la région montagneuse isolée du Pamir. Le film commence par une présentation générale du Pamir par le narrateur dans un studio de doublage à Paris et par un botaniste spécialiste de cette région, qui est devant un écran blanc. Malgré les informations que nous donnent les deux hommes, le Pamir reste toujours un lieu mystérieux et étrange qui n'a pas encore d'image. Par la suite, les images réelles du Pamir apparaissent enfin.

[328] BOVIER François et FLUCKIGER Cédric, « A propos d'Anna Sanders : entretien avec Charles de Meaux », *Anna Sanders films, cinéma et art contemporain*, p. 81.
[329] Cette expression est toujours évoquée dans les ouvrages et les entretiens sur Anna Sanders.
[330] http://www.annasandersfilms.com/informations/ (Je souligne.)

Le réalisateur capte d'abord les vastes paysages du Pamir, puis observe la vie désespérée dans le Pamir en enregistrant les témoignages de villageois : depuis l'indépendance en 1991, il n'y a plus d'activités économiques. Les paysages magnifiques cachent une bien triste misère.

La voix off en français du narrateur accompagne les paysages du Pamir. Deux réalités, le Pamir et un studio parisien, se superposent. La vie dans cette région inconnue, qui ne semblait avoir aucun rapport avec notre réel, est perçue graduellement comme une autre part du monde actuel. Les changements subtils du visage du narrateur montrent également qu'il se plonge, de plus en plus, dans la réalité du Pamir. Le réalisateur tâche cependant de bien préserver sa position en tant qu'observateur et présentateur. En ce sens, la dernière scène du film est assez remarquable, car elle évoque un sentiment de dissociation claire à l'égard du Pamir ; le paysage des enfants du Pamir qui jouent au football sur la terre sèche où beaucoup de poussière s'envole est projeté sur l'écran géant d'un stade moderne (probablement autour de Paris) équipé d'une pelouse parfaitement traitée. C'est le moment où l'on revient au réel (notre réel, pas celui des gens du Pamir), symbolisé par le studio à Paris, en se détachant du Pamir.

Shimkent hotel (2003), son deuxième long-métrage, se situe dans la lignée du *Pont du trieur*. Cette fois, le réalisateur part au Kazakhstan, pays qui lui aussi faisait de l'URSS. Mais *Shimkent hotel* se base cette fois-ci sur une histoire fictive. La trame est la recherche entourant le passé d'un jeune français amnésique qui réside dans un hôtel au Kazakhstan. Le processus de mémoire se développe sous deux dimensions. D'une part, on découvre le passé (les souvenirs d'Alex qui reviennent peu à peu) et le présent (les conversations entre Alex, un docteur et un enquêteur). D'autre part, on est plongé à la fois dans l'environnement réel du pays – les paysages secs et les routes poussiéreuses du Kazakhstan, les couloirs sombres et la chambre délabrée de l'hôtel Shimkent – mais aussi dans la fiction (les mémoires, l'aventure des trois jeunes français, Alex et ses deux amis). Il y a donc deux niveaux de lecture, l'un fictionnel et l'autre réel.

La partie du film consacrée à l'histoire des trois jeunes prend la forme d'un *road movie*. Ce choix permet de découvrir les paysages kazakhs en les intégrant au récit. Les jeunes se déplacent sans cesse. On les voit pleins d'espoir sur la route de l'usine d'aluminium qu'ils vont diriger, puis en plein tourment après qu'ils aient dus sortir de ce cauchemar qu'était devenu ce projet. Ils conduisent alors pendant des jours sur des chemins inconnus, et font face à des situations défavorables imprévues. Leur *road trip* se termine par un accident de la route, ourdi par les habitants d'une ville inconnue. Les trois jeunes ont toujours l'air d'enfants égarés, voir effrayés, quel que soit l'endroit où ils se trouvent (à l'usine, sur les routes). La présence de ces jeunes français jetés au milieu de l'Asie central semble improbable, en contradiction avec

l'environnement dans lequel ils se trouvent (une image très explicite de cette hétérogénéité réside dans le comportement d'Alex, qui ne boit que du coca-cola). La combinaison du paysage de la campagne déserte du Kazakhstan et de figures de jeunes espoirs du cinéma français tels que Melvil Poupaud, Romain Duris et Caroline Ducey donne un air étrange au film. Cette bizarrerie merveilleuse permet au réalisateur de rendre les paysages marquants, presque familiers.

D'un certain point de vue, ces deux films offrent une vision politique, sociologique et anthropologique de la fin d'un monde, celle de ces régions post-soviétiques laissées à l'abandon après la chute du communisme. Cette réalité, captée une dizaine d'années après la fin du bloc (des années marquées par le pillage généralisé et une désindustrialisation brutale et massive) pose la question du devenir de cette région. Les villageois du Pamir ou l'usine kazakhe que croisent les jeunes français existent-ils encore aujourd'hui ? Les doléances d'un vieil homme à Pamir dans *Le pont du trieur* prouvent ce doute : « Comment peut-on envisager l'avenir ? […] C'est pas une vie ! Si on veut partir, on peut aller nulle part. […] Les conditions de vie sont difficiles. Pour s'en sortir, il faut être voleur ou trafiquant d'opium. Si on ne recevait pas d'aide humanitaire, on serait tous morts. On trouverait personne pour creuser nos tombes. Tous les vieux, on a intérêt à mourir vite, sinon il n'y aura personne pour creuser nos tombes. » Le réalisateur n'exprime pas d'avis personnel, ni d'opinions politiques : il nous laisse seuls face à la désolation. En ce qui concerne les relations des productions d'Anna Sanders avec l'art engagé ou le cinéma politique, Charles de Meaux nie résolument tout esprit de résistance ou de pureté dogmatiques, mais affirme plutôt que « nous [les associés d'Anna Sanders] procédons par mélange et hybridation ; nous privilégions les chemins de traverse comme mode d'approche. »[331]

Ces deux longs-métrages décrivent bien l'originalité d'Anna Sanders, bien que les courts-métrages et la vidéo représentent pratiquement la totalité de leurs productions. Afin de dessiner de nouveaux paysages ou, pour reprendre le slogan, « des moments de paysages », Anna Sanders ne cesse d'expérimenter diverses méthodes de représentation, sous l'aspect formel et aussi thématique. La société de production indépendante se concentre sur l'innovation des idées à partir d'éléments fondamentaux tels que le but, l'objet et le lieu de tournage, plus que sur les questions de l'échelle du tournage ou les effets spéciaux spectaculaires. L'utilisation de la musique est une de ses stratégies artistiques. Dans les deux exemples que nous avons pris, on retrouve une musique moderne qui provoque une impression de contraste avec les paysages

[331] BOVIER François et FLUCKIGER Cédric, *op. cit.*

infinis de nature. Les œuvres d'Anna Sanders se situent sur une frontière aux multiples sens et sont ainsi résolument hybrides, passant sans cesse du réel à l'imaginaire, point commun majeur avec Weerasethakul.

Cette liberté se heurte par ailleurs (comme pour presque tous les cinéastes indépendants) aux questions du budget et de la diffusion, qui sont parfois insolubles. Des limites budgétaires sont ainsi clairement fixées :

> « Contrairement à la logique industrielle des grands trusts de cinéma, les coûts de production des films Anna Sanders n'excèdent pas les budgets réduits du cinéma d'essai (plafonnant autour des 300 000 euros) : leur financement repose principalement sur des subsides privés ou provenant d'institutions liées à l'art contemporain, dans une moindre mesure sur les aides à la production cinématographique telles que la commission d'avance sur les recettes du CNC. »[332]

Pour financer ses films, Charles de Meaux a ainsi fait appel à diverses sources de financement. *Le pont du trieur* a été produit avec la participation de la galerie d'art contemporain « Air de Paris » ou de la Fondation de France. Dans le cas de *Shimkent hotel*, c'est une société britannique, la « Donaldson Polakoff Productions Ltd », qui a participé au financement du film. Weerasethakul est dans une situation similaire. Malgré la coproduction avec Anna Sanders et sa réputation mondiale en tant que cinéaste, il subit également le manque de moyens à chaque fois qu'il prépare un film. Presque tous ses films ont pu être achevés avec le soutien de sociétés extérieures. Par exemple, *Syndromes and a century* a été en partie financé par la ville de Vienne à l'occasion du festival Mozart[333].

Les problèmes liés à la distribution sont également importants. Indéniablement, l'industrie du cinéma d'aujourd'hui est dominée par des sociétés de production et de distribution très fournies en capitaux. Dans ces circonstances, il est difficile pour des cinéastes indépendants de trouver les moyens de produire et de distribuer des œuvres à caractère non-commercial ou expérimental. De ce fait, bien que *Blissfully yours* ait été remarqué à Cannes (Prix Un Certain Regard en 2002), il n'a été diffusé, au début, que dans une seule salle à Paris[334]. Anna Sanders a alors trouvé une solution partielle en s'associant avec MK2 pour la diffusion DVD de quelques œuvres[335]. C'est en contrôlant le degré de coopération avec les autres sociétés qu'Anna Sanders sauvegarde son indépendance. Vu leur manière de travailler et la tendance

[332] BOVIER François, *op. cit.*, p. 9.
[333] BAUMGÄRTEL Tilman, « I make films for myself: interview with Apichatpong Weerasethakul », p.181.
[334] VULSER Nicole, « Charles de Meaux veut renouer les liens originels entre cinéma et peinture », *Le monde*, le 10 août 2004 ; http://www.lemonde.fr/archives/article/2004/08/10/charles-de-meaux-veut-renouer-les-liens-originels-entre-cinema-et-peinture_375079_1819218.html#24Rp4Mml2Ewx8mr1.99
[335] BOVIER François, *op. cit.*, pp. 14-15.

artistique de leurs productions, Kick the Machine et Anna Sanders partagent des idées similaires.

Pour rester indépendant, Weerasethakul mise par ailleurs activement sur les événements internationaux, qui doivent lui servir de tremplins pour produire et présenter ses œuvres. Il participe volontiers aux programmes organisés et soutenus par les festivals internationaux ou les biennales artistiques aussi bien qu'aux projets de collaboration avec d'autres cinéastes du monde entier. Cela est aussi possible grâce au fait qu'il s'intéresse à toutes les formes de l'art audiovisuel, et pas seulement au long-métrage réservé à la salle de cinéma. Beaucoup de courts-métrages et d'installations sont de fait réalisés à l'occasion de ce type d'événements. L'installation est la spécialité cachée de Weerasethakul, qui y déploie librement son imagination. On trouve dans sa filmographie de nombreux courts-métrages et d'installations, tandis que les longs-métrages sortis jusqu'à ce jour sont au nombre de sept. Prenons des exemples concrets. *It is possible that only your heart is not enough to find you a true love* (2004), œuvre sous forme d'installation, est une commande de la biennale de Busan, qui fût ensuite présentée dans le Musée métropolitain d'art de Busan. *Worldly desires*, un de ses courts-métrages les plus connus, fait partie de trois œuvres du projet de film numérique intitulé « trois hommes, trois couleurs » proposé par le festival international du film de Jeonju, en Corée du Sud, en 2005. Trois réalisateurs indépendants sont sélectionnés chaque année pour répondre à ce projet et sont soutenus par le festival en ce qui concerne les frais de production et de diffusion[336]. Dans les œuvres de commande, on trouve aussi *Waterfall* (2006), installation au festival international du film de Vila do Conde au Portugal, *Faith* (2006), autre installation pour la biennale internationale de Liverpool en Angleterre, ou encore *The anthem*, conçu pour la Foire d'Art de Frieze à Londres. La liste n'est pas exhaustive. En profitant de ces occasions nombreuses, organisées et soutenues par des institutions de pays très divers, Weerasethakul peut non seulement poursuivre ses activités créatives mais aussi se faire une place d'artiste contemporain dans le monde entier. Le prestige qu'il tire de ces événements doit aussi lui permettre de financer ses films. Dans ce but, il n'hésite pas à s'associer avec de grandes entreprises commerciales. *My mother's garden*, présenté pour la première fois au Musée de l'Orangerie à Paris, était ainsi soutenu par Christian Dior. *Vampire* est une commande de Louis Vuitton pour une exposition dans l'espace culturel parisien de la firme.

Dans le cadre de ces événements artistiques, *Primitive* reste à ce jour l'œuvre la plus significative de sa carrière. Le projet comprend les installations et un court-métrage achevés en 2009, ainsi que le long-métrage *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*,

[336] Shinya Tsukamoto, cinéaste japonais, et Song Il-gon, cinéaste coréen, ont été choisis pour travailler avec Weerasethakul, en 2005.

sorti en 2010. On pourrait dire que les idées politiques et critiques du cinéaste sont synthétisées dans ce projet, commencé avec le soutien de la Haus der Kunst à Munich, de la FACT (Foundation for Art and Creative Technology) de Liverpool et d'Animate Projects, à Londres. Seules les installations ont d'abord été exposées, pour la première fois à Munich en 2009. Depuis, elles ont parcouru le monde : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris la même année, New Museum à New York en 2011, Jim Thompson House à Bangkok pendant trois mois en 2012, etc. La performance récente intitulée *Fever room* a pu voir le jour de la même façon. L'œuvre a été projetée et soutenue par l'Asian Arts Theatre à Gwangju en Corée du Sud. Depuis sa première présentation en Corée en juin 2015, *Fever room* a été invitée dans de nombreux événements artistiques à l'étranger, et en particulier en Europe : Kunstenfestivaldesarts, festival international des arts contemporains qui a eu lieu à Bruxelles en mai 2016, Steirischer Herbst Festival d'Autriche en septembre de la même année, Théâtre de Nanterre-Amandiers en France en novembre, dans le cadre du quarante-cinquième Festival d'Automne à Paris.

Ce type de travail est un bon exemple de coopération mutuelle dans le domaine des arts à l'heure de la mondialisation. Il s'agit d'une collaboration qu'on pourrait qualifier de « gagnant-gagnant ». Du côté du cinéaste, ces événements offrent des possibilités de création et de présentation publique de ses œuvres. Du côté de l'institution qui le soutient, la présentation en exclusivité d'une œuvre d'un artiste connu lui assure non seulement une publicité, mais aussi un certain prestige. C'est pourquoi on retrouve un nombre considérable de pays associés dans la filmographie de Weerasethakul[337]. Ces événements sont en outre l'occasion pour lui de participer à des projets collectifs avec d'autres réalisateurs. Le projet *Haunted houses*, tourné pour la biennale internationale d'Istanbul, en fait partie. *Sakda,* court-métrage, est quant à lui un segment du grand projet d'hommage à Jean-Jacques Rousseau initié par le cinéaste suisse Pierre Maillard. Cinquante-cinq cinéastes internationaux ont participé à sa réalisation, chaque court-métrage ayant pour sous-titre « La Faute à Rousseau ». *Sakda* reste un cas d'exception parmi les courts-métrages de Weerasethakul puisque contrairement aux autres on peut facilement le visionner grâce à sa diffusion en DVD.

Ces modalités de travail multiples rendent la poursuite du travail de Weerasethakul possible, même en dehors du système commercial du cinéma. Son attitude proactive et son ouverture d'esprit permettent à ce cinéaste d'expérimenter et de créer des œuvres dépassant le

[337] Voir « Annotated Filmography » dans *Apichatpong Weerasethakul*, Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema, 2009, pp. 207-246 pour consulter les informations sur la production et la distribution des œuvres (jusqu'en 2009).

niveau du film ordinaire. On peut encore une fois comparer ce choix à celui de Wang Bing, qui connaît quant à lui de plus grandes difficultés pour sauvegarder son indépendance :

> « Domaine sensible en Chine, le cinéma, à la fois art et industrie, pose des problèmes juridiques tant au niveau de la création du film qu'à celui de son exploitation. Certains réalisateurs ont pris le parti de suivre les canaux officiels de la réalisation ; d'autres comme Wang Bing ont préféré prendre les chemins de traverse et affirmer ainsi un goût de liberté. »[338]

L'activité artistique en Chine populaire, plus encore que dans d'autres pays, induit pour les réalisateurs certains compromis (parlons franchement de restrictions), au sujet de la liberté d'expression. Comme nous l'évoquions plus haut, les films de Wang Bing sont interdits de distribution en RPC, en raison des sujets déplaisants d'un point de vue gouvernemental que le cinéaste aborde. Dans ces conditions, aucune société chinoise n'ose produire ou soutenir ses films, et Wang Bing se retrouve dans une position très inconfortable : s'il parvient tant bien que mal à réaliser ses films, et ce grâce à l'aide d'investisseurs étrangers, il se heurte systématiquement au mur de la censure dès qu'il s'agit de les projeter dans son pays. Il fait ainsi partie de ces illustres cinéastes chinois inconnus en Chine. Il en va de même pour Weerasethakul en Thaïlande. Malgré cela, il persiste à réaliser ses films selon ses propres idées et son propre style cinématographique, privilégiant la liberté et l'indépendance à un confort financier synonyme de compromission avec le pouvoir.

Weerasethakul, qui a opté pour le même chemin de l'indépendance, lui aussi glissant dans le contexte conservateur thaïlandais, n'a pas choisi la facilité, surtout lorsqu'on peut prédire que l'interventionnisme et la censure du gouvernement concernant le cinéma local ne sont pas prêts de prendre fin. Face à cette situation à durée indéterminée, le cinéaste se dit prêt à quitter son pays pour continuer de créer des films, qu'ils soient ou non résistants. Vu les efforts qu'il fournit afin de ne pas trahir ses convictions, Weerasethakul peut non seulement être considéré comme un réalisateur de talent du point de vue technique ou esthétique, mais aussi comme un artiste assumant sa part de dissidence et sa vision du monde contemporain.

Néanmoins, ses films doivent d'abord être vus comme l'expression d'une sensibilité artistique dévoilant une nouvelle beauté du cinéma moderne, et non comme des manifestes. C'est seulement en suivant l'itinéraire de ses pensées poétiques qu'on trouvera chez lui l'affirmation d'une certaine vérité de la vie. C'est précisément cette quête de vérité concernant des sujets aussi variés que l'histoire collective, les enjeux sociaux et politiques ou la sexualité,

[338] ANSELME Isabelle, *op. cit.*, p. 64.

qui vient provoquer l'ordre établi. Les films de Weerasethakul fonctionnent alors comme critiques poétiques du réel tout en procurant de la surprise et de la joie purement cinématographiques.

Conclusion

Nous arrivons désormais au bout de notre long voyage à travers l'univers cinématographique d'Apichatpong Weerasethakul. Partant de l'analyse de l'influence de deux cultures différentes – la sensibilité autochtone thaïlandaise et la tendance du cinéma expérimental occidental – nous avons envisagé d'une part les modalités de captation des scènes de la vie réelle et d'autre part la manière de découvrir et de révéler le côté invisible qui entoure ce champ visible. La narration filmique est représentée de manière diverse en déviant de la règle classique. Dans le processus de formation d'une histoire, des matières qui semblent distinctes et hétérogènes sont englobées et des textes divers sont connectés. C'est pourquoi des phénomènes étranges et hybrides sont fréquemment produits, comme par exemple la réalité onirique ou la fiction vraisemblable. De cette façon, la distinction entre la dimension réelle et la dimension irréelle/surréelle perd en clarté. Dans l'univers flexible et libre de Weerasethakul, l'humain et l'animal sauvage, la société civilisée et la nature primitive sont connectés et s'influencent, au lieu de s'affronter. La ligne de distinction est quasiment annulée et tous les êtres se mélangent ou coexistent. Des phénomènes surréels et fantastiques comme l'apparition d'un fantôme sont acceptés comme des parts naturelles composant l'existence, et non comme des histoires d'une autre dimension. La tolérance pour l'acceptation d'êtres incompréhensibles ou incompatibles dans la réalité forme une attitude fondamentale de Weerasethakul. Le réalisateur propose ainsi une autre vision du monde se basant sur la tradition bouddhique thaïlandaise qui pourrait sembler absurde du point de vue du rationalisme moderne de l'Occident. En traversant ainsi les discussions autour du monde compliqué et hybride de Weerasethakul, cette étude a eu pour ambition de démontrer que le cinéma de Weerasethakul (re)trouve la beauté et la puissance de la réalité à travers l'imaginaire.

Bien que cette idée principale du réalisateur soit maintenue tout au long de ses œuvres, les messages de ses films ont évolué au fur et à mesure de sa carrière. Il faut donc revenir, encore une fois, sur ses deux dernières œuvres afin d'imaginer la suite de son travail. D'abord, *Cemetery of splendour*, le plus récent de ses longs-métrages, peut être considéré comme une synthèse de son travail filmographique. Sa longue et inépuisable exploration de la Thaïlande, commencée dix-sept ans auparavant avec *Mysterious object at noon*, se termine dans sa ville natale, Khon Kaen, dans *Cemetery of splendour*. Weerasethakul revient donc à son lieu d'origine pour mettre un point final à un chapitre de sa carrière, puisqu'il déclare avoir décidé de ne plus tourner en Thaïlande après ce film. On retrouve les caractéristiques représentées dans

chacun de ses films réunies dans *Cemetery of splendour*. Les couples contradictoires (probablement assez familières pour le spectateur fidèle de Weerasethakul) comme réalité/imaginaire, réel/mythe, conscience/rêve, présent/passé ou encore féminin/masculin sont bien présentes dans le film. A travers le mélange et la coexistence de ces éléments, Weerasethakul décrit la société actuelle thaïlandaise, et révèle plus précisément les aspects négatifs de la situation du pays. Les soldats qui sont mobilisés en rêve dans une bataille au service d'un roi ancien (voire mythique) sont une métaphore claire de l'impossibilité pour les Thaïlandais de se libérer du pouvoir étatique, à savoir le gouvernement militaire. En d'autres termes, les mauvais fantômes du passé sont toujours présents dans la vie des Thaïlandais contemporains. Ainsi, le message de Weerasethakul exprimé dans *Cemetery of splendour* est plus que jamais réaliste, critique et clair.

Fever room, performance qui entretient une relation en miroir avec *Cemetery of splendour* (on y retrouve les mêmes personnages joués par les mêmes acteurs), porte un message plus universel et philosophique. Le réalisateur cherche la substance du cinéma (ou de son cinéma) dans cette œuvre. Dans la première partie, il évoque quelques thèmes qui pénètrent toutes ses œuvres – la vie ordinaire, le souvenir, l'histoire, etc. – à travers une série de scènes quotidiennes (chambre, arbre, chien, etc.) puis de paysages du Mékong. Cette partie est suivie par les images et les dialogues sur le rêve entre deux personnages. Ensuite, le rêve est lié à la lumière. Tout au long de cette œuvre, Weerasethakul suggère que la lumière est justement le rêve, que le rêve est lié au souvenir, et que le souvenir devient cinéma. Ces éléments circulent sans ordre précis. En bref, la lumière, le rêve et le souvenir sont, pour Weerasethakul, synonymes de cinéma. Dans ses œuvres, le réalisateur évoque non seulement des souvenirs personnels, mais aussi la mémoire collective, que ce soit l'histoire thaïlandaise ou le lointain souvenir de l'homme primitif. En ce sens, la scène dans laquelle un homme dessine quelque chose sur le mur de la grotte et l'expose à la lumière symbolise d'une part le désir instinctif de l'humain de raconter et de représenter des histoires et d'autre part l'esprit du cinéma. Par ailleurs, la scène est traversée de dialogues essentiels. Lorsque Jen dit qu'elle ne peut plus se rappeler de son rêve, Itt répond ainsi : « Parce que j'ai pris ta lumière. » Ainsi, le rêve et la lumière sont les axes centraux qui relient ces deux œuvres. S'ajoute la question de l'espace. Même avant d'avoir vu ces deux films de Weerasethakul, la spatialité du récit est suggérée dans leurs titres : « *cemetery* » et « *room* ». Les lieux de ces œuvres sont liés là aussi à la lumière (rappelons la scène où des éclairages multicolores remplissent la chambre des malades dans *Cemetery of splendour* et les intenses faisceaux de lumière lors de la représentation de *Fever room*) autant qu'à l'espace du rêve (l'état endormi des personnages).

Ces éléments sont utilisés, au bout du compte, pour parler du réel et de la vie. La transition entre l'image virtuelle et l'histoire réelle, visible, est une sorte de principe du cinéma weerasethakulien. Autrement dit, l'image mystérieuse (qui semble loin de la réalité) sert à parler de la vie présente. La flexibilité des dimensions (conscient et inconscient, rêve, mémoire, histoire, vie présente) à travers l'image est une caractéristique essentielle de son travail. Le souvenir et le rêve ne fonctionnent pas comme phénomènes temporels seulement pour le plaisir visuel ou la confusion hallucinatoire. L'image irréelle fonctionne comme un miroir vivant qui reflète la réalité du présent. La différence essentielle entre le cinéma de Weerasethakul et les films de style typiquement surréaliste se trouve ici. Dans le cas du surréalisme, la distinction entre réalité et imaginaire est assez nette : il s'agit donc de dépasser les limites de la réalité, à travers le cinéma, pour accéder au niveau du rêve. Les surréalistes recherchent ainsi consciemment le monde de l'illusion en rejetant la logique du réel. C'est pourquoi les cinéastes s'appuient souvent sur des états d'anormalité pour créer une histoire : « D'inépuisables modèles de narrativité expérimentale sont fournis par le rêve et à sa suite tous les états de conscience altérée (rêverie, folie, délire, ivresse, transe...). »[339] Autrement dit, les efforts pour réaliser l'imaginaire débutent paradoxalement par la conscience et la croyance dans un réel unique. Pour Weerasethakul, il n'existe en revanche pas de démarcation claire entre la réalité et l'imaginaire. La dimension imaginaire n'est pas considérée différemment de la dimension réelle. Le rêve dans les films de Weerasethakul n'est pas clairement distingué de la conscience. La réalité et le rêve, le visible et l'invisible coexistent toujours harmonieusement. L'ambiguïté du genre (fiction ou documentaire) est aussi liée à cet aspect.

Ce que le réalisateur propose à travers son ouverture sur le réel et l'imaginaire, c'est de montrer comment l'humain vit actuellement le monde dans lequel il évolue. D'un certain point de vue, Weerasethakul est un cinéaste réaliste. Le rêve, le souvenir et l'histoire forment une grande part du présent, et si l'on élargit notre perception, ils peuvent être considérés comme synonymes du réel lui-même. Ses œuvres suggèrent la puissance et le rôle du cinéma vis-à-vis du réel et cette tendance est de plus en plus marquée dans ses derniers films. Il semble que pour ce réalisateur, le cinéma, en tant qu'art enraciné dans le réel, doit nous faire découvrir et connaître la réalité à travers l'imaginaire. En considérant cette caractéristique, le cinéma peut aussi fonctionner comme un moyen d'améliorer notre monde. Cette conviction de Weerasethakul sur le cinéma commence par son travail sur la mémoire. Comme on l'a souligné plusieurs fois, les œuvres de Weerasethakul sont souvent (voire à avant tout) tournées vers la

[339] BRENEZ Nicole, *Cinéma d'avant-garde*, Paris : Cahiers du cinéma : SCÉRÉN-CNDP, 2006, p. 40.

mémoire privée ou collective. C'est pourquoi les appareils d'enregistrement ou de communication apparaissent souvent chez lui : le téléphone (*0116643225059*), le lecteur-CD (*The anthem*), l'appareil photo (*M hotel*), le magnétophone (*Malee and the boy* et *Mysterious object at noon*), la radio (*Tropical malady*), etc. Que ce soit explicitement ou implicitement, l'action permettant de capter la trace du présent et de communiquer en direct avec les autres se répète dans ses films. Ce geste prouve que l'histoire weerasethakulienne est principalement attachée à la réalité, bien que le réalisateur y ajoute une ambiance mythique. Les petits moments de la vie sont une matière fondamentale de ses films. En ce sens, l'analyse de Bazin sur la narration d'*Umberto D.* (1952) correspond également au style narratif de Weerasethakul :

> « L'unité de récit du film n'est pas l'épisode, l'événement, le coup de théâtre, le caractère des protagonistes, elle est la succession des instants concrets de la vie, dont aucun ne peut être dit plus important que l'autre : leur égalité ontologique détruisant à son principe même la catégorie dramatique. »[340]

Comme le néoréaliste Vittorio De Sica, Weerasethakul privilégie les moments insignifiants et fugitifs de la vie de tous les jours afin de capter l'essence du réel. Cette insistance réitérée sur la vie quotidienne est une caractéristique essentielle de ce réalisateur. A travers le style minimaliste de la répétition, le réalisateur souligne que notre vie est composée d'une succession de petits instants que l'on répète. Alors que tous ces moments semblent similaires, des petites différences entre eux forment la particularité de chaque vie.

Le réalisateur montre une attitude assez prudente vis-à-vis de l'ajout d'éléments artificiels dans la narration. Les protagonistes n'agissent pas activement, ni ne montrent des sentiments exagérés vis-à-vis du réel. A travers l'observation tranquille ou l'insertion d'une métaphore, le cinéaste entraîne le spectateur à repenser le réel. De cette façon, les thèmes que le cinéma moderne avait abordés, à savoir capter et voir le réel, parler de la vérité du réel (comme chez Rossellini qui voulait filmer les événements tragiques du XX^{e}) et que Bazin avait analysé à travers les films de cette époque ressurgissent à nouveau devant nous grâce aux œuvres de Weerasethakul. Malgré un écart de plus de soixante ans, c'est presque la même question que les cinéastes modernes s'étaient posée qui revient ici :

> « *Comment la vérité peut-elle advenir au film ?* Telle aura été la grande question du cinéma moderne. C'était une question neuve car le problème n'a jamais été, dans le cinéma classique, que la vérité *advienne* au film. […] Pour le première fois, avec la modernité, le cinéma prend conscience qu'il n'est pas condamné à traduire une vérité

[340] BAZIN André, *op. cit.*, p. 333.

> qui lui serait extérieure mais qu'il peut être l'instrument de *révélation* ou de *capture* d'une vérité qu'il n'appartenait qu'à lui de mettre à jour. »[341]

Sur ce point, il faut penser la différence entre la réalité de cette époque et la nôtre. D'abord, le cinéma moderne est apparu au cours du dernier siècle lorsque la croyance en un avenir meilleur a plusieurs fois était mise à mal par les grandes guerres tragiques et les crises. Deleuze a remarqué cet état du monde dans lequel personne ne pouvait chercher l'espoir devant les ruines d'une ville. Le philosophe disait ainsi : « ce monde est si intolérable que la pensée ne peut plus penser un monde ni se penser elle-même »[342]. Toutes les certitudes et la pensée rationnelle s'effondrent. A l'égard du réel meurtri, notamment après la Seconde Guerre mondiale, Deleuze retrouve le sens du cinéma. Selon lui, accepter le monde misérable tel quel, au lieu de se plaindre et le mépriser, est une attitude nécessaire pour survivre dans ce monde : « Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable, qui pourtant ne peut être que pensé : « du possible, sinon j'étouffe ». »[343] Cela est lié au devoir du cinéma moderne en tant qu'art à cette époque. Le cinéma sert alors à regarder en face et à (re)connaître l'état du monde dans lequel on se trouve. La nouvelle image cinématographique apparaît dans cette situation dévastée, et le phénomène marque le début du cinéma moderne. Deleuze (autant que Rossellini) pense que l'art doit montrer la croyance en ce monde. Révéler l'environnement misérable après la guerre sert à parler de l'humain. Ce doit être la conviction et la tâche du cinéma :

> « Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. […] Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne (quand il cesse d'être mauvais). Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie *nous avons besoin de raisons de croire en ce monde*. C'est toute une conversion de la croyance. »[344]

Alain Badiou exprime son respect pour cette attitude de Deleuze : « C'est un trait de Deleuze que j'apprécie tout spécialement : une sorte d'amour inébranlable pour le monde tel qu'il est, amour qui est au-delà de l'optimisme comme du pessimisme ; amour qui signifie : il est toujours vain, toujours en deçà de toute pensée, de *juger* le monde. »[345]

Les remarques de Deleuze concernant le monde du siècle dernier sont toujours valables à l'heure actuelle. Après les deux Guerres mondiales, de nouvelles crises sont apparues, jusqu'à très récemment. Les symptômes de la crise contemporaine sont complexes et dispersés :

---

[341] BERGALA Alain (éd.), *Roberto Rossellini : Le cinéma révélé*, Paris : Flammarion, 2008, p. 7.
[342] DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, p. 221.
[343] *Ibid.*
[344] *Ibid.*, pp. 223-224.
[345] BADIOU Alain, *Deleuze : la clameur de l'être*, Paris : Hachette, 2007, p. 67.

aggravation des inégalités entre les riches et les pauvres, conflits interethniques, (ré)émergence du nationalisme, terrorisme international, etc. Ces éléments donnent l'impression, dans des pays supposément en paix ou acteurs de guerres lointaines, de vivre au milieu d'une guerre invisible incessante.

Par ailleurs, des pays où des problèmes domestiques fondamentaux ne sont pas résolus font le jeu diplomatique des grandes puissances. Weerasethakul porte un regard critique sur la société de son pays, la Thaïlande. Les droits fondamentaux n'y sont pas garantis. L'État est toujours contrôlé par une junte militaire, la liberté d'expression (dans la vie quotidienne comme dans le domaine de la culture) est sévèrement limitée… Selon le réalisateur, aucun signe d'amélioration n'est envisageable à court-terme. Autre exemple : la Corée du Sud, pays que nous avons souvent comparé dans cette thèse avec la Thaïlande, vient de connaître une petite révolution sans qu'on sache encore si elle marque le véritable début d'une transition démocratique, si elle achève ce processus débuté à la fin des années 1980 ou si le système critiqué par les manifestants va prendre d'autres formes, montrer d'autres visages, pour se maintenir. Après cinq mois de manifestations, les Sud-Coréens ont en effet réussi à faire destituer et emprisonner la présidente Park, partie prenante d'un réseau de corruption de grande envergure. En considérant le fait qu'elle est la fille du dictateur qui a gouverné la Corée du Sud dans les années 1960 et 1970, lui-même au service des Japonais pendant la Seconde Guerre mondiale, on pourrait supposer que les ombres du passé qui hantent la Corée depuis près d'un siècle devraient s'estomper. Ce processus pourrait néanmoins mettre un certain temps avant d'aboutir, si l'on pense, par exemple, qu'il aura fallu aux Français, après la mise à mort de leur Roi, un bon siècle pour sortir définitivement de la monarchie. Et certains parlent encore de monarchie présidentielle...comme en Corée du Sud.

En ce sens, le cinéma, comme Deleuze l'avait dit après-guerre, peut nous aider, en ce début de XXI^{e} siècle, à croire à nouveau dans le monde qui nous entoure. Le travail de Weerasethakul prend du sens dans ce contexte. Tandis que le cinéma néoréaliste se concentre de manière explicite sur la connaissance et l'acceptation du réel tel quel, Weerasethakul n'exprime pas directement ses messages. Il nous propose plutôt de voir les plis des images virtuelles qui se trouvent au-dessous ou au-dessus des images réelles visibles. Par exemple, au milieu d'une scène de la vie quotidienne, une image qui était invisible est ajoutée ou montrée. Ici, il faut se demander ce que signifie chez ce réalisateur la coexistence entre la réalité et l'imaginaire. Une sorte de solution à certains problèmes de la société s'exprime dans ce processus. L'imaginaire fonctionne comme une métaphore pour mieux comprendre la société et offre un indice pour qu'on surmonte l'absurdité de ce réel. Bien que cela puisse sembler

paradoxal, son cinéma explique la réalité à travers l'imaginaire. Weerasethakul emploie des mesures détournées et flexibles qui peuvent sembler un peu naïve selon les points de vue. Au lieu de franchir un obstacle de front en mettant en avant la raison – on a suffisamment souligné les limites du rationalisme – Weerasethakul utilise la puissance de la mémoire et de l'imagination pour suggérer des solutions aux problèmes qui se posent dans la société actuelle, et pour trouver par ailleurs la vérité de la vie. Par exemple, l'état primitif et pur hors du domaine de la raison est décrit comme une sorte d'abri, même temporaire, vis-à-vis du monde dit civilisé car rationnel, mais profondément désenchanté. En ce sens, l'approche du réel à la manière weerasethakulienne dépasse l'optimisme basé sur le rationalisme.

La vision du monde weerasethakulienne souligne ainsi l'importance de l'acceptation du réel bien qu'il trahisse l'espérance et qu'il exprime une profonde misère. Cette idée vient de l'acceptation de soi-même que l'on trouve dans le bouddhisme. Cette attitude est aussi présente dans la philosophie de Deleuze, lui-même influencé par le concept de l'« affirmation » de Nietzsche. L'affirmation du réel ne signifie pas l'abandon ou la résignation. Elle parle de l'attitude d'examen et de réflexion attentive vis-à-vis du réel. La philosophie de l'affirmation, qui pénètre les réflexions de Schopenhauer, Nietzsche et jusqu'à Deleuze, est à relier à l'essence de l'idée bouddhique. Comme nous l'avons souligné dans la partie concernant le bouddhisme, cette religion est plus proche de la philosophie et de la manière de vivre, en dépit qu'elle soit généralement catégorisée comme religion. C'est pourquoi la conception du bouddhisme de Weerasethakul ne renvoie pas à l'existence d'un être transcendant, divin. Dans ses œuvres, Weerasethakul adopte une vision pratique du bouddhisme en montrant qu'il faut accepter le monde tel qu'il est, même tragique, et qu'il faut croire au lien entre lui et l'humain. L'acceptation du réel doit ainsi stimuler la puissance positive de la vie. Pour Weerasethakul, il s'agit du point de départ de sa pensée qui vise à surmonter le réel. Il est probable, selon lui, que le monde ne changera pas, que les crises vont toujours demeurer, ou que d'autres problèmes vont apparaître. Mais cela ne signifie pas que l'on doit abandonner tout espoir. Les efforts mêmes vains visant à surmonter le réel ont un sens.

Pour Weerasethakul, le réel est donc un objet d'acceptation tout autant qu'un objet de critique, bien que cette idée puisse sembler paradoxale. Tandis que la vie quotidienne des gens ordinaires est un moteur fort et un objet fascinant de stimulation de son univers filmique, les désirs qui dominent cette vie ordinaire deviennent des causes de dégradation de cette quotidienneté précieuse. Le réalisateur affirme à travers ses œuvres que l'on doit continuer à vivre, chacun dans une position définie, tout en ayant conscience de la question du réel. C'est pourquoi Weerasethakul représente simultanément plusieurs dimensions qui semblent

incompatibles et inexplicables (comme une caractéristique de l'« image-temps »). La hiérarchie entre la substance et l'illusion n'existe pas. Il n'y a plus, comme le suggère le sens conventionnel, de forme pure et absolue du temps et de l'espace. Par conséquent, le cinéma weerasethakulien devient un moyen de penser et de dépasser le réel qui est déterminé selon des règles préétablies. En d'autres termes, on y trouve une autre vision du concept de temps établi par les humains. Dépasser les limites de la vision du monde rationnel anthropocentrique est un des messages essentiels du cinéaste thaïlandais.

On en revient alors des questions fondamentales concernant l'art cinématographique : le cinéma n'est-il pas l'art de l'illusion ? Doit-il représenter la réalité ? Pourquoi opposer la réalité à l'imaginaire ? Le cinéma est l'art de la réalité autant que de l'imaginaire. On ne peut pas exclusivement définir l'image cinématographique par des dimensions comme la réalité ou l'illusion. D'après Jacques Aumont, « l'image, dans cette naissance de ce qui est ou n'est pas un art, s'offre à toute autre chose qu'au cadrage d'une perception et d'une conscience. La pensée s'impose en blocs, en phases (au sens aussi de la chimie) »[346]. En ce sens, l'image renvoie principalement à l'interprétation du cinéaste. C'est-à-dire qu'elle est le reflet de la « réalité » affinée par l'« imagination » du cinéaste. Le cinéma de Weerasethakul s'appuie indéniablement sur la réalité. Mais cette réalité est représentée de manière personnelle à travers l'image. Autrement dit, son cinéma s'ouvre à toutes les interprétations possibles. Il est d'une part une reproduction de la vie réelle, d'autre part une proposition d'imaginaires illimités concernant la réalité. Par ailleurs, certains ne voient que l'aspect fantastique, l'influence du surréalisme et l'ambiance exotique dans les œuvres de Weerasethakul. Par exemple, on trouve l'opinion selon laquelle « entre les deux traditions cinématographiques, c'est-à-dire les frères Lumière et Georges Méliès, le cinéma de Weerasethakul a choisi le chemin de ce dernier »[347]. Nonobstant, Weerasethakul n'a jamais poursuivi la réalisation d'une illusion détachée de la réalité. Il s'enracine profondément dans la vie, même banale, de ses contemporains. Les éléments irréels représentés dans ses œuvres restent des parts du réel, et ne viennent pas d'un quelconque monde parallèle. Weerasethakul n'est pas un spécialiste de la falsification : les représentations de type surréel sont chez lui différentes de l'illusion toute fictionnelle. Il s'agit d'images qui ont toujours existé dans un pli caché de l'image visible. Du fait que l'image proposée par le réalisateur soit souvent différente de l'image considérée comme réaliste, le spectateur peut à tort penser que le réalisateur fabrique des images qui n'ont pas de rapport avec

[346] AUMONT Jacques, *Matière d'images*, Paris : Éditions Images Modernes, 2005, p. 88.
[347] CHUNG Sung-il, « Apichatpong Weerasethakul : « l'esthétique de la jungle » qui bouge comme un être vivant », *Art in Culture*, vol. 15, n° 3, mars 2014, p. 87.

le réel. Weerasethakul nous invite plutôt à accueillir une nouvelle manière de comprendre le réel. Ne pas en rester aux phénomènes visibles et rejeter la logique rationnelle érigée en unique moyen de voir et de comprendre le monde sont deux axes puissants du cinéma de Weerasethakul.

Le cinéma weerasethakulien donne à penser des éléments qu'il faudrait approfondir à travers de futures recherches. En premier lieu, il s'agirait de développer une méthode académique permettant d'aborder le cinéma de régions relativement marginalisées. D'un certain point de vue, parler de « cinéma asiatique » (sinon de « cinéma thaïlandais ») devient de plus en plus difficile. On peut d'ailleurs se demander si cette catégorisation n'a pas toujours été quelque peu artificielle. Les frontières culturelles ont tendance à s'effacer à l'heure de la mondialisation. Les phénomènes culturels divers sont facilement diffusés et partagés dans le monde entier grâce à la technologie. Dans ces circonstances où les échanges culturels entre les pays sont de plus en plus actifs, il devient ambigu de déterminer l'identité d'une personne (du point de vue de ses goûts artistiques entre autres) et en fonction de la société à laquelle elle est censée être rattachée. Néanmoins, il y a toujours quelque chose d'inimitable et d'inhérent aux origines de chacun. Il existe chez Weerasethakul une originalité territoriale qui ne saurait être copiée par des cinéastes d'autres aires culturelles ou d'autres pays asiatiques. C'est pourquoi il faut avant tout commencer par rechercher et comprendre les circonstances qui entourent l'auteur. Cette attitude est incontournable lorsqu'on envisage d'analyser en profondeur des films créés dans des régions éloignées de l'influence directe de la culture hollywoodienne et européenne, comme l'Asie ou l'Afrique.

Le prochain film de Weerasethakul, probablement en cours de tournage lorsque nous écrivons ces lignes, ne sera pas tourné en Thaïlande mais en Amérique latine. Cela bouleversera-t-il en profondeur l'univers du réalisateur ? Rien n'est moins sûr, puisque de nombreux points communs relient ces deux espaces géographiques : la colonisation[348], l'instabilité politique, l'oppression du pouvoir étatique, le climat et les paysages de jungle et de montagnes, etc. A propos de son prochain projet, Weerasethakul disait ainsi : « J'imagine qu'il est impossible de faire un film authentiquement local. Ainsi je ne crois pas que je puisse présenter cela – cela concernera ce regard de l'étranger, qui observe. »[349] Pour la première fois,

[348] Rappelons que la Thaïlande, même si elle n'a jamais été officiellement colonisée, a longtemps vécu (et vit encore ?) dans un état de dépendance vis-à-vis de l'étranger.
[349] RAUP Jordan, « Apichatpong Weerasethakul planning next film in Colombia », le 13 mars 2017 ; https://thefilmstage.com/news/apichatpong-weerasethakul-planning-next-film-in-colombia/

le réalisateur va réaliser une histoire dans un espace dont il est étranger. Son regard sur un espace étranger – l'Amérique latine peut être considérée comme étant hors du courant dominant du monde, comme la Thaïlande – pourra suggérer un nouveau sujet de la recherche du cinéma local. Ce travail pourrait montrer une grande évolution du cinéma de Weerasethakul.

Le deuxième sujet concerne le problème de la production et de la distribution de ce type de films dont nous venons de parler. Bien que le motif central se base toujours sur la particularité régionale, les films de Weerasethakul fascinent les spectateurs mondiaux. De plus, nombre de sociétés participent à ses films, du projet à la distribution. En ce sens, on peut dire que Weerasethakul est un cinéaste « glocal », à la fois local et très mondialisé. Ce type de collaboration montre que le cinéma est un art universel. Beaucoup de questions de recherche pourront être proposées ici : la différence entre le spectateur local et étranger (surtout s'il s'agit d'un spectateur venant d'une aire géographico-culturelle très différente de celle du cinéaste), l'extension du marché mondial du film dans les régions périphériques. Dans le cas de Weerasethakul (ou de Wang Bing, que nous avons évoqué plusieurs fois), ses œuvres ne sont pas accueillies favorablement dans leur pays d'origine alors qu'elles sont reconnues à l'extérieur. Les cinéastes indépendants et rebelles dans des pays dictatoriaux sont sans cesse confrontés à des situations absurdes et à l'impossibilité de montrer leurs créations dans les pays dans lesquels elles sont tournées. Il en va de même pour certains cinéastes du Moyen-Orient ou d'Amérique latine. Travailler sur ces cinéastes indépendants venant de régions particulières dans lesquelles ils ne peuvent pas s'exprimer librement reste encore un sujet à traiter. La dernière section de cette thèse, qui envisageait la possibilité d'un troisième cinéma contemporain, a été pensée comme un premier jalon, même modeste, de ces recherches à venir.

Par ailleurs, on pourrait développer la discussion autour des multiples formes de l'art audiovisuel en partant des œuvres de Weerasethakul comme par exemple la combinaison entre le cinéma et l'exposition (*Primitive*) ou le cinéma et le théâtre (*Fever room*). Ces essais interdisciplinaires suggèrent de nouvelles possibilités de formes et d'espaces de projection cinématographique. En cette époque où les nouvelles technologies audiovisuelles évoluent à un rythme effréné et où la distinction entre les arts est de plus en plus ambiguë, il serait souhaitable de repenser les formes et la définition même du cinéma.

Pour conclure cette thèse, revenons enfin sur une particularité de son écriture. Nous l'avons conçue, et nous l'assumons, à partir de notre point de vue de Coréenne. Cette position est double. Du point de vue de certains chercheurs français, le fait d'être Asiatique peut donner l'impression que nous partageons, et cela est vrai dans une certaine mesure, des points

civilisationnels commun avec Weerasethakul, et que nous pouvons comprendre ainsi plus facilement ses films. Néanmoins, la société thaïlandaise et le cinéma thaïlandais restent pour une part des objets étranges et exotiques, et ce même pour des Asiatiques venant d'un autre pays du continent, comme la Corée du Sud, distante de plusieurs milliers de kilomètres. Cette position double peut être jugée à la fois comme un avantage et comme un inconvénient. Bien que cette thèse ait été écrite avec le soin nécessaire au respect de la neutralité axiologique, certains points de vue peuvent sembler tendancieux ou étranges. Par exemple, l'évocation et la comparaison entre des événements récents s'étant déroulés en Corée du Sud et en Thaïlande, destinées à mieux expliquer la situation thaïlandaise, notamment politique et culturelle, pourraient sembler malvenues. Cependant, si cette perspective singulière a pu donner l'occasion de mieux comprendre Apichatpong Weerasethakul et son cinéma, alors cette étude aura joué son rôle élémentaire.

Bibliographie

1. Études du cinéma

1. 1. La théorie du cinéma

Livres

AGEL Henri, *Poétique du cinéma : manifeste essentialiste*, S. I. : Éditions du Signe, 1973, 96 p.

AMENGUAL Barthélemy, *Du réalisme au cinéma*, Paris : Nathan, 1997, 1007 p.

AUDET René, ROMANO Claude, DREYFUS Laurence, THERRIEN Carl et MARCHAL Hugues, *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Paris : Éditions dis voir, 2006, 127 p.

AUMONT Jacques, *Amnésies : fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris : P.O.L, 1999, 253 p.

----------, *Du visage au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 1992, 219 p.

----------, *L'analyse des films*, Paris : Nathan, 1989, 231 p.

----------, *Limites de la fiction*, Montrouge : Bayard, 2014, 230 p.

----------, *Matière d'images*, Paris : Éditions Images Modernes, 2005, 171 p.

----------, *Moderne ?*, Paris : Cahiers du cinéma, 2007, 120 p.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2ème édition, Paris : Armand Colin, 2008 (2001), 299 p.

BALÁZS Béla, *L'esprit du cinéma*, traduit par CHAVY Jacques, Paris : Payot & Rivages, 2011, 396 p.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Les Éditions du Cerf, 2005, 372 p.

BELLOUR Raymond, *L'entre-images 2 : mots, images*, Paris : P.O.L, 1999, 381 p.

----------, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris : P.O.L, 2009,

637 p.

BERGALA Alain, *Le cinéma en jeu ; suivi de Initiation à la sémiologie du récit en images*, Aix-en-Provence : Institut de l'image, 1992, 149 p.

BONITZER Pascal, *Peinture et Cinéma : Décadrages*, Paris : Cahiers du cinéma : Éditions de l'Etoile, 1985, 108 p.

BRENEZ Nicole, *Cinémas d'avant-garde*, Paris : Cahiers du cinéma : SCÉRÉN-CNDP, 2006, 95 p.

BRUN Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, Paris : L'harmattan, 2003, 226 p.

BRUNIUS Jacques-B., *En marge du cinéma français*, Lausanne ; Paris : Editions l'Age d'Homme, 1987, 148 p.

BURCH Noël, *Une praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, 1986, 245 p.

CASSAGNAU Pascale, *Future Amnesia : enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris : Isthme, 2007, 351 p.

FRODON Jean-Michel, *La projection nationale : cinéma et nation*, Paris : Editions Odile Jacob, 1998, 248 p.

GAUDREAULT André et JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris : Nathan, 1990, 159 p.

GREEN Eugène, *Poétique du cinématographe*, Arles : Actes sud, 2009, 120 p.

GUÉRIN Marie-Anne, *Le récit de cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma : SCÉRÉN-CNDP, 2003, 96 p.

HAYWARD Susan, *Cinema studies : the key concepts*, London : Routledge, 2002, 528 p.

HEATH Stephen, *Questions of cinema*, Bloomington : Indiana University Press, 1995, 257 p.

ISHAGHPOUR Youssef, *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris : Éditions de la Différence, 1986, 334 p.

JAFFE Ira, *Slow movies : countering the cinema of action*, New York ; London : Wallflower Press, 2014, 198 p.

KYROU Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Paris : Ramsay, 2005, 338 p.

LAFFAY Albert, *Logique du cinéma*, Paris : Masson, 1964, 171 p.

MASSON Alain, *Le récit au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 1994, p. 141.

MEUNIER Emmanuelle, *De l'écrit à l'écran : trois techniques du récit : dialogue, narration, description*, Paris : L'harmattan, 2004, 100 p.

MITRY Jean, *Le cinéma expérimental : histoire et perspectives*, Paris : Seghers, 1974, 309 p.

MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris : L'harmattan, 1997, 271 p.

----------, *Le plaisir du cinéma : analyses et critiques des films*, Paris : Archimbaud-Klincksieck, 2012, 206 p.

NOGUEZ Dominique, *Eloge du cinéma expérimental*, Paris : Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1979, 189 p.

----------, *Une renaissance du cinéma : le cinéma underground américain : histoire, économie, esthétique*, 2ème édition, Paris : Paris expérimental, 2002, 379 p.

PAÏNI Dominique, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris : Cahiers du cinéma, 2002, 142 p.

PARENTE André, *Cinéma et narrativité*, Paris : L'harmattan, 2005, 194 p.

PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris : Nathan, 1996, 475 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999, 346 p.

SCHEFER Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma-Gallimard, 1997, 207 p.

SCHEINFEIGEL Maxime, *Cinéma et magie*, Paris : Armand Colin, 2008, 182 p.

SIETY Emmanuel, *Fictions d'images*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009, 158 p.

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris : Nathan, 1989, 222 p.

VIRMAUX Alain et Odette, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris : Seghers, 1976, 341 p.

YOUNG Paul et DUNCAN Paul, *Le cinéma expérimental*, Hong Kong ; Köln ; Paris : Taschen, 2009, 191 p.

YOUNGBLOOD Gene, *Expanded cinema*, New York : Dutton, 1970, 432 p.

[Collectifs]

11e Biennale de l'image en mouvement, Genève : JRP Editions, 2006, 214 p.

Anna Sanders films, cinéma et art contemporain, dirigé par BOVIER François, *Décadrages : cinéma, à travers champs*, no 13, Genève : Décadrages, 2008, 118 p.

Anna Sanders films : the in-between, textes édités par MATHIEU Copeland et DAVID Metcalfe, Forma : les Presses du réel, 2003, 127 p.

Film-mémoire, sous la direction de LAGNY Michèle, ROPARS Marie-Claire et SORLIN Pierre, *Hors cadre*, no 9, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1991, 223 p.

Global art cinema: new theories and histories, textes réunis par GALT Rosalind et SCHOONOVER Karl, Oxford : Oxford University press, 2010, 384 p.

La rencontre : au cinéma, toujours l'inattendu arrive, sous la direction d'AUMONT Jacques, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, 347 p.

Le cinéma vers son deuxième siècle : colloque international, 20 et 21 mars 1995, Odéon-Théâtre de l'Europe, sous la direction de FRODON Jean-Michel, NICOLAS Marc et TOUBIANA Serge, Paris : Éditions le Monde, 1995, 235 p.

Les paysages du cinéma, sous la direction de MOTTET Jean, Seyssel : Champ vallon, 1999, 264 p.

L'état du monde du cinéma, textes réunis par DE BAECQUE Antoine, Paris : Cahiers du cinéma, 2001, 254 p.

Narrative, apparatus, ideology, textes réunis par ROSEN Philip, New York : Columbia University Press, 1986, 549 p.

Un cinéma de poésie, textes recueilles et présentés par COUREAU Didier, Grenoble : Université Stendhal-Grenoble 3, 2014, 213 p.

Articles et revues

ASSAYAS Olivier, « Ils nous ont appris à réinventer le cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 558, juin 2001, pp. 74-75.

AUMONT Jacques, « L'histoire du cinéma n'existe pas », *Cinémas*, vol. 21, n° 2-3, printemps 2011, pp. 153-168.

BRENEZ Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, Vol. 13, n° 1-2, automne 2002, pp. 49-67.

DELORME Stéphane, « Poétique ? », *Cahiers du cinéma*, n° 682, octobre 2012, p. 5

FARGES Joël, « L'image d'un corps », *Communications*, n° 23, 1975, pp. 88-95.

JOYARD Olivier, « Des films couleur de sang », *Cahiers du cinéma*, n° 558, juin 2001, pp. 68-73.

MALANGA Gérard, « Warhol observait et absorbait les autres », *Cahiers du cinéma*, n° 558, juin 2001, pp. 76-77.

OSTRIA Vincent, « Glissements progressifs du plaisir interactif », *Cahiers du cinéma*, n° 476, février 1994, pp. 64-68.

PINGAUD Bernard, « Nouveau roman et nouveau cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 185, décembre 1966, pp. 26-41.

« Les 100 meilleurs films de l'histoire selon "Télérama" », *Télérama*, le 16 novembre 2016 ; http://www.telerama.fr/cinema/les-100-meilleurs-films-de-l-histoire-selon-telerama,149864.php#QT2Bg3UxFPDHbgwB.01

1. 2. Le cinéma asiatique et thaïlandais

Livres

COPPOLA Antoine, *Le cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan*, Paris : L'harmattan, 2004, 487 p.

----------, *Le cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, Paris : L'harmattan, 1996, 223 p.

FUHRMANN Arnika, *Ghostly desires : queer sexuality and vernacular Buddhism in contemporary Thai cinema*, Durham : Duke University Press, 2016, 255 p.

GALLOWAY Patrick, *Asia shock*, Berkeley (California) : Stone bridge press, 2006, 211 p.

[Collectif]

Cinémas d'Asie orientale, dirigé par COPPOLA Antoine, *Cinémaction*, n° 128, Condé-sur-Noireau : Corlet Publications, 2008, 199 p.

Dictionnaire du cinéma asiatique, sous la direction de GOMBEAUD Adrien, Paris : Nouveau monde éd., 2008, 636 p.

Le cinéma d'Asie du Sud-Est, sous la direction de GIMENEZ Jean-Pierre et MARGIRIER Gaëtan, Lyon : Asiexpo édition, 2012, 620 p.

Le cinéma thaïlandais, textes réunis par MEIRESONNE Bastian, Lyon : Asiexpo édition, 2006, 255 p.

Seeking the path of Asian cinema : East Asia (*colloque international, 10, 11 et 12 octobre 2011, Busan, Corée du Sud)*, Busan cinema forum, 2011, 439 p.

Southeast Asian independent cinema, textes réunis par BAUMGÄRTEL Tilman, Hong Kong : Hong Kong University Press, 2012, 273 p.

Articles et revues

Cinémas d'Asie : Corée du sud, Hong Kong, Inde, Indonésie, Japon, Philippines, Singapour, Thaïlande, *Mad movies*, hors-série, n° 3, Paris : Mad movies, 2003, 153 p.

BERNARD Loïc, « Cinéma et orientalisme : à la croisée des chemins », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 201, mars-avril 1999, pp. 26-32.

CHEN Kuo-fu, « Le reflux de la vague taiwanaise », *Libération*, le 17 mai 1997 ; http://www.liberation.fr/cahier-special/1997/05/17/le-reflux-de-la-vague-taiwanaise_205310

FOUQUET Gérard, « Présentation : Profondeurs insoupçonnées (et remugles?) des "eaux

croupies" du cinéma thaïlandais », *Aséanie*, n° 12, 2003, pp. 143-156.

JUNG Ji-hye, « Les actualités nationales : l'inquiétude devient la réalité ? », *Cine 21*, n° 980, le 18 novembre 2014, p. 16.

KIM Sung-hoon, « La rafale de censure déferle. », *Cine 21*, n° 993, le 24 février 2015, pp. 50-52.

LEE Young-jin, « Le deuxième *Ong-bak* n'est pas loin : l'industrie du cinéma en Thaïlande de la renaissance du cinéma thaïlandais des années 1990 jusqu'à aujourd'hui en 2005 », *Cine 21*, n° 501, le 10 mai 2005, pp. 62-66.

WON Seung-hwan, « La boîte noire du cinéma coréen : il sera projeté sur combien d'écrans ? », *Cine 21*, n° 1018, le 18 août 2015, p. 15.

2. La théorie littéraire, philosophique et psychanalytique

Livres

Aristote, *La poétique*, traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris : Éditions du Seuil, 2011 (1980), 465 p.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, 9ème édition, Paris : Presses universitaires de France, 2004, 214 p.

----------, *La dialectique de la durée*, 4ème édition, Paris : Presses universitaires de France, 2006 (1950), 150 p.

BADIOU Alain, *Deleuze : la clameur de l'être*, Paris : Hachette, 2007, 184 p.

BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard : Seuil, 1980, 192 p.

----------, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1991, 187 p.

----------, *L'obvie et l'obtus*, Paris : Seuil, 1982, 282 p.

BARTHES Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne Clayton et HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977, 180 p.

BORGES Jorge Luis et JURADO Alicia, *Qu'est-ce que le bouddhisme ?*, Paris : Gallimard, 2001, 124 p.

BRETON André, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, 1988, pp. 309-346.

BRETON André et ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris : José Corti, 1991, 75 p.

CONZE Edward, *Le bouddhisme dans son essence et son développement*, Paris : Payot, 1995, 262 p.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, 2005, 409 p.

----------, *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1996, 298 p.

----------, *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1994, 378 p.

----------, *Proust et les signes*, 4ème édition, Paris : Presses universitaires de France, 2010 (1964), 219 p.

----------, *Logique du sens*, Paris : Éditions de Minuit, 1982 (1969), 391 p.

FAURE Bernard, *Le Bouddhisme*, Paris : Le cavalier bleu, 2004, 124 p.

FREUD Sigmund, *Œuvres complètes IV : L'interprétation du rêve*, Paris : Presses universitaires de France, 2004, 756 p.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris : Éditions du Seuil, 1969, 293 p.

----------, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, 281 p.

----------, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, 573 p.

----------, *Nouveau discours du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 1983, 118 p.

HÊME DE LACOTTE Suzanne, *Deleuze : philosophie et cinéma : le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*, Paris : L'harmattan, 2001, 123 p.

HURAULT Marie-Laure, *Maurice Blanchot : le principe de fiction*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1999, 233 p.

KURT Friedrichs, *Dictionnaire de la sagesse orientale*, traduit par THIOLLET Monique, Paris : R. Laffont, 1997, 752 p.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris : Plon, 2002, 504 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 2004 (1964), 360 p.

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris : Christian Bourgois, 2002, 370 p.

----------, *Essais sur la signification au cinéma (Tomes I et II)*, Paris : Klincksieck, 2003, 219 p.

MOSÈS Stéphane, *Exégèse d'une légende : lectures de Kafka*, Paris : Éditions de l'éclat, 2006, 123 p.

MURCIA Claude, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, Paris : Nathan, 1998, 127 p.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit par A. Burdeau, Paris : Presse universitaires Françaises, 2011 (1966), 1434 p.

Dvâravatî : aux sources du bouddhisme en Thaïlande, *Connaissance des arts*, hors-série, n° 389, 2009, 36 p.

Articles et revues

« Le réalisme poétique à l'écran », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 21, avril 1960, pp. 12-16.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, pp. 1-27.

----------, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, pp. 84-89.

----------, « En sortant du cinéma », *Communications*, n° 23, 1975, pp. 104-107.

METZ Christian, « Le film de fiction et son spectateur », *Communications*, n° 23, 1975, pp. 108-135.

3. Études sur Apichatpong Weerasethakul et ses œuvres

3. 1. Livres

CASSAGNAU Pascale, *Apichatpong Weerasethakul*, Trafik, 2016. (*ebook réservé à iPad)

KREMEIER Ulrike, *Apichatpong Weerasethakul : vidéaste*, Montreuil : Éditions de l'œil, 2002, 28 p.

WEERASETHAKUL Apichatpong, *For tomorrow for tonight* [exhibition, Dublin, Irish museum of modern art, 27 juillet - 31 octobre 2011], Dublin : Irish museum of modern art, 2011.

Apichatpong Weerasethakul, textes réunis par CARRION-MURAYARI Gary et GIONI Massimiliano, New York : New Museum, 2011, 71 p.

Apichatpong Weerasethakul, textes réunis par QUANDT James, Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema, 2009, 255 p.

Screening nature : cinema beyond the human, textes réunis par PICK Anat et NARRAWAY Guinevere, New York : Berghahn Books, 2013, 295 p.

3. 2. Articles et revues

Mysterious object at noon

[Coréen]

AHN Sung-yong, « Sur la relation historique entre la narration cinématographique et l'économie d'image : les questions soulevées par *Mysterious object at noon* », *Études sur les arts d'image*, n° 20, mai 2012, pp. 63-94.

LEE Ji-young, « Les implications cinématographiques politiques modernes à travers l'analyse des caractéristiques structurelles dans *Mysterious object at noon* d'Apichatpong Weerasethakul », *Études sur les arts d'image*, n° 17, novembre 2010, pp. 11-41.

Blissfully yours

[Français]

AZOURY Philippe, « Allons au bois… », *Cahiers du cinéma*, n° 572, octobre 2002, p. 26.

----------, « Extase thaï », *Libération*, le 17 mai 2002 ; http://next.liberation.fr/culture/2002/05/17/extase-thai_403777

BLOUIN Patrice et JOYARD Olivier, « Apichatpong Weerasethakul », *Cahiers du cinéma*, n° 569, juin 2002, p. 38.

HIGUINEN Erwan, *Blissfully Yours (Sud Senaeha)* d'Apichatpong Weerasethakul : Beauté béate », *Cahiers du cinéma*, n° 572, octobre 2002, pp. 70-72.

[Coréen]

JOO Jin-sook et KIM Kyung-tae, « A la recherche de l'étrangeté des films d'Apichatpong Weerasethakul : *Blissfully yours* et *Tropical malady* », *Recherche sur le cinéma*, n° 48, juin 2011, pp. 371-392.

Tropical malady

[Français]

BÉGAUDEAU François, « *Tropical Malady* d'Apichatpong Weerasethakul : Doux comme un tigre », *Cahiers du cinéma*, n° 595, novembre 2004, pp. 12-14.

BURDEAU Emmanuel, COUMOUL Sylvain et TESSÉ Jean-Philippe (interviewer), « L'amour est souffrance », *Cahiers du cinéma*, n° 595, novembre 2004, pp. 14-15.

DELORME Stéphane, « Cœurs fantômes », *Cahiers du cinéma*, n° 591, juin 2004, pp. 19-20.

[Anglais]

PFAFF Timothy, « Out of the jungle and onto the big screen – cult film from Thailand travels to U.S. », le 9 juillet 2005 ; http://www.sfgate.com/entertainment/article/Out-of-the-jungle-and-onto-the-big-screen-cult-2623324.php

[Coréen]

KIM Ho-young, « Le cinéma comme langage primitif ou comme langage universel : *Tropical malady* d'Apichatpong Weerasethakul », *Études sur le cinéma moderne*, n° 8, novembre 2009, pp. 5-36.

Syndromes and a century

[Français]

AZOURY Philippe, « Vestiges de l'amour », *Libération*, le 13 juin 2007 ; http://next.liberation.fr/cinema/2007/06/13/vestiges-de-l-amour_95714

----------, « « Syndromes » censuré en Thaïlande », *Libération*, le 13 juin 2007 ; http://next.liberation.fr/cinema/2007/06/13/syndromes-censure-en-thailande_95713

THIRION Antoine, « Panser l'avenir », *Cahiers du cinéma*, n° 624, juin 2007, pp. 27-28.

[Coréen]

CHOI Ha-na, « La liberté et la censure de l'expression, laquelle est vraiment dégoutante ? », *Cine 21*, le 25 mars 2008 ; http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=50620

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures

[Français]

AZOURY Philippe, « Weerasethakul, thaï king size », *Libération*, le 22 mai 2010 ; http://next.liberation.fr/cinema/2010/05/22/weerasethakul-thai-king-size_653714

BERTOLIN Paolo, « Plateau fantôme », *Cahiers du cinéma*, n° 654, mars 2010, pp. 74-75.

DELORME Stéphane et TESSÉ Jean-Philippe (interviewer), « Différentes réalités : entretien avec Apichatpong Weerasethakul », *Cahiers du cinéma*, n° 657, juin 2010, pp. 10-12.

LEPASTIER Joachim, « D'autres vies si proches », *Cahiers du cinéma*, n° 659, septembre 2010, pp. 6-9.

RITHDEE Kong, « Comment la Thaïlande a appris à ne plus s'en faire et à aimer la Palme d'or », *Cahiers du cinéma*, n° 659, pp. 14-15.

WEERASETHAKUL Apichatpong, « Uncle Boonmee, note d'intention », *Cahiers du cinéma*, n° 654, mars 2010, pp. 70-73.

[Anglais]

RITHDEE Kong, « Of monkey ghosts and men », *Bangkok Post*, le 28 mai 2010 ; http://www.bangkokpost.com/entertainment/movie/37872/of-monkey-ghosts-and-men

[Coréen]

SON Hyun-seok, « Analyse de la narration sonore dans le film d'Apichatpong Weerasethakul : *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* », *Études sur les arts d'image*, pp. 69-104.

Cemetery of splendour

[Français]

BEGHIN Cyril, « La raison du sommeil », *Cahiers du cinéma*, n° 714, septembre 2015, pp. 32-34.

BEGHIN Cyril et TESSÉ Jean-Philippe (interviewer), « Adieu Thaïlande : entretien avec Apichatpong Weerasethakul », *Cahiers du cinéma*, n° 714, septembre 2015, pp. 35-39.

BEGHIN Cyril, « L'acteur qui nous accompagne », *Cahiers du cinéma*, n° 717, décembre 2015, pp. 12-14.

RITHDEE Kong, « Le visage de Jenjira », *Cahiers du cinéma*, n° 711, mai 2015, pp. 18-20.

WEERASETHAKUL Apichatpong, « Carte blanche à Apichatpong Weerasethakul », *Cahiers du cinéma*, n° 714, septembre 2015, pp. 40-45.

Autres œuvres, entretiens, etc.

[Français]

AZOURY Philippe (interviewer), « Je vois ces fantômes, le passé ne meurt jamais », *Libération*, le 1 septembre 2010 ; http://next.liberation.fr/cinema/2010/09/01/je-vois-ces-fantomes-le-passe-ne-meurt-jamais_675675

BLOUIN Patrice (interviewer), « Un hélico dans la tête », *Cahiers du cinéma*, n° 572, octobre 2002, pp. 72-73.

REHM Jean-Pierre, « Midi, l'heure du crime », *Cahiers du cinéma*, n° 600, avril 2005, pp. 78-80.

TESSÉ Jean-Philippe, « Le nombre dort », *Cahiers du cinéma*, n° 600, avril 2005, pp. 82-83.

THIRION Antoine, « Faire la planche », *Cahiers du cinéma*, n° 600, avril 2005, pp. 81-82.

WEERASETHAKUL Apichatpong, « Esprits dans l'obscurité », *Trafic*, n° 76, Hiver 2010, pp. 12-30.

[Anglais]

HRUSKA Jordan (interviewer), « The architecture of Apichatpong », *Art in America*, le 28 septembre 2010 ; http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/apichatpong-joe-weerasethakul/

PANSITTIVORAKUL Thunska (interviewer), « A Conversation with Apichatpong Weerasethakul », le 29 avril 2006 ; http://www.criticine.com/interview_article.php?id=24

RAUP Jordan, « Apichatpong Weerasethakul planning next film in Colombia », le 13 mars 2017 ; https://thefilmstage.com/news/apichatpong-weerasethakul-planning-next-film-in-colombia/

RITHDEE Kong, « Thai film-maker at Cannes slams government censorship », *Bangkok Post*, le 23 mai 2010 ; http://www.bangkokpost.com/archive/film-maker-at-cannes-slams-thai-censorship/178857

WEERASETHAKUL Apichatpong, « Superabundance », *Seeking the path of Asian cinema : East Asia*, Busan cinema forum, 2011, pp. 30-35.

[Coréen]

CHUNG Sung-il, « Apichatpong Weerasethakul : « l'esthétique de la jungle » qui bouge comme un être vivant », *Art in culture*, vol. 15, n° 3, mars 2014, pp. 81-87.

HEO Sang-bum, « La narrativité orale des films d'Apichatpong Weerasethakul », *Recherche sur la civilisation asiatique*, n° 31, septembre 2013, pp. 271-291.

JANG Young-yeop (interviewer), « Chien, bananier, maison, village natal… je veux montrer leur propre rythme : entretien avec Apichatpong Weerasethakul », *Cine 21*, n° 1025, octobre 2015, p. 73.

LEE Kyung-min (interviewer), « Pour moi, le cinéma est un chaman : entretien avec Apichatpong Weerasethakul », *Revue Mensuelle : beaux-arts*, n° 331, août 2012, pp. 86-89.

LEE Young-jin, « Le lieu de tournage d'Apichatpong Weerasethakul », *Cine 21*, n° 501, le 10 mai 2005, pp. 60-61.

LEE Young-jin (interviewer), « « Mes films sont très simples si on les voit sans aucune réflexion » : entretien avec Apichatpong Weerasethakul », *Cine 21*, nº 501, le 10 mai 2005, p. 68.

LEE Ji-young, « La structure de *Primitive Project* d'Apichatpong Weerasethakul : une analyse de la stratégie de « démolition de la frontière » à travers « le rappel de la mémoire opprimée », *Études sur les arts d'image*, nº 19, novembre 2011, pp. 347-377.

OH Jun-ho, « La structure double des films d'Apichatpong Weerasethkul : expansion de la structure filmique à la structure mythologique », *Études sur le cinéma moderne*, nº 8, 2009, pp. 93-117.

ROH Gyeong-tae, « Un résumé esthétique du film d'Apichatpong Weerasethakul : en comparaison avec Robert Bresson », *Étude du cinéma moderne*, nº 8, novembre 2009, pp. 37-66.

SONG Kyung-won (interviewer), « La salle de cinéma est la grotte contemporaine : conférence de presse d'Apichatpong Weerasethakul », *Cine 21*, le 7 octobre 2015, http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=81500

SUH Dae-jung, « La stratégie diverse esthétique des films d'Apichatpong Weerasethakul », *Études sur le cinéma moderne*, nº 8, novembre 2009, pp. 67-92.

Contemporary Talk, Doosan Art Center, Corée du Sud, le 21 mars 2015, https://www.youtube.com/watch?v=ZPAIjomVkqU

4. Études sur autres cinéastes

[AKERMAN Chantal]

AKERMAN Chantal, *Chantal Akerman : autoportrait en cinéaste*, Paris : Cahiers du cinéma : Centre Pompidou, 2004, 237 p.

AKERMAN Chantal, TARANTINO Michael, DAVID Catherine [et al.], *Chantal Akerman : D'Est, Au bord de la fiction*, Bruxelles : Société des expositions du Palais des beaux-arts ; Paris : Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995, 92 p.

MARGULIES Ivone, *Nothing Happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*, Durham : Duke University Press, 1996, 288 p.

----------, « A matter of time » ; article dans la brochure comprise dans DVD, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), The criterion collection, 2009.

[ALONSO Lisandro]

COUMOUL Sylvain, « L'oubli et l'oubli », *Cahiers du cinéma*, novembre 2004, n° 595, pp.23-24.

[BRESSON Robert]

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris : Gallimard, 2006 (1975), 137 p.

[GODARD Jean-Luc]

BELLOUR Raymond, *Jean-Luc Godard : son + image, 1974-1991*, New York : Museum of Modern Art, 1992, 240 p.

GODARD Jean-Luc et ISHAGHPOUR Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours : Farrago, 2000, 118 p.

HARDOUIN Frédéric, *Le cinématographe selon Godard : introduction aux Histoire(s) du cinéma ou réflexion sur le temps des arts*, Paris ; Budapest ; Kinshasa [etc.] : L'Harmattan, 2007, 154 p.

MACCABE Colin, *Godard : images, sounds, politics*, London ; Basingstoke : The Macmillan Press, 1980, 175 p.

SCEMAMA Céline, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, Paris : L'harmattan, 2006, 262 p.

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 1, 1950-1984), édité par BERGALA Alain, Paris : Cahiers du cinéma, 1998, 638 p.

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 2, 1984-1998), édité par BERGALA Alain, Paris : Cahiers du cinéma, 1998, 511 p.

[HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil]

Le cinéma de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, entretiens avec MEVEL Quentin, Paris : Independencia, 2013, 194 p.

[HONG Sang-soo]

MALAUSA Vincent, « Flâner avec Hong Sang-soo », *Cahiers du cinéma*, n° 682, octobre 2012, pp. 6-14.

KIM Ho-young, « La répétition et la différence dans la structure narrative et le montage d'*Oh ! Soojung* de Hong Sang-soo », *L'étude de sémiologie*, n° 10, décembre 2001, pp. 249-283.

LEE Sang-yong, « Entre la vie et le cinéma, entre la banalité et l'effronterie : le mouvement du désir dans les films de Hong Sang-soo », *Discussion sur sept réalisateurs coréens*, textes réunis par JOO Jin-sook, Séoul : Bon books, 2008, pp. 102-126.

[JIA Zhang-ke]

FRODON Jean-Michel, *Le monde de Jia Zhang-ke*, Crisnée : Yellow now, 2015, 214 p.

[KIAROSTAMI Abbas]

BERGALA Alain, *Abbas Kiarostami*, Paris : Cahiers du cinéma, 2004, 95 p.

[LYNCH David]

CHION Michel, *David Lynch*, Paris : Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 2007, 319 p.

DAVID Nathalie et HABERT Cyrille (dir.), *Mulholland drive*, Chatou : Les Éditions de La Transparence, 2007, 175 p.

DUFOUR Éric, *David Lynch : matière, temps et image*, Paris : J. Vrin, 2008, 120 p.

JOUSSE Thierry, *David Lynch*, Paris : Cahiers du cinéma : Le Monde, 2007, 94 p.

SMOLDERS Olivier, *Eraserhead : un film de David Lynch*, Crisnée : Éditions Yellow Now, 1997, 45 p.

[MEAUX (DE) Charles]

VULSER Nicole, « Charles de Meaux veut renouer les liens originels entre cinéma et peinture », *Le monde*, le 10 août 2004 ; http://www.lemonde.fr/archives/article/2004/08/10/charles-de-meaux-veut-renouer-les-liens-originels-entre-cinema-et-peinture_375079_1819218.html#24Rp4Mml2Ewx8mr1.99

[MEKAS Jonas]

MEKAS Jonas, *Ciné-journal : un nouveau cinéma américain, 1959-1971*, traduit par NOGUEZ Dominique, Paris : Paris expérimental, 1992, 398 p.

[ROHMER Eric]

CLÉDER Jean, *Eric Rohmer : Evidence et ambiguïté du cinéma*, Éditions le bord de l'eau, 2007, 134 p.

ROHMER Éric, *Le goût de la beauté*, Paris: Cahiers du cinéma, 2004, 316 p.

Rohmer et les autres, sous la direction de HERPE Noël, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, 307 p.

[ROSSELLINI Roberto]

Roberto Rossellini : Le cinéma révélé, textes réunis par BERGALA Alain, Paris : Flammarion, 2008, 285 p.

[WANG Bing]

ANTONY Fiant, COMOLLI Jean-Louis et ANNICK Peigné-Giuly, *Wang Bing*, *Images documentaires*, n° 77, juillet 2013, 104 p.

MANDELBAUM Jacques, « « A l'ouest des rails » : chef-d'œuvre élégiaque à la mémoire du prolétariat », *Le monde*, le 8 juin 2004 ; http://www.lemonde.fr/culture/article/2004/06/08/a-l-ouest-des-rails-chef-d-uvre-elegiaque-a-la-memoire-du-proletariat_368043_3246.html#CjEPtMvFdWxYLibl.99

Wang Bing : Alors, la Chine, entretien avec BURDEAU Emmanuel et RENZI Eugenio, Paris : les Prairies ordinaires, 2014, 166 p.

Wang Bing : un cinéaste en Chine aujourd'hui, sous la direction de RENARD Caroline, Aix-Marseille : Presses universitaires de Provence, 2014, 224 p.

5. Études sur le son

BERNARD Olivier, *Anthologie de l'ambient : d'Erik Satie à Moby : nappes, aéroports et paysages sonores*, Rosières-en-Haye : Camion blanc, 2013, 809 p.

CANO Cristina, *La musique au cinéma*, Rome : Gremese, 2010, 268 p.

CASSAGNAU Pascale, *Une idée du Nord : des excursions dans la création sonore contemporaine*, Paris : Beaux-arts de Paris éditions, 2014, 526 p.

CHION Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, 2ème édition, Paris : Nathan, 2000, 186 p.

----------, *La musique concrète, art des sons fixés*, CFMI de Lyon : Mômeludies, 2009, 159 p.

----------, *Le son au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 1994, 220 p.

----------, *Le son*, Paris : Nathan, 1998, 342 p.

----------, *Un art sonore, le cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003, 478 p.

SCHAEFFER Pierre, *La musique concrète*, Paris : Presses universitaires de France, 1973, 125 p.

TOOP David, *Ocean of sound*, Montpellier : l'Éclat ; Paris : Kargo, 2000, 318 p.

6. Études sur la Thaïlande

DAVIS Richard, *Muang metaphysics : a study of Northern Thai myth and ritual*, Bangkok : Pandora, 1984, 324 p.

DUBUS Arnaud, *Thaïlande*, Paris : la Découverte, 2011, 223 p.

GALLAND Xavier, *Histoire de la Thaïlande*, Paris : Presses universitaires de France, 1998, 127 p.

MICHEL Houellebecq, *Plateforme*, Paris : Flammarion, 2001, 369 p.

MORELLO Massimo, *La Thaïlande des Thaïlandais*, Paris : Liana Levi, 2007, 179 p.

Société coréenne des études thaïlandaise, *La compréhension de la Thaïlande*, Séoul : Presses de l'Université des langues étrangères de Hankuk, 2009, 422 p.

GAL (LE) Adrien, « Le coup d'Etat, une spécialité thaïlandaise », *Le monde*, le 3 juin 2014 ; http://www.lemonde.fr/asie-pacifique/article/2014/06/03/le-coup-d-etat-une-specialite-thailandaise_4430619_3216.html

« La zone autour du temple de Preah Vihear attribué au Cambodge », *Le monde*, le 11 novembre 2013 ; http://www.lemonde.fr/asie-pacifique/article/2013/11/11/la-zone-autour-du-temple-de-preah-vihear-attribuee-au-cambodge_3511687_3216.html

7. Dictionnaires et autres sources

Le petit Larousse illustré 1995, Paris : Larousse, 1994, 1784 p.

Dictionnaire Larousse français-anglais / anglais-français, Paris : Larousse, 2003, 1224 p.

Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires, Paris : Le Robert, 2009, 1245 p.

ANDRÉ Jacques, *Petites leçons de typographie*, Éditions du jobet, 1990, 52 p.

www.annasanders.com

www.imdb.com

www.kickthemachine.com

www.thaishortfilm.com

www.kofic.or.kr

Index des films

Apichatpong Weerasethakul

Longs-métrages

Mysterious object at noon (2000)

Blissfully yours (2002)

The adventure of Iron Pussy (2003)

Tropical malady (2004)

Syndromes and a century (2006)

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures (2010)

Cemetery of splendour (2015)

Courts-métrages, installations et performances (les œuvres sont classées par ordre de sortie)

0116643225059 (1994)

Like the relentless fury of the pounding waves (1994)

Thirdworld (1997)

Malee and the boy (1999)

Windows (1999)

Haunted houses (2001)

It is possible that only your heart is not enough to find you a true love (2004)

Worldly desires (2005)

The anthem (2006)

Ghost of Asia (2005)

Waterfall (2006)

Faith (2006)

Luminous people (2007)

My mother's garden (2007)

Morakot (Emerald) (2007)

Vampire (2008)

Mobile men (2008)

Primitive (installation, 2009)

A letter to uncle Boonmee (2009)

Trailer for Cindi (2011)

M hotel (2011)

Ashes (2012)

Sakda (Rousseau) (2012)

Mekong hotel (2012)

Cactus river (2012)

Footprints (2014)

Vapour (2015)

Fever room (performance, 2015)

Autres films cités (par ordre alphabétique)

A bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1960)

À l'ouest des rails (Wang Bing, 2003)

Allemagne année zéro (Roberto Rossellini, 1948)

Anémic Cinéma (Marcel Duchamp, 1926)

Année dernière à Marienbad (L') (Alain Renais, 1961)

Atalante (L') (Jean Vigo, 1934)

The attorney (Yang Woo-seok, 2013)

Selfportrait/Autobiography : a work in progress (installation, Chantal Akerman, 1998)

Bang Rajan (Tanit Jitnukul, 2000)

Blue velvet (David Lynch, 1986)

Boulevard du crépuscule (Billy Wilder, 1950)

Brighter summer day (A) (Edward Yang, 1991)

Chanteur de jazz (Le) (Alan Crosland, 1927)

Chantons sous la pluie (Gene Kelly,1952*)*

Chelsea girls (Andy Warhol, 1966)

Chien andalou (Un) (Luis Buñuel, 1929)

Chronique d'un été (Jean Rouch, 1961)

Cité des douleurs (La) (Hou Hsiao-hsien, 1989)

Citizen Kane (Orson Welles, 1941)

Cloud atlas (Lana et Andy Wachowski, Tom Tykwer, 2012)

Collectionneuse (La) (Eric Rohmer, 1967)

Conte d'automne (Eric Rohmer, 1998)

Conte de cinéma (Hong Sang-soo, 2005)

Conte d'été (Eric Rohmer, 1996)

Contes de la lune vague après la pluie (Les) (Kenji Mizoguchi, 1953)

Coquille et le clergyman (La) (Germaine Dulac, 1928)

Cruel state (Kim Jin-yeol, 2015)

De l'autre côté (Chantal Akerman, 2002)

D'Est : au bord de la fiction (installation, Chantal Akerman, 1995)

Diving bell (The truth shall not sink with Sewol) (Lee Sang-ho et Ahn Hae-ryong, 2014)

Empire (Andy Warhol, 1964)

Enfants du paradis (Les) (Marcel Carné, 1945)

Entr'acte (René Clair, 1924)

Eraserhead (David Lynch, 1976)

Étoile de mer (L') (Man Ray, 1928)

Femme est l'avenir de l'homme (La) (Hong Sang-soo, 2004)

Fengming, chronique d'une femme chinoise (Wang Bing, 2007)

Fossé (Le) (Wang Bing, 2010)

Genou de Claire (Le) (Eric Rohmer, 1970)

Goût de la cerise (Le) (Abbas Kiarostami, 1997)

Guernica (Alain Renais, 1950)

Hahaha (Hong Sang-soo, 2010)

Harry Potter (saga de huit films, 1997-2007)

Hiroshima mon amour (Alain Renais, 1959)

Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1998)

Homme à la caméra (L') (Dziga Vertov, 1929)

Homme sans nom (L') (Wang Bing, 2009)

Inception (Christopher Nolan, 2010)

Interstellar (Christopher Nolan, 2014)

Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975)

Je veux voir (Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, 2008)

King Naresuan (saga de six films, Chatrichalerm Yukol, 2007-2015)

Kundun (Martin Scorsese, 1997)

Larmes du tigre noir (Les) (Wisit Sasanatieng, 2000)

Libertad (La) (Lisandro Alonso, 2001)

Little Buddha (Bernardo Bertolucci, 1993)

Liverpool (Lisandro Alonso, 2008)

Lost highway (David Lynch, 1997)

Ma nuit chez Maud (Eric Rohmer, 1969)

Matins calmes à Séoul (Hong Sang-soo, 2011)

Matrix (Les Wachowski, 1999)

Mécano de la « General » (Le) (1926, Buster Keaton)

M le maudit (Fritz Lang, 1931)

Muertos (Los) (Lisandro Alonso, 2004)

Mulholland drive (David Lynch, 2001)

Muriel ou le temps d'un retour (Alain Renais, 1963)

Nang Nak (Nonzee Nimibutr, 1999)

Nanouk l'Esquimau (Robert Flaherty, 1922)

Nuit et brouillard (Alain Renais, 1955)

Ong-bak (Prachya Pinkaew, 2003)

Païsa (Roberto Rossellini, 1946)

Passion (Jean-Luc Godard, 1982)

Pierrot le fou (Jean-Luc Godard, 1965)

Pont du trieur (Le) (Charles de Meaux, 1999)

Pouvoir de la province de Kangwon (Le) (Hong Sang-soo, 1998)

400 coups (Les) (François Truffaut, 1959)

Railway sleepers (Sompot Chidgasornpongse, 2016)

Roi et moi (Le) (Walter Lang, 1956)

Satreelex, the iron ladies (Yongyoot Thongkongtoon, 2000)

Sciuscià (Vittorio De Sica, 1946)

Seigneur des anneaux (Le) (saga de trois films, Peter Jackson, 2001-2003)

Self-Referential Traverse: zeitgeist and engagement (Kim Sun, 2011)

Serene Velocity (Ernie Gehr, 1970)

Sherlock Junior (Buster Keaton, 1924)

Shimkent hotel (Charles de Meaux, 2003)

Shoah (Claude Lanzmann, 1985)

Sleep (Andy Warhol, 1963)

Sept ans au Tibet (Jean-Jacques Annaud, 1997)

Six men getting sick (David Lynch, 1967)

Still life (Jia Zhangke, 2006)

Strangers (The) (Na Hong-jin, 2016)

Stromboli (Roberto Rossellini, 1950)

Suriyothai (Chatrichalerm Yukol, 2001)

Temps modernes (Charlie Chaplin, 1936)

Turning gate (Hong Sang-soo, 2002)

Twin peaks : fire walk with me (David Lynch, 1992)

Upside down (Kim Dong-bin, 2016)

Vierge mise à nu par ses prétendants (La) (HONG Sang-soo, 2000)

Voleur de bicyclette (Le) (Vittorio De Sica, 1948)

Voyage en Italie (Roberto Rossellini, 1954)

Walden (Jonas Mekas, 1969)

Woman on the beach (Hong Sang-soo, 2006)

Woman sitting after killing (installation, Chantal Akerman, 2001)

Annexes

Nous avons rassemblé dans ces annexes des interviews et un discours d'Apichatpong Weerasethakul qui expriment bien l'évolution de son travail cinématographique et de ses conceptions. C'est pourquoi les documents sont disposés de manière chronologique. Ces documents ont l'avantage de présenter les propos de l'auteur lui-même. Weerasethakul s'exprime ici à l'étranger (en-dehors de la Thaïlande). Si nous avons nous-mêmes traduit ce corpus, nous avons également joint une interview en version originale (anglais, langue dans laquelle Weerasethakul s'exprime le plus souvent lorsqu'il est à l'étranger), avec sa traduction. De plus, nous avons choisi de retranscrire des notes que nous avons prises lors d'événements spéciaux, comme des festivals, auxquels nous avons assistés. Il s'agit d'extraits de conversations inédits entre le cinéaste thaïlandais et des spectateurs.

1. « « Mes films sont très simples si on les voit sans aucune réflexion » : entretien avec Apichatpong Weerasethakul », LEE Young-jin (interviewer), *Cine 21*, n° 501, le 10 mai 2005, p. 68.

2. « A Conversation with Apichatpong Weerasethakul », PANSITTIVORAKUL Thunska (interviewer), le 29 avril 2006, http://www.criticine.com/interview_article.php?id=24

3. « Superabundance », WEERASETHAKUL Apichatpong, le discours-programme de Busan cinema forum, *Seeking the path of Asian cinema : East Asia*, le 10 octobre 2011.

4. Extrait de la rencontre avec les spectateurs après la projection de courts-métrages (Le Festival Côté Court 2012, Ciné 104 à Pantin, le 11 juin 2012)

5. Extrait de *Contemporary Talk*, Doosan Art Center, Corée du Sud, le 21 mars 2015, https://www.youtube.com/watch?v=ZPAIjomVkqU

6. « La salle de cinéma est la grotte contemporaine : conférence de presse d'Apichatpong Weerasethakul », SONG Kyung-won (interviewer), *Cine 21*, le 7 octobre 2015, http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=81500

7. Extrait de la rencontre avec les spectateurs lors de présentation de l'intégrale d'Apichatpong Weerasethakul, cinéma Le Champo, Paris, le 4 novembre 2016.

1. « « Mes films sont très simples si on les voit sans aucune réflexion » : entretien avec Apichatpong Weerasethakul », LEE Young-jin (interviewer), *Cine 21*, n° 501, le 10 mai 2005, p. 68.

Apichatpong Weerasethakul (35[1]) n'était pas à Bangkok. Il a déclaré qu'il était en train de travailler sur le scénario d'une nouvelle œuvre à Khon Kaen, sa ville natale, après la fin du tournage de *Worldly desires*. La veille de l'interview, il m'a contacté pour dire qu'il ne pourrait pas se rendre à Bangkok parce qu'il devait organiser un workshop à l'Université de Khon Kaen, son ancienne école. On n'est jamais mieux servi que par soi-même, et j'ai dû aller à Khon Kaen, village situé à une heure de vol de Bangkok. Si je n'ai pas pu constater la popularité du réalisateur à Bangkok, la situation était bien différente dans son village natal. Son réseau personnel n'a de cesse d'augmenter, pour celui qui a reçu le Prix du Jury à Cannes avec *Tropical malady*, et qui est devenu un réalisateur très connu. Tandis qu'on se déplace en sa compagnie vers le lieu de l'interview, il parle de choses et d'autres en indiquant l'hôpital, lieu qui apparaît habituellement dans ses films, et que son père a dirigé. Voici les rapides commentaires qu'Apichatpong, nouvelle star du cinéma thaïlandais, fait sur ses films en mâchonnant du riz sauté aux crevettes.

Q. Le cadavre exquis dans *Mysterious object at noon*, le faux dans *The adventure of Iron Pussy*, le dépaysement dans *Blissfully yours* et *Tropical malady*, etc. Vos films utilisent activement les formes du surréalisme.

A. Je n'aime pas tellement les critères ou les principes. Je préfère les choses qui manquent de structure ou de forme établie. Quand j'ai étudié à Chicago, j'ai souvent vu les tableaux de Dali ou de Marcel Duchamp dans les musées. *Mysterious object at noon* utilise le cadavre exquis que les surréalistes employaient fréquemment. J'ai entraîné l'histoire comme si quelqu'un dessinait et qu'un autre ajoutait librement son propre dessin. Je pense que vous avez parlé du dépaysement à cause de l'espace, la forêt. Mais je n'avais pas cette intention.

[1] Ce nombre indique l'âge de Weerasethakul au moment de l'interview. Ce type de présentation est très courant en Corée.

Q. On dit que *Mysterious object at noon* a été arrêté à mi-chemin à cause d'un manque de financement. De plus, *The adventure of Iron Pussy* a été réalisé soudainement après l'échec du financement de *Tropical malady*.

A. *Mysterious object at noon* est un voyage qui a commencé à Bangkok, puis s'est poursuivi dans la région sud, puis à Chiang Mai et à nouveau dans le sud. Je l'ai tourné dans une atmosphère d'amusement, en conduisant un van. L'équipe professionnelle n'était là que pour le son, j'ai fait presque tout le reste. Lorsque j'avais de l'argent, j'ai tourné, et lorsque je n'en avais plus, j'ai arrêté. Heureusement, la caméra est tombée en panne au moment où je songeais à m'arrêter là. *The adventure of Iron Pussy* est un film à petit budget qu'on m'a proposé lorsque les moyens de production de *Tropical malady* ont été épuisés, et je l'ai tourné dans une humeur joyeuse, sans aucune pression.

Q. A la fin de *Mysterious object at noon*, vous montrez des enfants qui s'amusent en jouant au ballon. De fait, vos films donnent l'impression d'un processus où l'on suit un ballon sans pouvoir prédire où il rebondira. La narration est déconstruite et les points de vue sont scindés. Je voudrais savoir comment vous concevez initialement ce type de film.

A. Je réalise le film en mettant l'accent sur le concept. Le concept de *Blissfully yours* est le temps. J'ai voulu tourner une histoire qui se passe pendant deux heures bien définies. Et ce qu'est ce film s'est enfin révélé lorsque le travail de montage fut fini. Dans le cas de *The adventure of Iron Pussy*, je l'ai réalisé avec le sentiment d'une simulation d'un retour à l'époque passée du cinéma thaïlandais. *Tropical malady* parle de la douleur et du bonheur de l'homme. Lors du tournage de *Blissfully yours* dans une forêt, toutes mes émotions se sont transformées au moment où le soleil colore le couchant. J'avais envie de trouver comment les sensations et les idées des gens changent selon les changements du temps, comme la clarté et l'obscurité. Les humains, on partage le même temps, mais mon temps est différent de votre temps. Malgré cela, ces temps s'influencent et se lient de diverses façons. J'ai essayé de fondre cette philosophie bouddhique dans mon film.

Q. La forêt dans *Blissfully yours* est un refuge pour le repos et la guérison. La forêt dans *Tropical malady* est un espace inconnu qui porte un temps différent du temps de la ville. La forêt dans *Worldly desires* se révèle comme un être qui porte un autre point de vue. Dans vos films, la forêt grandit petit à petit comme un corps organique.

A. L'importance de la forêt ne grandit pas dans chaque film. Seulement, je déteste trop Bangkok. C'est pourquoi j'ai choisi la forêt. Dans la forêt, je peux entendre mon souffle. Je peux me

rappeler ma vie en sortant des règles. Il devient possible qu'un homme et un autre homme s'aiment dans la forêt. Errer nu dans cet espace n'est pas étrange. On peut sentir l'instinct de l'humain qu'on ne connaît plus dans cette société.

Q. Lorsqu'on analyse vos films, ils semblent n'avoir ni queue ni tête, sans qu'on sache pourquoi.

A. Les films que je fais sont très simples si on les voit sans aucune réflexion. Si l'on suppose qu'on doit aller quelque part, je vous accompagne jusqu'à cet endroit en prenant vos mains, et non en vous indiquant uniquement la direction. Mes films sont extrêmement différents des films hollywoodiens qui utilisent beaucoup de « trucs ».

Q. Mis à part *The adventure of Iron Pussy*, vos films ressemblent à un ouvrage cyclique, et ce jusqu'à *Worldly desires*, film du projet « trois hommes trois couleurs » sur lequel vous êtes en cours de travail en ce moment. Ma mémoire me joue peut-être des tours, malgré cela, si je donne un petit exemple, on entend un coup de fusil à la fin de *Blissfully yours* et au début de *Tropical malady*.

A. C'est un peu banal, le coup de fusil dans la forêt. (rire) Il est probable que certaines parties de ma vie apparaissent implicitement. J'ai tendance à croire qu'il y a un certain bonheur ininterprétable dans la vie. Là, [il désigne une bouilloire] il y a une poignée insignifiante attachée à la bouilloire. Bien que cette poignée ne paraisse pas importante, elle fait partie du tout de l'être. C'est mon bonheur de découvrir de telles choses à travers le cinéma.

Q. Concernant le film dont le scénario est en cours, c'est quel type d'histoire, en gros ?

A. Pendant le tournage de *Tropical malady*, mon père est décédé. Je suis revenu au village natal, et j'avais la nostalgie du temps passé. En outre, j'ai compris que les cassettes vidéo des enregistrements des souvenirs de mon père avaient disparu. J'ai eu l'impression que l'être de mon père avait échappé à ma vie. Mais j'ai toujours ma mère, donc j'ai voulu reconstituer le passé après avoir entendu les histoires sur mon père. Ma mère m'a expliqué comment elle avait rencontré mon père, comme mon père l'avait dragué. Bien sûr, je ne vais pas exposer en détail les dessous de l'affaire dans le film. Mes mémoires sur le temps et l'espace disparus seront mélangées avec le contenu du récit de ma mère. Ce film sera financé par des Européens, mais je ne peux pas en dire d'avantage.

Traduction du coréen au français : Sun-woo LEE

2. « A Conversation with Apichatpong Weerasethakul », PANSITTIVORAKUL Thunska (interviewer), le 29 avril 2006, http://www.criticine.com/interview_article.php?id=24

Il est possible que votre seul cœur ne soit pas suffisant pour vous trouver un véritable amour [*It is possible that only your heart is not enough to find you a true love*, titre d'une installation de Weerasethakul présentée en 2004] : *mais le cinéma peut aider à capturer ce sentiment*.

Dans le premier de ses trois entretiens subtils avec des personnes d'importance du cinéma thaïlandais contemporain, Thunska parle au cinéaste Apichatpong Weerasetheakul de B-Movies, de l'état du cinéma en Thaïlande, de l'espace personnel dans les travaux cinématographiques et de ses prochains projets.

Thunska Pansittivorakul : Pourquoi n'avez-vous pas choisi d'étudier le cinéma lorsque vous étiez étudiant en Thaïlande ?

Apichatpong Weerasethakul : À cette époque, je n'avais aucune affinité pour les films thaïlandais, et je pensais stupidement que les films [thaïlandais] sont comme ça en raison du système éducatif, alors je m'en suis détourné et j'ai choisi à la place l'architecture. Je pensais que [l'architecture] offrirait plus de possibilités d'expérimentation.

TP : Comment [pensez-vous] que l'architecture est liée aux films ?

AW : Tout est lié aux films. L'architecture a ses propres histoires, c'est juste une autre façon d'en raconter. Elle se caractérise par la façon dont une personne expérimente l'art en utilisant l'espace et le temps. C'est le déplacement d'un point à un autre, ce qui est très semblable au cinéma. L'éclairage, l'ombre et l'espace concernent l'histoire des émotions et de l'esprit. Certains endroits ne font pas sentir à la personne qui y entre qu'ils ont été construits dans tel ou tel but, et ils sont capables de faire faire au visiteur les activités prévues à cet endroit, qui ont toutes été préparées de telle sorte que nous les faisons naturellement. Comme humain, chaque personne a une histoire. Les gens auront des réactions différentes dans une relation. Aller vers des lieux nous donnera différents sentiments ou ambiances, et nous aurons des réactions différentes à chaque espace. Quand j'ai commencé, j'ai dû essayer de comprendre cette forme médiatique (le film) et savoir ce qu'elle pourrait faire. J'ai créé une nouvelle structure, et elle se distingue donc en termes structurels.

TP : L'appelleriez-vous « déconstruction » ?

AW : Quelque chose dans ce sens. La déconstruction est la prise en compte du volume, de la masse, de la lumière, de l'ombre et de l'utilité et leur amélioration sans se raccrocher aux règles d'origine. Si le bâtiment était à l'origine carré, est-il possible de le transformer en une autre forme ? Est-ce la même chose pour les films si l'on ne respecte pas les règles d'Hollywood ? Est-il possible de suivre le principe du sentiment ? Néanmoins, le film est plus individualisé. L'architecture doit servir les gens qui vont l'utiliser dans la vie de tous les jours, mais le film est une expérience unique pour chaque individu. Par conséquent, c'est une substance qui est un reflet du réalisateur plutôt qu'un usage du spectateur.

TP : Les gens disent souvent que vos films sont des films personnels. Êtes-vous d'accord ?

AW : Cent pour cent. Il est vrai que les films sont créés pour les masses, mais je pense qu'à l'heure actuelle, le cinéaste et le spectateur souhaitent plus de personnalisation. C'est pourquoi il y a « Movies By Demand » où nous pouvons choisir des films comme nous le souhaitons, nous ne voulons pas voir les films actuellement diffusés dans les cinémas, ou nous avons la flemme d'aller au cinéma. Ces services émergent de plus en plus pour répondre aux exigences de chaque individu.

TP : En ce sens, cela arrive aussi aux masses ?

AW : Pas vraiment. Il y a plus de personnes dans ce groupe, mais c'est une masse dans laquelle les individus savent ce qu'ils veulent. Hollywood est devenu une routine, plutôt que d'être quelque chose de nouveau ou intéressant. C'est la nature humaine de rechercher des choses qui ne perturbent pas le désir de voyager dans de nouveaux environnements. Certains peuvent aimer les montagnes, d'autres la mer. Tout le monde a des besoins individuels différents, mais la même fin désirée.

TP : Qu'est-ce que le mot « film » signifie pour vous ?

AW : C'est un film qui reflète le réalisateur lui-même. Il ne faut pas nécessairement qu'il soit facile à interpréter. Comme tous les humains, nous ne sommes pas sûrs de ce que l'autre personne pense. Mais c'est pourquoi c'est fascinant. Il existe des points de vue inconnus, qui apparaissent souvent dans des films expérimentaux. Mais c'est une extrémité et ce que je fais n'est pas si extrême : je souhaite toujours livrer une sorte de message.

TP : Cela signifie-t-il que vous voulez faire des films pour le marché [*mainstream*] ?

AW : Non. Ce n'est pas que je méprise les films du marché [*mainstream*], mais ce n'est pas dans ma nature. Je ne sais pas comment les faire. Cela peut sembler extrême, mais c'est comme une personne qui veut être seule sur une île, tandis que les films du courant dominant sont comme des orateurs et des politiciens qui communiquent pour entretenir ou influencer les masses. Ma personnalité n'est pas comme ça. Je ne suis pas bavard. Je n'ai pas la possibilité de tisser mes paroles pour aller au cœur des masses.

TP : Parlons du film que vous faites en ce moment. L'*Intimité* [ré-intitulé *Syndromes and a Century* – Ed.], ça parle de quoi ?

AW : C'est un projet de six cinéastes du monde entier qui se sont réunis pour faire un film qui commémore le 250e anniversaire de Mozart, et qui sera projeté au même moment, en novembre. Il est financé par l'Autriche. On n'est pas obligé de parler de Mozart, mais on doit refléter l'esprit de Mozart. Je vois sa musique comme l'expression de miracles et de la connexion à la vie quotidienne. Mon film va observer le passé pour voir dans le futur. Des personnes qui vivent leur vie, l'inhalation et l'expiration, les rencontres, ce sont déjà des miracles. C'est un film sur la beauté.

TP : Au début, j'ai entendu dire que c'était à propos de votre père et de votre mère ?

AW : Ce n'est plus le cas. Il y a tout de même encore quelques éléments les concernant. J'ai commencé par l'histoire de mes parents, mais cela a donné naissance à d'autres choses. Quand j'ai rencontré les acteurs, quand j'ai trouvé le lieu de tournage, il y avait d'autres histoires combinées et ajoutées. J'essaie de ne pas les limiter. Je les autorise à circuler dans n'importe quelle direction. C'est très excitant.

TP : Et votre dernier projet, *Utopia* ?

AW : Il y a deux ans, Dviant Films avait un projet appelé *American Dreams* et demandait à plus de dix réalisateurs tels que Jia Zhang Ke, Barbara Hammer et Fruit Chan, de présenter des idées concernant le terme « Américain ». Nous devions également filmer là-bas (aux États-Unis).

TP : À propos de *Heartbreak Pavillion*, [film qui sera produit par Apichatpong et codirigé par Thunska et Sompot], pourquoi voulez-vous être producteur de film ?

AW : Je veux avoir l'expérience de la production de films. Quand j'ai vu les films de Poon (Thunska Pansittivorakul) et Boat (Sompot Chidgasornpongse), je me suis intéressé à la production. Leurs films semblent avoir la force motrice pour se diriger vers la réalisation de

longs-métrages alors même qu'il serait très difficile autrement pour eux deux de faire des longs-métrages dans le système thaïlandais.

TP : Que pensez-vous de l'industrie du film en Thaïlande ?

AW : D'un point de vue industriel, ce n'est pas assez professionnel. Nous n'avons même pas d'union qui peut protéger les cinéastes. C'est comme une profession indépendante, pas quelque chose dans laquelle vous pouvez songer à faire carrière. Le système dans notre pays est comme une entreprise familiale où vous demandez à votre père de financer plutôt que de mettre en place votre propre usine ou établissement. Si c'était une usine de production de masse, le prix de l'investissement par pièce serait moins cher que dans une entreprise domestique. Il y a beaucoup de risques ici, et cela ne vaut pas la taille du marché, qui est encore faible. Vous investissez 30 millions (baht) et si vous faites faillite, c'est fini. On n'est pas prêt de développer des films sur le marché mondial. Je ne dis pas que nous devrions faire des films uniquement pour le marché étranger, mais que nous devons avoir des normes.

TP : Mais il semble que la Thaïlande donne l'image que nous sommes très professionnels. Nos laboratoires de films ont des normes plus élevées, de nombreux films étrangers nous ont contactés et la Thaïlande est également un lieu de tournage pour de nombreux films étrangers.

AW : C'est vrai en termes d'équipement et d'outils, mais nous manquons encore de gestion et de structure. La conséquence est que si un projet tombe, il en va de même pour le suivant. Nous ne disposons pas de projets à long terme, et ce qui arrive arrive… La plupart des films que nous vendons sont des films de faible qualité, qui créent l'opinion générale que tous nos films sont comme ça. Ce dont la Thaïlande a besoin, c'est de nouveaux processus de réflexion et d'une restructuration adaptée au marketing. C'est comme ces journaux quotidiens qui ont des manchettes passionnantes mais qui n'ont aucune analyse concrète ou aucun contenu sérieux.

TP : Que souhaiteriez-vous que les écoles enseignent ?

AW : Le système éducatif local, par l'analyse et la recherche, devrait trouver une approche adéquate pour chaque domaine d'études et adapter les programmes d'études pour construire un système approprié. C'est difficile parce que même les festivals de films en Thaïlande sont très corrompus. Ils s'intéressent à eux-mêmes plus qu'à l'intérêt collectif, à faire en sorte qu'un étranger qui ne connaît rien des festivals de films organise un événement afin que l'argent des contribuables thaïlandais puisse être escroqué chaque année. La Thaïlande est en proie à la cupidité d'un petit groupe d'individus puissants qui ne pensent pas à créer quelque chose de

bénéfique pour le pays, contrairement à la Corée ou à Hollywood. Ils ne sont même pas capables de raconter [des histoires] pour divertir [la population de] la Thaïlande. Les gens se plaisent à utiliser l'excuse de la « Thaïité » [*Thai-ness*] censée poser des limites que les étrangers sont supposés ne pas comprendre. Ce n'est pas vrai. Nous utilisons des voitures de marque étrangères. N'utilisons-nous pas Internet ? Tout est devenu international et tout ce qu'on demande c'est qu'une histoire soit bien racontée. Regardez les écrivains dans notre pays. Combien d'entre eux peuvent penser hors des sentiers battus ? Les livres japonais ont été traduits en thaï et les Thaïlandais sont devenus dépendants de ceux-ci. Les séries coréennes ont un succès sur l'ensemble du territoire. Nous n'avons pas une bonne compréhension de l'évolution vers la standardisation. Tout est connecté. Le système d'éducation visant à créer un travail novateur n'est pas là. Il n'y a que l'enseignement de personnes qui sont envoyées dans le système pour créer des œuvres du même genre. Il n'y a pas de normes internationales.

TP : Alors devons-nous tous créer des films de série B pour alimenter le marché international du film ?

AW : Je pense que c'est bien [de faire cela]. C'est un bon début. Si nous pouvons parvenir à ce point, les gens sauront que le marché veut la variété. La marge bénéficiaire entre la vente et l'achat sera très différente. La concurrence naîtra et donc la qualité pourrait être meilleure. Je tiens à souligner que nous ne faisons pas de films pour les étrangers, mais qu'en ce moment, nous n'avons plus besoin du mot « Thaï » puisqu'il s'agit de films créés pour présenter des perspectives à n'importe quel public susceptible d'accrocher au thème du film. Un film a sa propre vie mais en ce moment la Thaïlande est comme un robot qui continue de fonctionner sans passion ni responsabilité vis-à-vis du résultat.

TP : Si vous étiez quelqu'un qui avait le pouvoir et une fortune illimitée pour mettre en œuvre le changement, que voudriez-vous faire ?

AW : Nous avons besoin d'un centre de cinéma qui distribue [l'information] et permette aux gens de rechercher des connaissances ainsi que de quelque chose à plus grande échelle qui aide le processus de production. Le plus petit centre créera la nouvelle génération de films : ce sera un centre de connaissance n'ayant aucune restriction pour présenter une grande variété de films. Il aura une bibliothèque avec des activités et des ateliers qui seront créés pour alimenter le centre principal, en aidant l'industrie à avancer. Mais nous devrions aussi promouvoir le centre et fixer son cap, ainsi qu'ouvrir le centre et permettre aux gens de participer. Il doit également fonctionner comme créateur de travail en développant des ressources humaines qui peuvent être

connectées à l'industrie pour leur carrière. Il doit y avoir un système éducatif qui a une couverture plus large, qui ne comprend pas seulement le processus de production. Il faut également inclure la conceptualisation du projet et l'écriture du script. Il doit y avoir une variété en ce qui concerne les films produits, y compris ceux qui sont utilisables pour rivaliser avec des films d'autres pays.

TP : Faut-il améliorer la politique de censure en Thaïlande ?

AW : Ça aussi. Elle doit encore exister mais avec plus de standardisation. Vous devez être en mesure de vérifier pourquoi un film n'a pas passé l'étape des censeurs. Les producteurs doivent pouvoir débattre de la raison pour laquelle telle ou telle scène est nécessaire. Il doit aussi y avoir une marge de manœuvre pour les films qui n'ont pas passé la censure, ce qui signifie que si [le film] n'est pas passé, il puisse quand même être projeté dans un nombre limité de salles. Les producteurs auront alors la possibilité d'opter pour une diminution de la taille du marché ou pour des coupes afin que le film puisse accéder à un marché plus important.

TP : Un ministère qui traite des arts contemporains est-il encore nécessaire ?

AW : Oui, pour conserver et promouvoir les valeurs de la société thaïlandaise ainsi que pour soutenir les personnes qui créent des œuvres d'art. Tout au long de l'histoire, nous avons suivi les tendances mondiales, nous avons donc besoin de ce ministère comme moyen d'échange et de présentation de nouvelles idées. Si nous ne faisons pas cela, nous ne serons que des esclaves de la pensée étrangère.

TP : Quoiqu'il en soit, pourquoi les gens regardent-ils des films ?

AW : Nous n'avons pas à le faire, mais nous avons soif d'eux. Nous devons nous détendre, nous devons voyager, nous devons interagir avec d'autres personnes. Les films sont une [forme de] magie noire. C'est instinctif. Dans le passé, nous avions déjà besoin de dessiner sur les murs des grottes afin que nous puissions raconter des histoires. Les films portent sur la curiosité humaine : c'est notre trait inné.

TP : Pourquoi devez-vous faire des films ?

AW : Les films me connectent au monde. Je ne suis pas bon pour parler ou écrire. Quand j'ai fait mon premier film, je n'ai jamais imaginé [que je pourrais] transformer cela en carrière, mais j'ai eu de la chance. Je fais ce que je fais maintenant parce que je pense que je peux encore me débrouiller et que c'est quelque chose que je n'ai pas peur de faire.

(Entretien paru pour la première fois dans Siam Contemp, un magazine publié par le ministère de la Culture de Thaïlande. Il est réédité ici avec l'aimable permission de l'auteur, Thunska Pansittivorakul, et avec une nouvelle traduction du thaïlandais à l'anglais par Vipavinee Artpradid)

Traduction de l'anglais au français : Sun-woo LEE

[version originale]

It is Possible That only Your Heart is Not Enough to Find You a True Love: *but cinema can help capture that feeling*.

In the first of three insightful interviews with persons of import in the contemporary Thai cinema, Thunska talks to filmmaker Apichatpong Weerasetheakul about B-Movies, the film scene in Thailand, room for the personal in cinematic works, and his upcoming projects.

Thunska Pansittivorakul: Why didn't you choose to study film when you were studying in Thailand?

Apichatpong Weerasethakul: At that time I didn't have any affinity for Thai films, and I stupidly thought that [Thai] films are like this because of the educational system, so I avoided it and took architecture instead. I thought [architecture] would offer more opportunities for experimentation.

TP: How [do you think] architecture is related to films?

AW: Everything is related to films. Architecture has its own stories, it is just another way to tell stories. It is characterized by how a person experiences art by using space and time. It is walking from one point to another, which is very similar to cinema. Lighting, shadow, and space are about the story of emotions and of the mind. Some places do not make the person who enters feel that this place was constructed for so and so purpose, and it is able to take the visitor to the activities in that location, which are all prepared in such a way that we do them naturally. Just like humans each person has a story. People will have different reactions in a relationship. Going to places will give us different feelings or atmospheres, and we will have different reactions to each space. When I first began, I had to try to understand this media form (film) and know what it could do. I created a new structure, so it stands out in structural terms.

TP: Would you call it 'deconstruction'?

AW: Something along those lines. Deconstruction is the taking of volume, mass, light, shadow, and utility and improving on it without clinging to the original rules. If the building was originally square, is it possible to turn it into another shape? It's the same with films what if it doesn't follow the rules of Hollywood? Is it possible to follow the principle of feeling? Yet film is more individualized. Architecture has to serve the people using it everyday, but film is a one-time experience for each individual. Therefore it is a substance that reflects the [film] maker rather than [being] for the viewer's use.

TP: People often say that your films are personal films. Do you agree?

AW: One hundred percent. It is true that films are created for the masses, but I think that at present both the filmmaker and the viewer want more personalization. That is why there is 'Movies By Demand' where we can choose films as we wish we might not want to see the films currently shown in cinemas, or we are lazy to travel to the cinema. These conveniences are happening increasingly to meet the demands of each individual.

TP: Meaning that it also reaches the masses?

AW: Not really. There are more people in this group, but it is a mass in which individuals know what they want. Hollywood has become routine, rather than being something new or interesting. It is human nature to search for things that are not tedious the desire to travel into new environments. Some may like mountains, others the sea. Everyone has different individual needs, but the same desired ends.

TP: What is the word 'film' mean to you?

AW: It is a film that reflects the filmmaker's own self. It does not necessarily have to be easy to interpret. Like all humans, we are not sure what the other person is thinking. But that's why it is fascinating. There are unknown viewpoints, which often happen with experimental films. But that is one extreme what I am doing is not so extreme; I still want to deliver some kind of message.

TP: Does this mean you want to make films for the [mainstream] market?

AW: No. And it's not that I despise [mainstream] market films, but it is not in my nature. I don't know how to make them. This may be extreme, but it is like a person who wants to be alone on an island, while mainstream films are like orators and politicians who communicate to entertain or sway the masses. My personality is not like that. I am not talkative. I don't have the ability to weave my words to get to the hearts of the masses.

TP: Lets talk about the film you are making now. What is *Intimacy* [since retitled *Syndromes and a Century* – Ed.] about?

AW: It is a project by six filmmakers from around the world who came together to make a film that commemorates the 250th anniversary of Mozart, which will be screened at the same time in November. It is funded by Austria. It does not have to be about Mozart, but it has to have the spirit of Mozart. I see his music to be about miracles and its connection to everyday life. My film will look back at the past in order to see into the future. Just people living life, inhaling and exhaling, meeting each other, these are already miracles. It's a film about beauty.

TP: At first, I heard that it was about your father and mother?

AW: It's not anymore. There's still some element of them in it. I began with my parents' story, but it has sprung to other things. When I met the actors, when I found the location, there were other stories combined and added in. I try not to limit it. I allow it to flow whichever way it goes. It is very exciting.

TP: And your latest project *Utopia*?

AW: Two years ago, Dviant Films had a project called *American Dreams* which asked over ten directors such as Jia Zhang Ke, Barbara Hammer, and Fruit Chan, to present ideas regarding the term 'American'. We had to film there [in the U.S.] as well.

TP: About *Heartbreak Pavillion*, film to be produced by Apichatpong, and co-directed by Thunska and Sompot], why do you want to be a film producer?

AW: I want to have the experience of film producing. When I saw the films of Poon (Thunska Pansittivorakul) and Boat (Sompot Chidgasornpongse), I became interested in producing. Their films seem to have the driving force to move towards feature-filmmaking since iteven when it would be very difficult for these two to make feature films in the Thai system.

TP: What do you think of the film industry in Thailand?

AW: From an industrial viewpoint, it is not professional enough. We do not even have a union that can protect filmmakers. It's like a freelance profession, not something you cannot rely on as a career. The system in our country is like a household enterprise where you ask your father for fundingrather than setting up your own factory or establishment. If it was a factory of mass production, the price of investment per piece would be cheaper than in a household enterprise. There are many risks here, and it's not worth the size of the market, which is still small. You invest 30 million (baht) and if you go bankrupt, that's it. It's not ready to develop films for the global market. I'm not saying that we should go and make films only for the foreign market, but we need to have some standards.

TP: But it seems that Thailand is creating the image that we are very professional. Our film labs have higher standards, many foreign films have contacted us, and Thailand is also the location for many foreign films.

AW: That is true in terms of equipment and tools, but we are still lacking in terms of management and structure. The result is that if one project falls, so does the next. We do not have long-term projects whatever happens, happens. Most of the films that we sell are low-grade films, which create the general view that all our films are like that. What Thailand needs are new thinking processes and a restructuring that is suitable for marketing. It's like the daily newspapers that have exciting headlines but do not have any concrete analysis or serious content at all.

TP: What would you like the schools to teach?

AW: The local educational system, through analysis and research, should find an appropriate approach for each field of study and adapt the curriculum to construct a proper system. This is difficult because

even the film festivals in Thailand are full of corruption. They're about self-interest over the collective interest, about making a foreigner who does not know anything about film festivals organize the event so that Thai taxpayers' money can be swindled every year. Thailand is plagued by the greed of a small group of powerful individual greedy people who do not think of creating anything beneficial for the country, unlike Korea or Hollywood. They can't even tell [the stories] to entertain [people in] Thailand. People like to use the excuse that it is the Thai-ness that is limiting, and that foreigners do not understand this fact. This is not true. We use foreign-branded cars. Don't we use the Internet? Everything has gone international all that is asked for is that the story is told well. Look at the writers in our country. How many of them can think out of the box? Japanese books have been translated to Thai and Thais have become addicted to these. Korean series are a hit all over town. We do not have a good grasp of moving towards standardization. Everything is connected. The system of education for creating groundbreaking work is not there. There is only the teaching of people who are fed back into the system to create works of the same sort. There are no international standards.

TP: Then should we all just create B-grade films to feed the international film market?

AW: I think it's okay [to do that]. It is a good start. If we can get to that point, people will know that the market wants variety. The profit-margin through selling and buying will be very different. Competition will be created, and so the quality may be better. I want to emphasize that we are not making films for foreigners to watch, but right now there is need for the word 'Thai' anymore because these are films created to present perspectives whichever country's audience it can connect to is the film's issue. A film has its own life, but right now Thailand is like a robot which just continues to work without any passion or responsibility for the outcome.

TP: If you were someone who had power and unlimited money to implement change, what would you want to do?

AW: We need a film center that distributes [information] and allows people to search for knowledge, as well as something on a larger scale that aids in the production process. The smaller center will create the new generation of films; it will be a center of knowledge that has no limitations in presenting a wide variety of films. It has a library, with activities and workshops, which are created to feed the main center, helping the industry move forward. But we should promote the center and set the trend, open up the center and allow people to participate. It also has to function in labor creation developing human resources that can depend on the industry for their careers. There has to be an educational system that has a wider coverage, that doesn't just include the production process. It also has to include conceptualizing the project and writing the script. There has to be variety in terms of the films that are produced, including those that are practical and could compete with films from other countries.

TP: Does we have to improve the censorship policy in Thailand?

AW: That too. It still has to exist, but with more standardization. You must be able to check why a film did not pass the censors. The producers must be able to debate why this or that scene is necessary. There must also be leeway for films that did not pass the censors, meaning that if [the film] did not pass then it can still be screened in a limited [number of] cinemas. The producers will then have the alternative

of either choosing to go with a decreased market size or cutting out scenes so that the film can have a bigger market.

TP: Is a ministry that deals with contemporary arts still necessary?

AW: Yes, to store and promote the values in Thai society as well as to support people who create works of art. Throughout the past, we have been following global trends, therefore we need this ministry as a means of exchange and presenting new ideas. If we don't do this, we will only be slaves to foreign thought.

TP: Why should people watch movies anyway?

AW: We don't have to, but we have a thirst for them. We need to relax, we need to travel, we need to interact with others. Movies are a [form of] black magic. It's instinctive. In the past we even needed to draw on the walls of caves so that we could tell stories. Films are about human curiosity; it is our inborn trait.

TP: Why must you make films?

AW: Films connect me to the world. I'm not good at speaking or writing. When I made my first film I never imagined [that I would be able] to turn it into a career, but I got lucky. I do what I do now because I think I can still get by, and it is something I am not afraid to do.

(Interview first appeared in Siam Contemp, a magazine published by the Ministry of Culture, Thailand. It is reprinted here with the kind permission of the author, Thunska Pansittivorakul, and with a new Thai to English translation by Vipavinee Artpradid)

3. « Superabundance », WEERASETHAKUL Apichatpong, le discours-programme de Busan cinema forum, *Seeking the path of Asian cinema : East Asia,* le 10 octobre 2011.

« SURABONDANCE »

Lumières

Je suis redevable à ma mère qui est le premier cinéaste que je connaisse. Elle est docteure. Quand j'étais petit, dans son bureau de l'hôpital, elle m'a montré un microscope. Elle est spécialisée dans la thalassémie, une forme de maladie du sang, chez les enfants. J'ai donc eu l'occasion de m'émerveiller de diverses cellules sanguines d'une multitude de couleurs. Dans son monde, elle avait fait ces glissements de sang sur la lumière. Et elle a également fait des films. Elle possédait une caméra super 8 Canon. Elle avait des films développés à Hong Kong et édités à la maison. Elle montrait ces films à la maison à plusieurs reprises le week-end. Sur une armoire dans notre chambre, il y avait une petite télévision en noir et blanc. De nombreux programmes servaient la propagande du gouvernement ou racontaient des histoires de fantômes, un bon mélange pour les jeunes. Nos propres images super 8 fonctionnaient bien avec les fantômes en noir et blanc. Toutes les choses en mouvement étaient personnelles. C'était cette pièce dans une maison en bois, l'hôpital, les bananiers. C'était un petit monde.

Soudain, quelques décennies plus tard, je me sens privilégié d'être invité ici pour présenter un discours à vous, professionnels du cinéma. Ma mère ne le sait pas. Elle sait seulement que je fais des films étranges que peu de gens ont vus. Elle-même préfère les séries coréennes et les drames thaïlandais. Maintenant, elle est dans *Dong Yi*, un drame historique qui se passe il y a environ 300 ans et qui parle d'une esclave qui devient concubine. Je voudrais penser que ma mère a étudié nuit après nuit afin de me dire un jour la formule magique de cette machine populaire.

Je suis aussi redevable à de nombreuses personnes : Fellini, Godard, Coppola, Oliveira, Edward Yang, Maya Deren, pour n'en nommer que quelques-uns. Comme ma mère, ces gens sont des médecins qui m'ont injecté de magnifiques lumières infectieuses. Je suis chanceux d'avoir connu plusieurs types de lumières, comme beaucoup d'entre vous ici. Nous sommes tous des toxicomanes qui sont confrontés à un dilemme, à une euphorie ou à quelque chose, car les lumières que nous connaissons changent.

D'une certaine façon, je n'ai jamais pensé faire des films en super 8 comme ma mère. Je regardais Spielberg et d'autres légendes d'Hollywood dans les années 1980. En fait, j'ai rêvé

de faire des films d'horreur parce que j'adore les fantômes. J'adore *Re-Animator* de Stuart Gordon, *The Evil Dead* de Sam Raimi. Vous voyez, la lumière et le sang étaient mon truc. Puis, à l'âge de 24 ans, j'ai vu ces films expérimentaux américains qui se concentrent davantage sur les lumières et moins sur le sang. Bruce Baillie, Stan Brakhage. J'ai été hypnotisé par leur petit monde, comme si j'étais de retour chez moi. Vous avez juste besoin d'une pièce sombre avec votre imprimante optique JK. C'est votre microscope. Mon cerveau a changé. J'ai donc pris la caméra Super 8 pour la première fois. Ensuite, la caméra Bolex 16 mm qui est l'un des meilleurs gadgets sur Terre.

Internet est arrivé quand j'étais sur le point d'être diplômé de l'école de cinéma à Chicago. La meilleure utilisation que j'en ai faite a été d'envoyer un courriel au Fonds Hubert Bals du Rotterdam Film Festival. J'étais déterminé à retourner en Thaïlande et à faire des films en noir et blanc de 16 mm pour toujours. Mais le problème était qu'il n'y avait pas de laboratoire qui puisse imprimer un film de 16mm. Il y en avait eu un, qui n'était plus. C'est alors que j'ai remarqué le changement. Plusieurs grandes salles de cinéma dans ma ville natale ont fait faillite et ont été transformées en salles de boxe et salles de billard. Les films thaïlandais que je connaissais avaient disparu. Je parle de ceux qui étaient doublés, lourds, qui prêtaient à sourire et avaient un éclairage fait maison. Les films locaux ont commencé à ressembler à des imitations, dont je parlerai plus tard.

Lorsque j'ai commencé à réaliser mes films sur Hi-8 puis sur le format mini DV, je me suis rendu compte que j'avais également changé. J'ai appris à utiliser Premiere et Final Cut Pro pour monter mon travail et les autres outils en tant qu'autodidacte. J'ai remarqué que je devais toujours me mettre à niveau – du mini DV au HDV et aujourd'hui à la HD. J'ai donné ma caméra 16mm aux Archives du Film. Soudainement, Brakhage était très éloigné. Je ne pouvais pas rejoindre mon monde actuel avec ce que je pensais être une zone de confort éternel. J'utilise un système différent qui possède une esthétique différente.

Quoi qu'il en soit, j'ai fini mon premier long-métrage en noir et blanc en 1999. Un ami cinéphile m'a appelé et m'a informé de l'importance d'un homme nommé Tony Rayns. « Le gars est en ville », a-t-il dit. Il assistait à une première d'un film thaïlandais, *Dok Mai Nai Tang Peun (Au-delà du pardon)* de Manop Udomdej. Moi et mon ami l'attendions devant le cinéma. Ensuite, dans ce complexe de cinéma qui avait plus l'air d'un centre commercial, nous avons vu un grand Anglais marcher parmi les clients, des adolescents thaïlandais. Après avoir hésité, mon ami m'a poussé en avant. « M. Tony Rayns ? », ai-je demandé. En discutant avec lui, j'ai été surpris de son ouverture d'esprit. Mais ça n'a pas duré longtemps, parce que j'étais nerveux. Je lui ai rapidement remis une VHS de mon film et nous nous sommes séparés. Cette rencontre

est pour moi mémorable parce que j'avais brisé un mur : j'avais transmis mon film à un critique de cinéma professionnel. L'attente et tout ce qui a marqué un passage du rêve à la réalité et bien sûr une belle amitié s'en sont suivis. J'ai continué encore longtemps à l'appeler Monsieur Tony jusqu'à ce qu'un jour, il me demande d'arrêter.

Les choses ont changé dans la façon dont nous faisons des films et nous les traitons ensuite. Je me souviens avoir raconté à un jeune cinéaste qu'il devrait envoyer sa cassette VHS depuis un bureau de poste. « Et mettez beaucoup de timbres colorés sur l'enveloppe », ai-je dit, « faites ressentir que cela vient de loin. » Je croyais vraiment que ça fonctionnait encore ainsi, et peut-être pour encore longtemps. Mais maintenant, vous n'avez plus besoin de cela. Outre Tony, il y a des programmateurs de cinéma qui visitent les régions chaque année. Ou vous pouvez tout simplement télécharger.

Déjà pour mon deuxième film, j'avais trahi mon objectif de faire toute ma vie des films en noir et blanc et en 16mm. Il était en 35mm et en couleur et ce en partie parce que je n'avais pas le soutien nécessaire pour avoir l'équipement en 16mm. En partie aussi parce que je voulais capturer les nuances naturelles de vert. Travailler en 35mm m'a poussé à procéder avec une plus grande équipe et à nous a poussé vers les entreprises commerciales en Thaïlande. J'ai d'abord contacté une société de location de caméras. Une réceptionniste a demandé pour quelle compagnie j'appelais. J'ai dit que j'avais appelé moi-même. Elle était confuse et nous avons eu un échange embarrassant. J'ai alors compris que je devais avoir une entreprise pour établir un compte, avoir un rabais, traiter des problèmes fiscaux, etc. J'ai donc lancé une entreprise, je l'ai enregistrée à mon nom et à ceux de ma sœur, de mon frère et de ma mère.

Au fil des ans, nous avons changé de bureau trois fois, en renouvelant les supports numériques que nous utilisions. J'ai découvert plusieurs facettes du cinéma qui ne sont pas si attrayantes. Mais elles sont néanmoins intéressantes. Dernièrement, je pense aux facteurs qui influent sur les communautés cinématographiques pour le meilleur comme pour le pire. L'échange d'informations massives qui a eu lieu au cours de la dernière décennie. Je veux dépasser cette question de l'excès, de la Surabondance à laquelle nous sommes confrontés. Commençons par les copies.

Des Copies aux Camions Pick-up

En Thaïlande et dans de nombreuses régions d'Asie, le style classique de la réalisation est jeune. Nous ne l'avons toujours pas utilisé à son juste potentiel. Nous ne faisons que copier l'ancien langage. Nous avons nos propres comédies musicales, nos films catastrophes, nos films de *sexploitation* et même nos films de *blaxploitation*. Ces dernières années, nous sommes

passés du 16mm au 35mm et jusqu'à Red. Avec Internet en tant qu'instructeur, nous avons accéléré la copie. Le public ne se préoccupe pas beaucoup de la qualité de l'image et n'a pas d'attachement romantique à l'esthétique du film.

Ici, il n'y a pas de hiérarchie dans les images animées. La majorité des consommateurs en Thaïlande préfèrent le CD vidéo (VCD) plutôt que le DVD car il est à la mode et peu onéreux. Au moins, la qualité d'image VCD est supérieure à celle d'un téléphone portable. Pourtant, il n'y a pas d'image qui soit trop compressée. De plus en plus, les reportages télévisés comportent souvent des vidéos de téléphones portables. Ils semblent plus « authentiques ». Un autre point positif pour les VCD est qu'ils sont jetables et sont utiles pour d'autres usages. Vous pouvez orner de disques l'arrière de vos pick-up pour éviter tout accident. Vous pouvez accrocher les disques pour chasser les mouches. Mieux encore, un parc national a construit une clôture avec des disques issus de dons pour empêcher les éléphants sauvages de piétiner les rizières des villageois.

Maintenant, à l'époque du film en tant que réplique de réplique de réplique, vous pouvez mélanger des scènes, des extraits de grands films et il reste toujours logique. Tout est fragmenté de toute façon, fragments de style, de structure, de récit. Le film fonctionne comme des flashs de reconnaissance de soi. L'acte de regarder est devenu simplement l'action de voir. L'écoute est devenue l'audition. Tout est ambiance – images, actions, sons, fonds d'écran, « fond d'écran de cinéma ». Bien qu'ils soient spectaculaires, ils ne sont pas précieux. Ils sont égarés et intangibles, juste 0 et 1. Désormais, dans ma ville natale dans le nord-est de la Thaïlande, vous pouvez accéder à un magasin et obtenir un disque dur de 1 TB, choisir des centaines de films en qualité HD pour remplir ce disque. Vous payez le prix de ce disque plus 10 dollars pour ces films, pour un service de copie.

L'année dernière, dans un centre commercial près de chez moi, je suis devenu fou quand j'ai découvert une copie pirate de mon film *Uncle Boonmee*. Je pensais : vous n'êtes pas censés pirater un film local ! Nous avons un accord tacite. C'est bon si vous piratez les films occidentaux pour faire tomber le capitalisme, éduquer les cinéastes du tiers monde, pour mettre à disposition les films qui ont été interdits localement. J'ai représenté les cinéastes du tiers-monde, qui utilisent des téléphones portables chers pour faire des films, se révolter.

J'aurais aussi pu penser dans l'autre sens : maintenant, les produits locaux peuvent atteindre un statut qui mérite d'être dupliqué. Mais je pense vraiment que la matrice du piratage ne se soucie de rien. Alors que je repensais à ces réflexions, John Torres des Philippines a eu un mouvement plus intelligent : il a essayé de distribuer son film à travers un réseau de DVD

pirates. Il oriente l'Indépendance vers un « plan pirate-dépendant pour la distribution »[1]. Maintenant, c'est une expérience de génie.

Les canaux de distribution sont brisés. Certains de ces pirates DVD investissent dans la fabrication de couvertures et de belles boîtes pour leurs marchandises volées. Pendant ce temps, les pirates non physiques via les torrents Internet n'investissent pas beaucoup. Les deux sont de genres différents. Nous parlons, d'une part, de figures du monde souterrain, dont certaines d'entre elles peuvent être impliquées dans des activités de traite et d'activités terroristes[2] et, d'autre part, d'amateurs de cinéma.

Bien sûr, je n'incite pas au piratage. Mais le piratage a été avec nous depuis longtemps. Le piratage est de nature capitaliste. Il encourage les gens à acheter légalement des lecteurs de DVD, des téléviseurs, etc. Dans certaines parties du monde, il crée des emplois, fournit des informations et une éducation[3]. Quelle que soit le mauvais côté de cette logique pour les professionnels du cinéma, c'est un réseau incroyable que nous ne pouvons pas anéantir mais vivre avec. Comme John, de nombreux cinéastes reproduiront les chaînes pirates pour distribuer leurs films avec des bénéfices marginaux, juste pour acheter un nouveau disque dur. Ou simplement les donner gratuitement, car le désir de partager est immense.

Peut-être que dans le futur, vous devrez payer d'avance avant qu'un film à grand budget que vous désirez ne soit réalisé. Le public est responsable du feu vert d'un film en étant des co-investisseurs, une sorte d'investissement en essaim. À l'instar d'un modèle utilisé par de nombreux films à faible budget à l'heure actuelle, mais à plus grande échelle et sûrement avec des questions de droits plus élaborées. Peut-être qu'un jour, les studios de cinéma pourront fabriquer des films et les transmettre directement dans votre cerveau. Mais au final, le système, ou votre cerveau, sera piraté de toute façon.

Agir pour les Ananas

Je remarque tout d'abord que la prolifération des images en mouvement contribue à une vie transitoire. Mon neveu, âgé de 14 ans, accepte la disparition d'objets sur l'écran en tant que phénomène naturel. Il est d'une génération pirate. Il a été exposé à l'ordinateur depuis sa naissance. Il a donc l'habitude de voir des fenêtres pop-up, clique sur certains points pour que

[1] John Torres, "Piracy Boom Boom", Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia, edited by May Adadol Ingawanij and Benjamin McKay (Ithaca, NY: Cornell Southeast Asia Program Publications, to be published 2012).
[2] http://www.rand.org/pubs/monographs/2009/RAND_MG742.pdf
[3] "PAMRO: fighting film piracy in Africa - survey results", Balancing Act, Issue no 62, 2 September 2009, http://www.balaningact-africa.com/news/broadcast/issue-no62/distribution/pamro-fighting-film/bc

les choses disparaissent. Il n'y a pas d'attachement physique. Alors que ma mère de 79 ans ne comprend pas le concept et est toujours submergée par les boutons de varices d'une télécommande de télévision (Pour se simplifier la vie, elle ne regarde que le canal 3). Mon neveu a un dialogue fluide avec les machines visuelles (écrans, caméras, logiciels, stockage de données, etc.). Il comprend qu'il fait partie de l'interface : son corps, son mouvement, son énergie. Il n'a pas peur de partager, il est programmé pour partager. Il n'y a pas de partage excessif, selon la génération dont vous parlez. Les domaines privés et publics sont toujours ajustés. Il n'est pas difficile d'imaginer qu'à l'avenir nos informations privées comme la préférence sexuelle, l'information médicale, le QI, etc. seront accessibles parce que les gens ne s'en soucient pas. Ils sont ce qu'ils sont.

En outre, mon neveu a été filmé depuis sa naissance. Ses parents font confiance à un caméscope Sony pour se souvenir à leur place de leur fils. C'est pour documenter ce qui s'est passé. En attendant, nous attendons également d'une caméra qu'elle documente des événements qui ne se sont pas produits. Beaucoup d'entre nous ont des caméras de surveillance à la maison, au bureau, souhaitant capturer des personnes indisciplinées. De plus, n'oubliez pas que nous sommes des caméras ambulantes. Beaucoup d'entre nous transportent des téléphones mobiles capables de capturer des vidéos à leur gré. Nous faisons partie d'un réseau géant de machines de surveillance.

À Bangkok, nous avons des affiches dans les rues qui vantent l'abondance de notre système de vidéosurveillance. Sur l'une d'elle est écrit : « Nous gardons toute votre vie. » Une autre montre l'image d'un ananas avec de minuscules caméras. « Votre sécurité est sous nos yeux vigilants », indique le sous-titre. Bangkok devrait avoir 20 000 caméras surveillantes d'ici la fin de cette année. Mais où stockez-vous toutes les données ? Je ne sais pas, peut-être cela fait-il partie de la culture transitoire dans laquelle les choses sont enregistrées et réenregistrées indéfiniment. Mais il est possible qu'il n'y ait pas besoin d'un grand disque dur ici – selon une information récente, l'Administration Métropolitaine de Bangkok a admis que, en raison d'une pénurie budgétaire, plusieurs caméras installées dans la rue étaient factices. Elles sont là pour empêcher les manifestations de rue[4]. Mais ce qui est plus intéressant, c'est que les gens étaient en colère parce qu'ils n'avaient pas autant de caméras installées que prévu[5].

Nous avons faim de plus d'exposition, de plus d'appareils d'enregistrement. La confidentialité est mise de côté, avec des caméras dans toutes les mains, nous sommes tous des

[4] "BMA admitted dummy cameras - to dupe the protestors", Kao Sod Online, 19 September 2011. http://www.khaosod.co.th/view_newsonline.php?newsici=TVRNeE5qUXIOamci5TIE9RQ==
[5] "'Pantip' Investigator 'BMA surveillant' hollow- no cameras!?", Kao Sod, 20 September 2011, Volume 7600

réalisateurs et des acteurs. Fait, fiction et fantaisie sont hors-sujet. Et nous n'avons pas besoin de juger si telle ou telle personne est le prochain Mozart ou non[6].

Liberté

Je me demande parfois : ces outils portables apportent-ils non pas la liberté mais l'uniformité ? Cela est peu probable je suppose, parce que leur nature fragmentaire ne permettra pas cela. Cela nous mène à la question de la censure à l'époque de la surabondance.

J'aimerais croire que la censure n'augmente pas. Sa norme est la même, mais nous avons plus de contenu. Jusqu'à présent, le gouvernement thaïlandais a interdit plus de 70 000 sites Internet[7]. Cela semble effrayant, mais il y a 255 millions de sites Internet sur Terre[8]. Ces autorités de censure sont comme des robots : des robots surchargés de travail qui ont de plus en plus de problèmes et d'interdictions. Il n'est pas nécessaire de se plaindre de la liberté d'expression. Il n'y aura pas assez de robots pour lutter contre les montagnes d'information, depuis qu'il semble que le capitalisme soit là pour rester. Et comme je l'ai déjà mentionné, le désir de partager est plus que jamais immense. Peut-être que c'est une loi de la nature ; la réaction d'une race humaine à la montée des robots de censure.

Imaginez des milliards de caméras heureuses. Ils filment et éditent eux-mêmes, et deviennent des cinéastes autonomes. Il y a plus de 80 ans, Vertov rêvait d'un tournage de films discret qui empêcherait les gens de se concentrer pour obtenir une sensation documentaire, pour présenter de vraies vies. Il avait traversé de nombreuses techniques de distorsion parce que la caméra était grande et bruyante. Nous avons poursuivi le rêve de Vertov ici, en perfectionnant nos machines cachées de voyeur. Dans le même temps, l'attitude des gens envers la machine a changé. Les sujets sont maintenant conscients d'être en permanence filmés. C'est la vraie vie, qu'on l'aime ou non, dans la culture de la Peur. Je suis filmé ici, et vous aussi. Nous sommes l'« Homme Total à la Caméra ».

[6] En se référant à l'interview de Francis Ford Coppola dans un documentaire de 1991 intitulé *Heart of Darkness* : L'apocalypse d'un cinéaste : « Pour moi, le grand espoir est que maintenant, avec ces petits enregistreurs vidéo de 8mm et d'autres trucs, des gens qui normalement ne produiraient pas de films vont le faire. Et, vous savez, soudain, un jour, une petite fille grosse en Ohio va être le nouveau Mozart, et vous savez, et faire un beau film avec la petite caméra de son père et pour une fois, tout ce professionnalisme sur les films sera détruit pour toujours, et cela deviendra une forme d'art. C'est mon avis. »

[7] "Facts & Figures: Netizen Arrests & Internet Censorship", iLaw, December 2010, http://ilaw.or.th/node/632

[8] Matt Foster, "December 2010 Web Server Survey", Netcraft, 1 December 2010, http://rayal.pingdom.com/2011/01/12/internet-2010-in-numbers/

Sentiers infinis

Pourtant, nous ne voulons pas penser à l'avenir parce que nous craignons de mourir et de nous séparer de nos proches, de notre mémoire. De la même façon, nous avons peur de la Surabondance parce que nous ne savons pas vraiment où elle nous conduira. Ainsi, comme défense, nous recourons à penser que l'avenir est brillant et civilisé, quoi qu'il en soit. Je parie que ce n'est pas le cas, tant que nous sommes encore humains.

Mais c'est magnifique. Bien que j'aie été à de nombreux endroits, mon monde est encore petit. Il est très petit et rouillé. Quand je rentre à la maison, je fais souvent du jogging à travers les marécages. Le sentier est resté là, depuis toujours. Il semble se connecter avec d'autres sentiers de jogging que je visite au nord et à Bangkok à des centaines de kilomètres. Dans tous les parcs publics, les gens font de la danse aérobic au coucher du soleil. Il est incroyable de voir cette masse de personnes bouger leurs corps à l'unisson. Nous voulons non seulement avoir des cœurs sains, mais aussi être uniformisés. Nous sommes tous debout pour l'hymne national à 8h et à 18h, et à l'hymne royal avant toute projection d'un film.

Soit dit en passant, vous pourriez passer un moment en prison si vous choisissiez de rester assis[9].

De manière plus ou moins subtile, on nous apprend à nous conformer avant d'être récompensé. Je ne parle pas seulement de la Thaïlande. Regardez votre vie et vous verrez cela. De plus en plus, nous devons nous différencier des robots et sauver notre dignité.

Ce sera magnifique Ou comme Maître Yoda dirait : « Magnifique ce sera ! » Nous avons simplement besoin de parcourir les sentiers un peu plus souvent.

Traduction de l'anglais au français : Sun-woo LEE

[9] Chotisak Oonsong a été accusé d'avoir insulté la monarchie, crime de lèse-majesté en Thaïlande. Il est d'usage que l'hymne soit joué avant les spectacles dans les théâtres de Thaïlande, mais Chotisak affirme qu'il a le droit de ne pas se lever s'il le veut : « Étudiant thaïlandais accusé d'insulte du roi. Le non-respect de l'hymne du roi pourrait mener l'étudiant à une peine de prison de 15 ans », Al Jazeera, 5 May 2008.

[version originale]

"SUPERABUNDANCE"

Lights

I'm indebted to my mother who is the first filmmaker I know. She's a doctor. When I was little, in her hospital office, she introduced me to a microscope. She's specialized in Thalassemia, a form of a blood disease, in Children. So I had an opportunity to marvel at various blood cells, in myriad colors. In her world, she had made these blood slides over the light. And she also made movies. She owned a super 8 Canon camera. She had the films developed in Hong Kong and edited at home. She would show these home movies repeatedly on the weekends. On a cabinet in our room sit a small black and white television. Many of the programs were government's propagandas and ghost stories, a right mixture for youngsters. Our own super 8 images went along well with the black and white ghosts. Every moving things were personal. It was that room in a wood house, the hospital, the banana trees. It was a small world.

Suddenly a few decades later, I feel an utmost privileged to be invited here, to give a speech to you film professionals. My mother doesn't know this. She only knows that I make strange films that few people have seen. She herself prefers Korean series and Thai soaps. Now she's into *Dong Yi*, a historical drama, around 300 years ago in time, about a slave girl who rises to become a concubine. I'd like to think that my mom has been studying night after night, in order to tell me one day a magic formula of this popular machine.

I am then indebted to many people afterwards: Fellini, Godard, Coppola, Oliveira, Edward Yang, Maya Deren, to name a few. Like my mother, these people are doctors who have injected me with beautiful, infectious lights. I'm lucky to have experienced several kinds of lights, like many of you here. We are all addicts who are facing a dilemma, a euphoria, or whatever, because the lights we know of are changing.

Somehow I never thought of making super 8 films like my mother did. I was looking up to Spielberg and other Hollywood legends in the 80s. In fact, I was dreaming of making horror films because I love ghosts. I love Stuart Gordon's *Re-Animator*, Sam Raimi's *The Evil Dead*. You see, light and blood was my thing. Then, when I was 24, I saw these American experimental films that focus more on lights and less on blood. Bruce Baillie, Stan Brakhage. I was hypnotized by their small world, like I was back home. You just need a dark room with your JK optical printer. It is your microscope. My brain switched. So I took on Super 8 camera for the first time. Then the 16 mm Bolex camera which is one of the best gadgets on earth.

The internet arrived when I was about to graduate from film school in Chicago. My best use of it was to email the Hubert Bals Fund of the Rotterdam Film Festival. I was determined to go back to Thailand and make black and white 16 mm films forever. But the problem was that there was no lab that could print 16mm film. There used to be, but no longer. That's when I noticed the change. Several large cinema theaters in my home town ran out of business and were converted into boxing rings and snooker

halls. Thai films that I knew of were gone. I mean those that were dubbed, slow, had lots of smiles, and with home-made lighting. The local films started to look like replicas, which I will talk about this later.

When I started to shoot my movies on Hi-8, and then mini DV format, I realized that I am changed as well. I learned to use Premiere and Final Cut Pro to edit my work, and for others as a freelance. I noticed that I have to constantly upgraded – from mini DV to HDV to HD now. I gave my 16mm camera to the Film Archives. Suddenly Brakhage was so far away. I couldn't join my current world with what I thought was an everlasting comfort zone. I am using a different system that have different aesthetics.

Anyway I finished my first black and white feature in 1999. My film buff friend called me and briefed me about the importance of a man named Tony Rayns. "The guy is in town." he said. He was attending a premiere of a Thai film, Manop Udomdej's *Dok Mai Nai Tang Peun (Beyond Forgiving)*. I and my friend waited for him in front of the theater. Then, in this cinema complex plus shopping mall, we saw a large Englishman walking among the Thai teen shoppers. After our hesitation, my friend pushed me forward. "Mr. Tony Rayns?" I asked. I was surprised by his openness as we talked. But that was not long because I was nervous. I quickly handed him a VHS of my film and we parted. This meeting episode was memorable to me because I felt that the wall had broken; I handed my film to a professional film critic. The waiting and everything that followed was part a transformation from dream to reality. And of course a beautiful friendship that ensues. I still called him Mr. Tony for a long time until one day he asked me to stop.

Things have changed in how we make films and how we deal with them afterwards, I remember telling a younger filmmaker that he should mail out his VHS screener from a post office. "And put a lot of colorful stamps on the envelope." I said, "Make it looks like it was coming from far away." I really believed that it worked, perhaps for a long time ago. But now you don't need this. Besides Tony, there are film programmers visiting the regions every year. Or you can simply upload it.

Already for my second movie, I had betrayed my mission to make 16mm black and white films for life. It was 35mm and in color. Part of it because there was no supporting 16mm facility. Part of it because I wanted to capture the shades of natural greens. Working in 35mm pushed me to work with more crew and link us to the commercial facilities in Thailand. First I called the camera rental company. A receptionist asked what company I was calling from. I said I called from myself. She was confused and we had awkward discussion. I understood then that I had to have a company to establish an account, to have a discount, to deal with tax issues, and so on. So I started a company, registered it under my name, followed by the names of my sister, my brother, and my mom.

Over the years we have changed offices three times, changing along with the digital medium we use. I have discovered several facets of filmmaking that are not so appealing. But they are interesting nevertheless. Lately I think about factors that impact the filmmaking communities here, for better or for worse. The exchange of massive information that has occurred in the past decade. I want to sift through this issue of excess, of the Superabundance that we are facing with. Let's start with the replicas.

From the Replicas to the Pickup Trucks

In Thailand and many parts of Asia, classical style of filmmaking is young. We still haven't used it to its potential. We are simply copying old language. We have our own musicals, disaster films, sexploitation films, and even blaxploitation films. Until the last few years we have jumped from 16mm to 35mm to the Red. With internet as an educator, we have paced up the copying. The audience don't concern much about image quality and has no romantic attachment to film aesthetics.

There is no hierarchy in motion pictures here. The majority of consumers in Thailand prefer Video CD (VCD) over DVD because it is watchable and cheap. The VCD image quality is at least better than those from a mobile phone's. Still, there are no images that are too compressed. More and more, television news reports often feature "clips" from mobile phones. They look more "authentic". Another plus point for VCDs is that they are disposable and applicable to other uses. You can adorn the discs at the back of your pickup trucks to prevent accident. You can hang the discs to drive away the flies. Better, a national park here had built a fence out of donated discs to shun off wild elephants from trampling on the villagers' rice fields.

Now in the age of film as a replica of replica of replica, you can shuffle scenes, plots among the mainstream movies and it still makes sense. It is all fragmented anyway, fragments of style, of structure, of narrative. The film functions like flashes of recognition of itself. The act of watching has become simply seeing. Listening has become hearing. Everything is ambience – images, actions, sounds, are wallpapers, "cinema wallpaper". Even though they are spectacular, they are not precious. They are throwaways and intangible, just 0 and 1. Now in my hometown in the northeast of Thailand, you can walk into a shop and get a 1 TB hard disk, choose hundreds of movies in HD quality to fill in that disk. You pay the price of that disk plus 10 dollars for those movies, for a copying service.

Last year, at a mall near my house, I found myself mad when I discovered a pirate copy of my film *Uncle Boonmee*. I was thinking: You are not supposed to pirate a local film! There's a silent agreement. It is okay if you pirate western films to bring down Capitalism, to educate third-world filmmakers, to make available those films that were locally banned. I pictured the third-world filmmakers, who use expensive mobile phones to make movies, up in arms.

Or I could have thought the other way: Now, local products can provide the status worth duplicating. But really I think piracy matrix has no regards for anything. While I was replaying my reasons, John Torres from the Philippines has made a smarter move: he tried to distribute his film through a pirate DVD network. He turns Independence to "Pirate-dependent plan for distribution".[1] Now, that's a genius experiment.

Distribution channels are broken up. Some of these DVD pirates are investing in making covers and beautiful boxes for their stolen wares. Meanwhile, non-physical pirates via internet torrents don't invest much. The two are of different breeds. We are talking about, on one hand, the underworld figures that some of them are reportedly involve human trafficking and terrorist activities,[2] and on the other hand those cinema buffs.

[1] John Torres, "Piracy Boom Boom", Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia, edited by May Adadol Ingawanij and Benjamin McKay (Ithaca, NY: Cornell Southeast Asia Program Publications, to be published 2012).
[2] http://www.rand.org/pubs/monographs/2009/RAND_MG742.pdf

Of course I am not encouraging piracy. But freebooting has been with us for a long time. Piracy is capitalistic in nature. It encourages people to legally buy DVD players, televisions, and so on. In parts of the world it creates jobs, provide information, and education.[3] No matter how bad this logic may sounds to film professionals, it is an incredible network that we cannot annihilate but live with. Like John, many filmmakers will replicated pirate channels to distribute their movies for marginal profit, just enough to buy a new hard disk. Or simply give them away for free because the desire to share is immense.

Perhaps in the future you will have to pay in advance before any big budget film you crave is made. The audience is responsible for the green-light of a movie by being co-investors, sort-of swarm investing. Similar to a model used by many low-budget films now, but on a larger scale and surely with more elaborate rights matters. Perhaps one day the film studios can tailor-make movies and beam them directly into your brain. But eventually, the system, or your brain, will be hacked anyway.

Acting for the Pineapples

I notice first-hand that the proliferation of moving images contributes to a life of transient. My 14 years old nephew accepts the disappearance of objects on the screen as a natural phenomena. He is a pirate generation. He has been exposed to computer since he was born. So he used to seeing pop-ups, clicks at certain point to make things go away. There is no physical attachment. Whereas my 79 years old mom doesn't understand the concept and is still overwhelmed by varices buttons on a TV remote control. (To simplify life, she watches only channel 3.) My nephew has a smooth dialog with the visual machines (screens, cameras, softwares, storages, etc.) He understands that he is part of the interface; his body, his movement, his input. He doesn't feet shy to share, he is programmed to share. There is no over-sharing, depending on what generation you are talking about. The private and public realms are always adjusted. It is not hard to imagine in the future that our used-to-be private information like sexual preference, medical information, IQ, etc. will become accessible because people don't care. They are what they are.

Also, my nephew used to being videotaped since he was born. His parents trust a Sony camcorder to remember their son for them. It is to document what has happened. In a meantime, we also expect a camera to document events that haven't occurred. Many of us has surveillant cameras at home, at the office, in hope of capturing unruly characters. Also, don't forget that we are walking cameras. Many of us are carrying mobile phones that can capture video at a whim. We are part of a giant network of surveillant machines.

In Bangkok, we have posters on the streets that boast the abundance of our CCTV system. One reads, "All Your Life We Look After". Another features an image of a pineapple peppered with tiny cameras. "Your Safety is Under Our Watchful Eyes", says the caption. Bangkok is scheduled to have 20,000 surveillant cameras by the end of this year. But where you store all the data? I don't know, perhaps this is part of the transient culture that things are recorded and re-recorded indefinitely. But it is possible that there is no need for a big hard disk here – on a recent news, Bangkok Metropolitan Administration admitted that, due to a shortage of budget, several of the cameras installed on the street

[3] "PAMRO: fighting film piracy in Africa - survey results", Balancing Act, Issue no 62, 2 September 2009, http://www.balaningact-africa.com/news/broadcast/issue-no62/distribution/pamro-fighting-film/bc

were actually dummy. They are there to ward off street protesters.[4] But what was more interesting was that people were angry that they haven't got enough cameras installed as promised.[5]

We are hunger for more exposure, more recording devices. Privacy matter aside, with the cameras in all our hands, we are all directors and actors. Fact, fiction, and fantasy are irrelevant. And we wouldn't need to judge if that person is the next Mozart or not.[6]

Freedom

I sometimes question: are these portable tools bring with them not freedom but uniformity? It is not likely I guess, because its fragmentation nature won't allow that. And this comes to an issue of censorship in the age of Superabundance.

I'd like to believe that censorship is not increasing. Its standard is the same, but we have more contents. So far, the Thai government has banned over 70,000 websites.[7] It sounds scary but there are 255 million+ websites on earth.[8] These censorship authorities are like robots – the overworked robots that have the evermore stuffs to sift through and ban. There is no need to complain about freedom of expression. There will not be enough robots to battle against the mountain loads of information, since it seems like capitalism is here to stay. And as I mentioned before, the desire to share is more than ever, immense. Maybe this is a law of nature; a human race's reaction to the rise of censorship robots.

Imagine happy billions of cameras. They film and edit by themselves, and become autonomous filmmakers. More than 80 years ago, Vertov dreamt of an unobtrusive film shooting and distracted his subjects to get a documentary feel, to present real lives. He had gone through varices techniques of distractions because the camera was big and noisy. We have been pursuing Vertov's dream here, perfecting our hidden voyeur machines. At the same time, the people's attitude towards machine have been changing. The subjects now are aware of being constantly filmed. That's real lives, like it or not, in the culture of Fear. I am being filmed here, and you are, too. We are the Total Man with a Movie Camera.

Boundless Trails

Still, we don't want to think about the future because we dread dying and parting with our loved ones, our memory. The same way we are afraid of the Superabundance because we don't really know where it will lead us to. So, as a defense, we resort to thinking that up ahead is shiny and civilized, whatever that is. I bet that it is not, as long as we are still human.

---

[4] "BMA admitted dummy cameras - to dupe the protestors", Kao Sod Online, 19 September 2011. http://www.khaosod.co.th/view_newsonline.php?newsici=TVRNeE5qUXIOamci5TIE9RQ==

[5] "'Pantip' Investigator 'BMA surveillant' hollow- no cameras!?", Kao Sod, 20 September 2011, Volume 7600

[6] Referring to Francis Ford Coppola's interview in a 1991 documentary Heart of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse: "To me the great hope is that now that these little 8mm video recorder and stuff now, some-just people who normally wouldn't make movies are going to be making them. And, you know, suddenly one day some little fat girl in Ohio is going to be the new Mozart, and you know, and make a beautiful film with her father's little camera-corder and for once this whole professionalism about movies will be destroyed forever and it will become an art form. That's my opinion."

[7] "Facts & Figures: Netizen Arrests & Internet Censorship", iLaw, December 2010, http://ilaw.or.th/node/632

[8] Matt Foster, "December 2010 Web Server Survey", Netcraft, 1 December 2010, http://rayal.pingdom.com/2011/01/12/internet-2010-in-numbers/

But magnificent it is. Even though I have been to many places, my world is still small. It's beautifully rusty small. When I am back home, I often go jogging by the swamp. The trail has remained there forever. It seems to connect with other jogging trails I visit in the north and in Bangkok hundreds of kilometers away. At all the public parks, people are doing aerobic dance at sundown. It is incredible to see this mass of people moving their bodies in unison. We have a desire not only to have healthy hearts, but also to be uniformed. We all stand up to the national anthem at 8 am and 6 pm, and to the royal anthem before any film screening.

By the way, you might face jail time if you choose to remain seated.[9]

In subtle and not-so-subtle ways, we are taught to conform before being rewarded. I'm not referring only to Thailand. You look at your life and you will see this. More and more, we need to differentiate ourselves from the robots and salvage our dignity.

Magnificent it will be. Or as Master Yoda would say, "Will be it Magnificent!" We simply need to jog off the trails a bit more often.

[9] Chotisak Oonsong has been charged with insulting the monarchy under Thailand's lese majeste laws. It is customary for the anthem to be played before performances in theatres across Thailand, but Chotisak argues he has a right not to stand if he chooses. "Thai student accused of king insult. Failure to stand for king's anthem could land student with 15 year jail term, "Al Jazeera, 5 May 2008.

4. Extrait de la rencontre avec les spectateurs après la projection de courts-métrages (Le Festival Côté Court 2012, Ciné 104 à Pantin, le 11 juin 2012)

Q. (spectateur) Le cinéma thaïlandais n'est pas tellement reconnu mondialement. Vous pouvez introduire brièvement le cinéma thaïlandais, en particulier, moderne ?

A. (A. W.) Quand j'étais petit, il y avait beaucoup de films de genres assez divers en Thaïlande. Mais lorsque je suis revenu au pays natal après avoir étudié à Chicago le cinéma dans toute sa variété, le cinéma thaïlandais n'était constitué que de films hollywoodiens. On a perdu en diversité.

Par ailleurs, nous avons des problèmes politiques et historiques par rapport au domaine du cinéma. Les jeunes ont conscience qu'il faut changer la situation. La diffusion d'internet et le développement des médias peuvent concourir à cela.

Q. Quels sont les types de films thaïlandais ?

A. En ce moment, les films hollywoodiens forment la tendance générale. Dans le cas des films français, il faut aller dans les festivals de cinéma pour les voir. Dans ce contexte, les gens ne peuvent pas résister au téléchargement illégal s'ils veulent voir des films variés.

D'autre part, grâce à la curiosité des jeunes réalisateurs, la production devient de plus en plus expérimentale et indépendante.

Q. Lorsque j'ai vu votre film à Cannes, j'ai eu l'impression qu'il avait été créé par une société de production indépendante.

A. Tous les jeunes cinéastes thaïlandais sont dépendants du soutien financier. Au final, il s'agit d'argent.

Q. Vous semblez aimer la projection sous des formes multiples comme l'installation ou l'exposition. Et en effet, on voit que de telles méthodes de projection ont tendance à augmenter aujourd'hui.

A. Cette tendance est un phénomène assez naturel et instinctif. Par exemple, j'ai eu besoin de quatre ans pour le premier long-métrage, et c'était vraiment difficile. Il est nécessaire de commencer à une petite échelle. Par ailleurs, la méthode de l'installation donne l'avantage de rencontrer des spectateurs divers dans des espaces divers.

Q. Quel sens a pour vous le travail sur du court-métrage ?

A. Il est très important de ne pas cesser de travailler sur du court-métrage. Cela est une sorte de préparation pour réaliser un long-métrage. De plus, le court-métrage montre un dévouement pour des gens divers.

Q. Il semble que vous aimiez travailler en collaboration avec divers pays. Par exemple, la Corée du Sud et le Japon.

A. Ce type de travail est l'extension d'un même système qui tend vers des relations globales. Les festivals internationaux forment une famille de soutiens, et c'est bien de collaborer avec eux. Il n'y a pas de soutien pour ce type de cinéma en Thaïlande.

Q. Des histoires concernant des fantômes et la réincarnation sont souvent dépeintes dans vos films. Est-ce lié à la culture asiatique ?

A. Dans la culture thaïlandaise, on croit en la présence de fantômes. Ils existent dans la vie de tous les jours. Pendant mon enfance, les fantômes n'étaient pas de la fiction, ils faisaient partie du réel. Lorsqu'on devient adulte, on pense que de telles choses sont irrationnelles. Parce qu'on est habitué à penser de manière rationnelle, ces phénomènes deviennent de la fiction.

Q. Qu'est-ce que la réalité dans le cinéma ?

A. Le cinéma est toujours fiction, parce qu'il est créé de manière subjective. Mais l'angle peut être documentaire. En ce sens, le cinéma est le document d'une réalité. Ce problème est traité dans *Mekong hotel*, film qui parle de la relation entre la réalité et la fiction.

Q. Il y a beaucoup d'espace vide dans votre installation *Primitive*. Qu'est-ce que cela signifie ?

A. Nabua, village au nord de la Thaïlande, a été le théâtre du conflit entre les militaires soutenus par les États-Unis et les habitants communistes qui s'est étendu des années 1960 aux années 1980. Le village a été utilisé comme camp militaire, beaucoup de violences comme des tortures et des viols ont été perpétrées là-bas. Finalement, le village a été déserté. Cette histoire locale construit l'œuvre.

Q. Les soldats apparaissent fréquemment dans vos films. Cela a-t-il un sens politique ?

A. On peut toujours rencontrer des soldats partout en Thaïlande. Et l'oppression du régime militaire est assez grave dans la société. Les soldats n'ont cessé d'être impliqués dans des événements importants tout au long de l'histoire. Quoiqu'il en soit, bien que sa silhouette en

uniforme semble forte et un peu sexuelle, le soldat est un être fragile, comme je l'ai représenté dans *Tropical malady*. En ce moment, je suis en train d'écrire un scénario concernant la maladie inconnue d'un groupe de soldats.

Q. La jungle occupe une grande partie dans *Tropical malady*. Vous voulez représenter la peur que l'homme subit dans l'espace naturel ?

A. Pour moi, la jungle est un espace où j'aime travailler. Personnellement, je déteste les grandes villes. Et je préfère le tournage à l'extérieur plus que le studio. Il y a la lumière, l'image change toujours, elle est dynamique. Le personnage dans la jungle bouge toujours. En comparaison de la ville, le caractère du personnage change dans l'espace sauvage.

Q. Vous dépendez de l'improvisation ou écrivez le scénario à l'avance ?

A. Afin d'obtenir le soutien financier, j'ai pour principe d'écrire beaucoup à l'avance. Mais lorsque je tourne sur le lieu, je profite de l'improvisation.

Q. Il y a deux pôles dans vos films, la réalité et l'idée conceptuelle.

A. Il s'agit de mot-clé. Il faut penser ce que je veux exprimer. Mais je suis toujours ouvert au changement. Je projette le concept assez concrètement, mais le plan est de temps en temps modifié à cause des changements de l'environnement.

Q. Le son est remarquable. En particulier, il y a le contraste entre la musique pop et le son naturel. Vous vous intéressez beaucoup à la musique ?

A. En fait, je n'écoute pas moi-même tellement de musique. Pour moi, la musique est plutôt la mémoire du tournage. Je décide de la musique en fonction de l'émotion lors du tournage. Par ailleurs, je suis obligé d'écouter la musique des jeunes parce que les membres de l'équipe, avec qui je passe un certain temps, sont jeunes.

Q. C'est-à-dire que vous choisissez la musique pendant le tournage ? Sinon, lors du montage ?

A. Ça dépend. Dans tous les cas, je discute toujours avec le directeur sonore avec qui je travaille depuis dix ans.

Q. Vous êtes influencé par la culture européenne ? Quelle est votre impression sur l'Europe et la France ?

A. Je ne suis pas encore tellement influencé par la civilisation française. La Thaïlande reste toujours ma principale source d'inspiration.

Q. Dans *Emerald*, les lumières multicolores remplissent les chambres. Ces images donnent un sentiment de mémoire. Comment décidez-vous des éléments esthétiques visuels ?

A. Si je devais citer un réalisateur, je dirai que je suis influencé par Hou Hsiao-hsien. D'autre part, par le bouddhisme : ne pas mettre l'humain au centre. Toutes les images sont conscientes et subjectives.

5. Extrait de *Contemporary Talk*, Doosan Art Center, Corée du Sud, le 21 mars 2015, https://www.youtube.com/watch?v=ZPAIjomVkqU

Q. La vision du monde de vos films comprend de nombreux motifs bouddhiques, comme par exemple la réincarnation, le caractère fictionnel du monde réel, le lien du karma… D'une part, vous semblez avoir des croyances religieuses très importantes, d'autre part, ces caractères bouddhiques apparaissent assez naturellement car ils sont une grande part de l'histoire et de la culture de la Thaïlande, combinée avec le chamanisme autochtone. Ces motifs bouddhiques sont nés de vos croyances philosophiques ? Sinon, ils ne sont que la particularité du bouddhisme thaïlandais ? Par ailleurs, je voudrais connaître la relation que vous établissez entre le bouddhisme et votre travail cinématographique.

A. En Thaïlande, il est impossible d'éviter l'environnement très attaché au bouddhisme, parce que plus de 90% du peuple est élevé dans la croyance au bouddhisme, mélangé avec l'hindouisme et le chamanisme. La raison pour laquelle ces éléments apparaissent dans mon travail, c'est d'abord parce qu'ils forment une partie de la mémoire de mon enfance. En même temps, j'ai voulu le caricaturer ou poser des questions sur cette croyance. En Thaïlande, il est normal que personne ne pose de question. Récemment, je me suis intéressé à analyser le bouddhisme dans une perspective philosophique. J'ai en particulier un grand intérêt sur la relation entre le bouddhisme et le cinéma : comment le bouddhisme dirige le temps, comment apercevoir le temps à travers le corps… par exemple, la façon de percevoir le temps à travers la méditation, quelque chose comme ça.

Q. Vous jouissez d'un grand soutien en Europe. Vous avez reçu le Prix à Cannes… Mais je m'inquiète du fait que le bouddhisme thaïlandais soit un sujet inconnu, très exotique, et même teinté d'orientalisme pour les Occidentaux.

A. Je voudrais dire que ma vie elle-même était très exotique. Mon intérêt principal, c'est le langage du cinéma. Je réfléchis beaucoup sur comment exprimer le réel, plus que je n'écris la narration. Les jeunes de la génération d'aujourd'hui sont élevés dans un contexte où les frontières sont ambiguës, et ils peuvent donc voir les films de Tarkovski et d'Ozu assez facilement. C'est pourquoi il impossible de faire un cinéma qui refléterait purement les caractéristiques du peuple thaïlandais.

Q. Vous avez dit que la liberté d'expression dans l'art est restreinte lorsque vous traitez des sujets historiques. Vous n'éprouvez donc pas certaines difficultés à continuer votre travail sur ce type de sujet ?

A. Alors que je tournais un film avec un scénario déjà écrit, le coup d'état a eu lieu. A ce moment-là, je n'étais pas sûr qu'on puisse réellement tourner cette scène en revoyant le script. De cette façon, la dictature militaire influence beaucoup le travail quotidien du cinéaste. Il en va de même pour Facebook. Malgré cela, je pense que cette situation forme une partie de l'exotisme. Dans les pays où la démocratie a déjà été développée, où l'art, y compris le cinéma, est prospère, on ne peut pas faire l'expérience de tels problèmes. Je suis toujours en train de chercher comment faire face à cette situation, quelle manière est la meilleure pour retranscrire les circonstances politiques correctement sans en tirer profit, de manière artistique.

Traduction du coréen au français : Sun-woo LEE

6. « La salle de cinéma est la grotte contemporaine : conférence de presse d'Apichatpong Weerasethakul », SONG Kyung-won (interviewer), *Cine 21*, le 7 octobre 2015, http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=81500

Le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul renferme toujours un monde multiple. L'illusion et la réalité, le passé et le présent, la rêverie et l'inconscient sont déployés simultanément sur l'écran. Il serait donc possible de comprendre plus facilement et intuitivement le labyrinthe du cinéma de Weerasethakul à travers le théâtre et la performance. Weerasethakul a exposé deux œuvres, *Cemetery of splendour* et *Fever room*, lors du festival pour l'ouverture du théâtre d'art de Gwangju. La conférence de presse, qui a lieu au théâtre d'art le 5 septembre, a donné un temps, même court, permettant d'envisager une facette du monde d'Apichatpong Weerasethakul.

Q. Vous avez changé la position de la salle pour que le spectateur soit sur l'espace scénique, faisant face à sa place habituelle.

A. Je me suis senti bien lorsque j'ai regardé l'espace du spectateur depuis la position étrange des coulisses, une sorte de sentiment inconfortable. Lorsque je suis arrivé au théâtre d'art pour la première fois, j'avais un sentiment d'oppression, bien que la salle soit vide. Le thème de la performance est l'émotion de la confusion, et j'ai donc voulu partager ce sentiment.

Q. Les deux tiers de la performance montrent des images sur deux écrans. Vous vouliez commencer par le média habituel que vous avez travaillé jusqu'à présent ?

A. Alors que les éléments théâtraux sont profondément impliqués, je pense que cette performance reste toujours du cinéma. Quand j'ai reçu la proposition de la performance pour la première fois, j'ai refusé cette offre parce que c'était un domaine nouveau pour moi. Mais j'ai changé d'avis après avoir appris que des réalisateurs crédibles comme Tsai Ming-liang ou Raya Martin allaient participer et après avoir vu leurs performances. Leurs œuvres, que j'ai découvertes en Europe et en Asie, sont d'un domaine totalement différent de celui du théâtre que j'avais envisagé. Moi aussi, j'ai essayé cette fois-ci de retirer l'histoire sur l'illusion que donne l'écran plat, l'espace bidimensionnel.

Q. Vous avez dit que cette œuvre est un prolongement du cinéma. Quels éléments souhaitez-vous souligner à travers *Fever room* ?

A. Le principe du cinéma. C'est-à-dire que j'étais concentré sur la lumière et l'obscurité. La peinture murale dans une grotte, qui apparaît au milieu de la performance, représente peut-être un premier cinéma qui enregistrait une narration dans une obscurité totale. Les dessins sont projetés sur les parois de la grotte. Sur cela, j'ai utilisé des techniques visant à créer les illusions cinématographique comme la lumière, le son, le jeu, etc. de manière expérimentale. Quelle que soit la forme, au final, le commencement est le cinéma. Les mises en scènes et les techniques utilisées dans ce travail sont toutes provenues de l'expérience du tournage du film. Cette performance est peut-être une sorte de cinéma étendu, car j'ai travaillé avec l'équipe qui avait été avec moi pendant plus de 10 ans. Néanmoins, je ne veux pas le déterminer à travers un langage ni une définition. Si on élargit notre vision du monde, toutes les salles de cinéma et les lieux de spectacle sont des grottes modernes.

Q. Rêve et réalité, espace bidimensionnel et tridimensionnel, cinéma et théâtre, etc. vos œuvres se trouvent toujours sur un point de frontière où le fait documentaire et l'illusion cinématographique se mélangent.

A. Il est vrai que le chaos, le désordre, sont mes motifs principaux. Par exemple, *Cemetery of splendour* commence par la conscience que la société thaïlandaise se dirige de plus en plus vers une situation dangereuse où la liberté d'expression est en recul. Dans une réalité où les gens sont détenus parce qu'ils ont participé à une manifestation dans la rue, une des solutions que les gens peuvent choisir est la fuite. Plus précisément, c'est le déplacement de la réalité absurde vers une autre dimension. Des événements incroyables, si absurdes qu'ils nous feraient douter de leur vraisemblance, sont tous les jours montrés au JT thaïlandais. Alors les gens continuent de dormir. La rêverie et les éléments illusoires se mélangent vers les ténèbres au fur et à mesure qu'une confusion incroyable persiste, soit consciemment, soit inconsciemment. *Fever room* avait l'intention de transmettre aux spectateurs, dans cette grotte qu'est le cinéma, une certaine maladie fiévreuse.

Q. Un des objectifs du théâtre d'art est de construire une plate-forme (un *hub*) culturelle qui ne penche pas vers une tendance particulière. Quelle est votre identité ? Un réalisateur thaïlandais ? Sinon, un citoyen du monde ayant le passeport thaïlandais ?

A. Je n'ai jamais cru représenter la Thaïlande. Je ne fais que mon travail. Même si j'aime les films de réalisateurs de chaque pays asiatique comme Ozu Yasujirô, les « films asiatiques » n'existent pas. Il n'y a que les films de chaque réalisateur. Je travaille aussi sur mes films, en tant qu'individu, en partant de mes sentiments, qui se réalisent dans l'espace de la Thaïlande.

Je ne trouve pas que j'ai une identité asiatique ou thaïlandaise. Cependant, il y a des expériences communes particulières que partagent les pays asiatiques telles que le communisme, la lutte contre la dictature et pour la démocratie. Lorsque je suis venu ici, on m'a parlé du « mouvement pour la démocratisation de Gwangju ». Ces histoires se transmettront de génération en génération bien qu'elles ne soient pas nos expériences directes.

Traduction du coréen au français : Sun-woo LEE

7. Extrait de la rencontre avec les spectateurs lors de présentation de l'intégrale d'Apichatpong Weerasethakul, Cinéma « le Champo », Paris, le 4 novembre 2016.

Q. Quels sont les thèmes de vos films ? En particulier, de ce film [*Cemetery of splendour*] ?

A. Lorsque j'étais petit, les lieux que je fréquentais n'étaient pour moi pas si nombreux. L'école, la salle de cinéma, l'hôpital sont des lieux de souvenir. J'ai fait le film en reliant ces espaces.

Q. Comment doit-on voir vos films ? Vous voulez que le spectateur voit vos films de quelle manière ?

A. Un moine m'a dit de « ne pas trop penser. » J'espère que le spectateur est guidé naturellement comme par un courant plus qu'il ne pense et n'analyse en profondeur.

Q. On dit que la performance *Fever room* est en cours de présentation en ce moment. Voulez-vous introduire et expliquer cette œuvre ?

A. *Fever room* est une œuvre dans la continuité de *Cemetery of splendour*. Lorsque j'avais besoin d'argent pour réaliser un film, le théâtre de Gwangju m'a proposé cette œuvre. Il m'a aidé financièrement et j'ai fait cette performance en récompense. Dans *Fever room*, l'espace est très important. Le déplacement « spirituel », c'est-à-dire la traversée spirituelle de l'espace, c'est l'itinéraire du rêve des acteurs et du réalisateur.

Q. Dans vos films, l'état de maladie apparaît très souvent.

A. Je pense que cela est l'état le plus normal, réel et naturel.

Q. Il y a beaucoup de côtés politiques, par exemple, le soldat. Dans ce film [*Cemetery of splendour*], les soldats sont plongés dans le coma…

A. Le soldat est un personnage très compliqué. J'espère que cette figure sera interprétée de manière ambiguë et multiple.

Q. Il y a la scène où les protagonistes vont au cinéma. Dans cette scène, les gens se lèvent soudainement, mais l'hymne n'est pas diffusé. Que voulez-vous dire à travers cette scène ?

A. Je pense que vous comprenez déjà mon intention sur cette scène, même si je n'explique pas en détail. (rire)

Q. J'ai remarqué que certains figurants dans le film se figent devant la caméra.

A. Je tourne et laisse ces images telles quelles pour qu'ils ne ressemblent pas à des marionnettes.

Q. J'ai entendu que vous aviez voyagé en Amérique latine. Vous pensez tourner votre prochain film là-bas ?

A. Oui, j'ai voyagé dans quelques pays d'Amérique latine comme le Mexique, le Pérou. C'était vraiment génial. Ce sera mon prochain lieu de tournage. Dans cette région, j'avais des impressions de similitude avec la Thaïlande. Par exemple, l'histoire, la politique… De plus, j'ai y remarqué une ambiance semblable à celle de la jungle en Thaïlande. Enfin, l'influence du chamanisme évoque aussi la Thaïlande.

Q. Il y a de nombreux liens qui connectent les films.

A. Oui, c'est vrai. Les situations de superposition sont nombreuses entre mes films. Par exemple, l'action de manger apparaît répétitivement depuis *Blissfully yours*.

Q. Vous êtes bouddhiste ? Que signifie le bouddhisme pour vous ?

A. Je pense que le bouddhisme est une philosophie plutôt qu'une religion.

Tables des matières

Introduction ……. 3

PREMIÈRE PARTIE : Le caractère double du monde d'Apichatpong Weerasethakul 25

1. Une source profonde d'inspiration : la Thaïlande 26

1. 1. Une vision du monde thaïlandaise ……. 27

1. 2. La particularité du régime politique ……..... 32

1. 3. La bipolarisation de la vie économique …….. 36

1. 4. Des relations complexes avec les États voisins …….. 38

1. 5. Les spécificités de la région nord-est …….. 42

1. 6. Le cinéma thaïlandais ……. 46

2. L'influence du cinéma expérimental occidental ……. 49

2. 1. Le cinéma surréaliste …….. 49

2. 2. *Underground* …….. 54

2. 3. Des projections en interaction ……. 58

DEUXIÈME PARTIE : La puissance de la réalité …….. 65

1. La redécouverte de la réalité ……. 65

1. 1. La particularité de l'espace à filmer ……... 65

1. 2. La contemplation de la vie ordinaire …….. 77

1. 3. Le reflet de la culture contemporaine ……. 87

2. Raconter la mémoire ……. 93

2. 1. Le souvenir de l'enfance : l'hôpital ……..... 95

2. 2. Le témoignage sur l'histoire ……... 98

3. La description à travers la répétition ……. 104
3. 1. *Syndromes and a century* (2006) …….. 104
3. 2. La comparaison avec les autres films contemporains ……... 110

4. L'image contemplative ……... 113
4. 1. Raconter à travers le regard ……. 114
4. 1. 1. Le pouvoir du regard ……... 114
4. 1. 2. L'interaction par le regard ……... 117
4. 2. La beauté du vide ……. 121
4. 2. 1. La pérennité ……..... 123
4. 2. 2. Le symptôme de la modernisation …….. 129
4. 2. 3. Le moment de la méditation ……. 132
4. 3. De la réalité à l'imaginaire : l'atmosphère poétique ……. 136

TROISIÈME PARTIE : Le monde onirique ……. 145

1. L'ambiance surréelle ……..... 145
1. 1. Le rêve et le cinéma ……. 145
1. 2. La coexistence de réalités multiples ……. 150
1. 3. La métamorphose et l'hybride ……. 153
1. 4. La comparaison avec David Lynch :
un modèle représentatif du cinéma onirique ……. 158

2. L'influence du bouddhisme ……..... 163
2. 1. La roue du destin ……. 165
2. 1. 1. La réincarnation …….. 165
2. 1. 2. L'égalité et la mémoire ……... 168
2. 2. Les phénomènes surnaturels ……. 170
2. 2. 1. La coexistence avec les êtres imaginaires ……... 170
2. 2. 2. Le conte fantastique ……. 172
2. 3. Le paradoxe du néant ……... 174

3. Au-delà du visible : l'effet du son ……..…… 176
3. 1. Les modalités variées du son ……..... 179
3. 1. 1. Les images silencieuses ……..... 181
3. 1. 2. La dissonance entre l'image et le son ……..... 182
3. 1. 3. Le son qui domine tout un film ……..... 185
3. 2. L'influence de l'*ambient* ……..... 187
3. 2. 1. Qu'est-ce que l'*ambient* ? ……..... 188
3. 2. 2. L'empreinte de l'*ambient* chez Weerasethakul ……..... 192
3. 2. 3. Un autre spécialiste du son *ambient* au cinéma : David Lynch ……..... 200
3. 3. Le son comme ponctuation ……..... 205
3. 3. 1. Ouverture et clôture du film ……..... 206
3. 3. 2. L'intervalle ……..... 209

QUATRIÈME PARTIE : La narration, mélange de réalité et d'imaginaire …….. 215

1. Le texte à dimensions multiples : une/des histoire(s) dans une histoire …..…….. 219
1. 1. La concomitance de la fiction et du documentaire ……..... 221
1. 2. Le rappel du légendaire ……..... 236
1. 3. L'emploi de matériaux variés : l'écriture, la peinture, la photo ……..... 242

2. Une temporalité indépendante ……..…… 253

3. La fin qui ne finit pas ……..…….... 260
3. 1. La conclusion ouverte ……..... 260
3. 2. Les échos entre les films ……..... 267

CINQIÈME PARTIE : L'influence potentielle du cinéma weerasethakulien ……. 273

1. Une nouvelle possibilité du cinéma moderne ……..…….. 273
1. 1. L'héritier du cinéma moderne ……..... 273
1. 2. En dépassant le rationalisme ……..... 278

2. Un pionnier du troisième cinéma contemporain ……...…… 283

2. 1. L'esprit critique envers la société ……..…… 284

2. 2. Les chemins de l'indépendance ……..……... 295

Conclusion …… 307

Bibliographie …… 319

Index des films ……... 339

Annexes ……. 347