



HAL
open science

La forêt dans les films d'Apichatpong Weerasethakul : construction d'une sensation forestière

Victor Ombredane

► **To cite this version:**

Victor Ombredane. La forêt dans les films d'Apichatpong Weerasethakul : construction d'une sensation forestière. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-02877557

HAL Id: dumas-02877557

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02877557v1>

Submitted on 22 Jun 2020

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

Mention : Études cinématographiques et audiovisuelles

Spécialité : Recherche

MEMOIRE DE MASTER 2

Victor OMBREDANE

La forêt dans les films d'Apichatpong Weerasethakul :

Construction d'une sensation forestière

sous la direction d'Antoine GAUDIN

soutenu à la session de septembre 2018

DECLARATION SUR L'HONNEUR

Je, soussigné Victor Ombredane, déclare avoir rédigé ce travail sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

REMERCIEMENTS

A mon directeur Antoine Gaudin, pour son aide et ses conseils

A mes amis et ma famille

A François Ombredane et Jules Guineberteau.

SOMMAIRE

PARTIE 1 Penser la forêt : déconstruction d'un symbole à travers différentes échelles culturelles.

1.1 Les enseignements de l'étymologie

1.2 Brève présentation de grands modèles forestiers occidentaux influents

1.2.1 La forêt comme un espace provoquant l'angoisse

1.2.2 La pastorale et sa forêt refuge

1.3 La forêt espace de l'introspection, terrain d'expression de l'inconscient

1.3.1 La relation entre forêt et inconscient au cœur de la représentation de Weerasethakul

1.3.2 Etude de cas, une lecture psychanalytique de Tropical Malady

1.4 De l'influence de la culture thaïe sur la représentation forestière

1.4.1 Le grand épique national : le Ramakien, et l'établissement d'une forêt sacrée

1.4.2 Le bouddhisme : penser la forêt comme être vivant

1.5 La forêt au cinéma, modèles et influences de Weerasethakul

1.6 Philosophie des forêts, grands schèmes de pensées pour dépasser les clivages culturels

1.6.1 Petit panorama de la nature en philosophie.

1.6.2 Le rapport entre nature et esthétique : la pensée de Kant à l'épreuve du cinéma de Weerasethakul.

PARTIE 2 Une esthétique de la forêt : singularité d'une mise en scène sensationnelle.

2.1 Esthétique de la forêt : analyses des médiums plastiques de représentation

2.1.1 Les dimensions forestières : temporalité, mouvement, spatialité

2.1.2 Le son, laisser entendre la forêt.

2.1.3 Voir dans la forêt, la lumière et l'éclairage à l'épreuve de leur environnement.

2.2 Positions et pratiques de cinéma : Weerasethakul et la forêt, quelques propositions pour définir sa singularité

2.2.1 Un autre genre de cinéma : un cinéma du « terroir »

2.2.2 Un cinéma politique : la forêt des allusions

2.2.3 Exploration d'une dialectique séculaire, le rapport nature culture et son influence esthétique.

INTRODUCTION

Dans *Blissfully Yours* (2002), second film du réalisateur thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, le générique se met à démarrer après une heure de film. Les personnages, Min et Roong, voyagent jusqu'à la forêt. On quitte l'espace citadin pour ouvrir une parenthèse bucolique, pleine de sensualité. L'air s'engouffre et le temps s'arrête, le vert investit l'écran dans un grand bain de soleil. Après plus d'une heure dans *Tropical Malady* (2004), le film se relance. On quitte la ville, pour ouvrir l'espace où les deux amants vont se livrer bataille. Il y a la nuit et la boue, l'un est parti et l'autre semble le chercher. La forêt humide et collante étouffe les personnages. Weerasethakul dit volontiers que *Tropical Malady* est le « jumeau maléfique »¹ du premier. Plus qu'un « jumeau maléfique », le film semble former une antithèse visuelle et sonore, des mondes différents. C'est pourtant la même forêt, le même décor d'abord majestueux qui se révèle plus tard moite et sombre.

Mais la gémellité de *Blissfully Yours* et *Tropical Malady* est moins éloignée que ne le laissent transparaître ces distinctions caricaturales. Des éléments de l'une sont en présence dans l'autre et reconstituent une certaine sensation forestière pleine d'ambivalence, que l'on ne peut bien ranger dans des catégories simplistes. Par sa récurrence, la forêt fait l'effet d'une moelle épinière de son cinéma, qui se réinterprète sous différentes formes. En dehors de cet être-là, elle n'est pas uniquement un décor, pire, une sorte de tapisserie que la caméra viendrait ontologiquement capter. Elle est plus justement perçue comme un personnage à part entière, avec sa propre personnalité. Ce mémoire va se pencher sur ce « personnage » pour essayer d'en extraire la sève. Plus généralement on se propose d'analyser un thème iconographique tel qu'il s'exprime dans l'œuvre d'un cinéaste. L'enjeu est double, car le thème est peu exploité dans son rapport au cinéma et le cinéaste rarement analysé sous cet angle. Il s'agira de questionner la manière dont Apichatpong Weerasethakul met en scène la forêt dans son œuvre. Je vais montrer comment le réalisateur est exemplaire à la fois d'une considération singulière et profonde de ce thème, et d'une histoire ancienne entre l'Homme et la forêt. J'aurai à cœur de considérer que la forêt n'est jamais, chez Weerasethakul, blanche ou noire, bonne ou malveillante, dangereuse ou paisible, etc., mais qu'au mieux, elle dialogue entre ces pôles. Son rapport à cet espace, même fondamentalement différent entre ses films, traduit sa conception de la forêt. C'est là mon questionnement. Comment s'est construite cette conception, et quelles significations peut-elle avoir ?

¹ p. 64 dans James Quandt, (dir.), *Apichatpong Weerasethakul*, Autriche : Österreichisches Filmmuseum : Synema, Vienne, 2009, 255 p.

De ces premières constatations on perçoit peut-être la problématique et mon positionnement vis à vis du sujet. Il me semble important d'exposer que la forêt, dans le sens commun occidental, est liée à l'idée de la nature. La nature serait globalement comprise comme vierge de la présence humaine, capable de s'autogérer, de vivre indépendamment de l'Homme, et par conséquent, il incombe à ces derniers de ne pas interférer avec son existence. Elle serait simplement là autour de lui, mais différente. Que se passe-t-il alors au moment où on « capture » la nature par le biais d'une caméra ? Pourrait-on ne serait-ce que reproduire cette essence naturelle, la retranscrire mécaniquement ?

Si l'on conçoit la nature indépendante de l'Homme, elle est impossible à représenter et même à simplement reproduire. On ne peut ni la montrer, ni la dire, et encore moins la penser, puisque montrer suppose un sujet qui montre, usant de mots -création humaine-, pour concevoir la nature. Les films de Weerasethakul (et plus généralement tous les types de films ou de photographies ayant à cœur de présenter des décors naturels) ne peuvent être considérés comme des simples « visions » totalement objectives de nature. Ils font des choix, ils présentent des choses qui ne sont pas « naturelles » dans le sens évoqué plus haut.

C'est donc à l'inverse du sens commun que je souhaite me placer. Pour ce faire, je dois présenter celui sur qui s'appuie ma conception de la nature, William Cronon¹, qui dans son livre *Uncommon Ground : Rethinking the Human Place in Nature*, se propose de repenser la nature. Sa pensée pourrait se synthétiser en une phrase, « rien n'est moins naturel que la nature »². Il veut dire par là qu'elle n'est pas une chose innée, qui arriverait de manière inconnue, qu'on ne pourrait influencer. Elle est un produit culturel, une idée conceptuelle, pas un fait existant perceptible. Cela revient à concevoir que c'est l'Homme qui crée la nature par son regard. Il ne nie pas l'existence effective des arbres, des formes végétales qui poussent, mais part du principe qu'on ne saurait les concevoir indépendamment de notre condition d'existence humaine. Par conséquent, comment imaginer que la nature existerait de manière immanente, lorsqu'on prend en compte non pas l'image qu'on en a, mais notre rapport au monde tel qu'il est. La concevoir comme immuable paraît alors injustifié, puisque chaque jour l'Homme la parcourt, l'explore, la modifie.

¹ Je suis conscient qu'il n'est pas seul à défendre cette conception et qu'il se place dans une longue tradition du rapport à la nature. Ainsi cette problématique est récurrente à travers les ouvrages que j'ai pu croiser, notamment avec Martine Chalvet, *Une histoire de la forêt*, Seuil, Paris, 2011, 352 p, ou bien encore, dans la contribution d'Alain Roger « Des essences végétales aux essences idéales » pp. 39-54 dans Jean Mottet (dir.), *L'arbre dans le paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 2002, 280 p.

² p. 25 dans William Cronon, (dir.), *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, W.W. Norton & Company, New York, 1996, 561 p.

C'est précisément cette idée qui va former la problématique de mon mémoire. Penser la forêt comme une construction de l'Homme, et pas comme quelque chose d'immanent. Ainsi, la question qui dirigera et organisera la réflexion, reviendra à se demander en quoi cette représentation de la forêt peut fondamentalement être considérée comme non-naturelle, c'est à dire en quoi Weerasethakul construit une représentation de la forêt singulière par des biais plastiques. On pourrait imaginer cette problématique comme inadaptée à Weerasethakul, puisqu'il conçoit la nature comme un phénomène du vivant, dont l'existence n'est pas nécessairement liée à celle de l'Homme. Mais il faut comprendre que c'est ce que dit Cronon. Il existe bien une nature vivante, mais elle ne peut être appréhendée par l'Homme. Ce qui relève d'une construction, c'est justement la manière dont elle est perçue et pensée par un film, c'est le regard et les valeurs qu'on lui ajoute. Chez Weerasethakul, il s'agit bien de la représenter, de lui donner une existence et une place dans ses films. Cette existence cinématographique est donc d'ordre culturelle et esthétique et est donc une construction. Par conséquent, le plan paraît presque induit par la problématique. Il y a au moins deux questions à se poser pour comprendre comment se construit une représentation, ce qu'on voit, et comment l'objet nous est montré.

Dans un premier temps il nous faudra illustrer l'histoire de ce thème iconographique, en se penchant sur ce qu'il veut dire. Ainsi, il m'est impossible d'ignorer que la forêt engage dans toutes les cultures qui s'y intéressent, des rapports plus similaires que fondamentalement différents. La forêt me paraît questionner, à travers le monde, le rapport de l'Homme en tant qu'espèce à l'environnement qui l'a vu naître. Observer les arbres entraîne un processus qui pousse l'Homme à se questionner sur sa propre existence, son être au monde. Bien que la conception de Weerasethakul soit singulière, il est sans doute possible de repenser à travers elle notre propre rapport au monde. Il s'agira de multiplier les échelles et les types de contact avec l'environnement forestier, afin de donner l'image la plus prismatique possible de cette construction. On verra ainsi comment l'étymologie, la culture occidentale aussi bien que la culture thaïe peuvent influencer sa représentation. On ira voir du côté de l'histoire de l'art, en littérature et en cinéma, de la psychanalyse, de la philosophie, de la théologie, bref tout ce qui pourrait enseigner quelque chose sur ce symbole on ne peut plus interdisciplinaire. Je ne pourrai tout dire de ce lien entre les Hommes et l'environnement forestier. L'enjeu sera donc de présenter des éléments clés de cette conception, d'en donner une image certes incomplète, mais suffisamment développée pour que chacun puisse expérimenter son propre rapport à l'espace forestier à travers elle. Cela constitue un enjeu, en même temps qu'une hypothèse de recherche. Peut-être que dans le rapport à la forêt, il se trouve des éléments qui pourraient résonner avec d'autres cultures et d'autres Hommes.

Ensuite, on verra comment construire une représentation de la forêt suppose un regard sur cette dernière, un regard d'artiste et d'être humain. Au-delà des facteurs culturels qui influent sur sa représentation, la personnalité de Weerasethakul rend sa forêt unique. Le but de la seconde partie sera d'interroger comment elle est montrée, afin de percevoir pourquoi sa forêt n'est pas la forêt. Elle suppose une manière d'être montrée, une esthétique spécifique à son auteur qu'on aura à cœur de mettre au jour. Pour se faire on se concentrera sur les biais plastiques qu'il manipule pour créer sa représentation, le son, la lumière, l'espace et le temps, le mouvement. Enfin je proposerai une ouverture afin de dégager ce qui me paraît être plus spécifique à Weerasethakul, à travers des propositions de nouveaux genres théoriques et une conception de la pratique cinématographique qui lui est singulière.

On peut percevoir, sans doute, les types d'approches d'études cinématographiques que suppose ce plan. Il y a d'abord une approche dite narratologique, qui se penchera sur ce que la forêt veut dire, ce qu'elle pourrait symboliser. Mais elle ne fonctionne pas seule, puisque j'aurais un point de vue plus sociologique, qui se demandera comment sa représentation peut être éclairée par son rapport à certains éléments culturels. Mais on aura aussi une approche plus globale, dite esthétique, qui permettra non plus seulement de travailler sur ce que la forêt veut dire, mais comment elle le fait. Ces approches seront constamment mises en rapport et je vais tenter de tisser des liens entre elles à travers ce mémoire.

Le corpus étudié sera constitué des films d'Apichatpong Weerasethakul, en particulier trois de ses longs-métrages : *Blissfully Yours* (2002), *Tropical Malady* (2004) et *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010). Ces films seront les sources de premier ordre de ma réflexion car la place de la forêt y est prépondérante. *Blissfully Yours*, est l'histoire de Min, un immigré birman qui ne peut soigner son étrange maladie de peau, et Roong qui peint à la chaîne des petites statuettes dans une usine. Les deux amants vont s'échapper dans la forêt, loin de leurs soucis citadins. Mais ils sont suivis par Orn, une femme plus âgée ayant une relation particulière avec le couple, ce qui vient changer l'atmosphère.

Tropical Malady est l'histoire de Tong, un habitant rural de l'Isan qui débute une relation amoureuse avec Keng, un soldat qui trouve refuge chez la famille du premier, un soir. Leur relation d'abord tendre et plutôt pudique, change du tout au tout dans la seconde partie du film, qui se déroule dans la forêt. Sans qu'elle soit irrévocablement liée l'une à l'autre, cette seconde partie est l'histoire d'un esprit shamanique, qui prend alternativement une forme « humaine » ou de tigre. On suit l'acteur qui jouait Keng dans la traque de cet « esprit », mais il est fort probable qu'il soit lui-même l'objet de la chasse.

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures, est l'histoire de Boonmee, qui vit dans une petite maison à la lisière de la forêt et souffre d'insuffisance rénale. Un soir, sa femme décédée et son fils parti il y a longtemps, viennent lui rendre visite. Sentant sa mort prochaine, Boonmee part dans un dernier voyage à travers la forêt, qui fait ressurgir son passé, et ce qui sont peut-être ses vies antérieures.

De tous ses longs-métrages, le seul que l'on n'évoquera pas est le premier, *Mysterious Object at Noon*, (2000) qui ne présente pas de forêts. Ce film très particulier, un documentaire sous forme de cadavre exquis, ne peut pas être exploité ici. En revanche, et *Syndrome and a Century* (2006) film sur le milieu médical, et *Cemetery of Splendour* (2015) qui raconte l'histoire de Jen, qui se prend d'affection pour un soldat endormi dans son ancienne école, présentent des séquences dans ce qu'on qualifierait plus justement de bois, et qui pourront être évoquées. Le dernier de ses longs-métrages, *The Adventure of Iron Pussy*, (2003) coréalisé avec Michael Shaowanasai, est un pastiche des soap-opéras thaïlandais. Il raconte l'histoire d'Iron Pussy qui est envoyée en mission secrète dans une riche famille bourgeoise, s'éprend du fils de la famille qui se révèle être son frère. Ce film est un film de commande, un peu désavoué par son auteur et on en aura donc un usage très ponctuel, parce l'esthétique télévisuelle informe peu sur la représentation de Weerasethakul.

Weerasethakul a réalisé de nombreux projets artistiques et est une figure peut être encore plus célèbre dans le monde de l'art que du cinéma. On n'évoquera pas ici ses nombreuses installations, à l'exception de *Primitive* (2009) qui est liée au film *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures*. Une installation suppose une démarche qui n'est pas celle du film, un processus créatif et un dispositif qui sont différents. En revanche on évoquera volontiers ses nombreux courts-métrages. Les plus intéressants sont *Worldly Desire* (2005) qui présente des tournages de jour et de nuit dans la forêt, *Vampire* (2008) qui raconte la chasse d'un oiseau-vampire dans la forêt, et *Ashes* (2012) qui est un film expérimental basé sur l'usage de la caméra Lomokino et ses effets particuliers. Ces films poussent à repenser la manière dont on considère le cinéma du réalisateur et viennent complexifier la relation à la forêt. Ces courts-métrages présentent une diversité qui est emblématique du travail de Weerasethakul, qui ne fait jamais deux fois le même film.

PARTIE 1 Penser la forêt : déconstruction d'un symbole à travers différentes échelles culturelles.

1.1 Les enseignements de l'étymologie

Hegel l'a bien dit, « C'est dans les mots que nous pensons »¹. Pour lui, l'ineffable est une pensée à l'état de brouillon, ce qu'on ne peut dire ne peut être pensé. Puisque les mots sont déjà la pensée, que l'un ne fonctionne pas sans l'autre, il faut définir le mot forêt, d'où il provient et ce qu'il signifie. La forêt a une étymologie complexe. Le mot serait tiré de l'expression latine *silva forestis*, mais le sens qu'on attribue au qualificatif *forestis* diverge. Son interprétation courante est l'idée qu'il désigne quelque chose de « dehors ». *Silva* est le mot latin pour la forêt, tandis que *Forestis* serait soit un dérivé de *foris* qui signifie en français « dehors »² ou à l'extérieur, ou alors de *foras* qui signifie « en dehors de ». Comme le remarque Charlotte Rogers, « Les mots bois [woodland] et forêt, tous deux venant du latin *Silva forestis*, ont une étymologie dont les évolutions reflètent la séparation perçue entre le monde naturel et humain »³ Cette dimension de la forêt qui se trouverait « dehors » est capitale car, dans le sens commun, la forêt est bien souvent comprise comme une partie du monde en « dehors » de l'Homme, de son mode de vie quotidien. L'autre provenance de *forestis* serait issue de *forum*, le tribunal. Selon Jacques Brosse, l'expression *silva forestis* qui apparaît tard dans l'histoire (7ème siècle après JC) désignait « la partie de la forêt réservée au souverain »⁴. Il admet le double sens renvoyant à l'idée d'extériorité, par contre pas dans le sens d'en dehors des Hommes, seulement de la juridiction traditionnelle, puisque la forêt est le domaine privilégié du roi. Martine Chalvet, va également dans ce sens, soulignant « l'origine médiévale de forêt (*foresta*), comme espace réservé et protégé à l'intérieur des bois ».⁵

¹ p. 192 dans Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie de l'esprit*, Tome 2, Traduit de l'allemand par Augusto Vera, Germer Baillière, Paris, 1869 (1817), 523 p.

² p. 4 dans Charlotte Rogers, *Jungle Fever: Exploring Madness and Medicine in Twentieth-Century Tropical Narratives*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2012, 234 p.

³ « The words woodland and forest, both known in Latin as *silva forestis*, have an etymology whose evolutions reflect the perceived divide between humanity and the natural world. » *Ibid.* p.4

⁴ p. 267 dans Jacques Brosse, *L'aventure des forêts en occident : De la préhistoire à nos jours*, Jc Lattès, Paris, 2000, 497p.

⁵ p.8 dans Martine Chalvet, *op. cit.*

Dans la plupart de ces étymologies, le caractère prégnant est l'idée que la forêt est « en dehors » de l'expérience quotidienne des Hommes. A priori, la forêt n'est pas leur domaine « naturel ». Le deuxième aspect soulevé par ces étymologies est l'idée que la séparation avec le monde naturel n'est que « perçue » pour reprendre Charlotte Rogers, c'est à dire plus perméable qu'on l'imagine. Il ne s'agit pas de voir une division nette et tranchée. L'idée de « dehors » indique aussi bien une extériorité, qu'une présence périphérique. Elle suppose un chemin, un voyage potentiel, du dedans vers le dehors, c'est à dire un processus transitionnel vers la forêt. Ce processus n'est pas toujours perceptible chez Weerasethakul. Ses personnages habitent souvent la lisière forestière, pas totalement dans son intériorité, mais dans une distance tout à fait réduite. Cependant, on peut noter l'exception de *Blissfully Yours*, qui, de par sa longue séquence dans la voiture, propose une transition. Dans ce film, il y a bien l'idée qu'on quitte l'espace citadin, social, pour se rendre dans la forêt. Il vient rendre sensible cette extériorité étymologique, en représentant le chemin, le parcours des Hommes vers la forêt. Aussi le rapport forestier dans un film de Weerasethakul est immédiatement complexe, et pas nécessairement bien représenté par le mot. Dans le sens où la proximité forestière, critère dominant du sens du mot dans la langue française, est une donnée assez variable entre les films.

Mais la forêt n'est pas l'unique façon qu'a l'Homme de considérer les espaces remplis d'arbres. Dans la langue française on peut user du mot « bois » pour parler de petites forêts.¹ Les deux termes ont surtout une différence de taille dans le sens commun, alors que ce sont deux espaces qui, a priori, n'engagent pas les mêmes pratiques. Le bois a un rapport de proximité avec l'être humain, souvent il est plus « maîtrisé » justement parce qu'il est plus petit. Généralement, on y trouve des sentiers, des chemins façonnés par l'Homme, et donc une impossibilité de s'y perdre durablement. C'est davantage un espace de promenade ponctuelle, et il n'est pas tellement déterminé par un rapport d'extériorité à l'Homme. Chez Weerasethakul, on ne trouve pas uniquement des immenses forêts. Dans *Syndrome and a Century* ou *Cemetery of Splendour*, je perçois surtout ce que la langue française appellerait des bois. Le bois dans ses films est souvent un espace de dialogue, les personnages s'y assoient pour discuter, alors que la forêt est un espace dominé par le silence. Il n'y a pas de rupture à la civilisation ou de transition pour se rendre au bois.

¹ Toutes les langues ne présentent pas cette diversité. Si elle se retrouve en anglais, avec les mots *Woods* et *Forest*, en italien avec *Bosco* et *Foresta*, elle n'existe pas en allemand par exemple, où l'on dira *Wald* pour parler de la forêt, ou *Holz* pour parler du bois, non pas en tant que petite forêt, mais en tant que matériaux. Aussi, cette distinction peut être ignorée par des langues géographiquement proches.

Dans la langue Thaïlandaise la distinction entre jungle, bois et forêt n'est pas similaire.¹ Sans être un linguiste chevronné, la langue thaïlandaise semble fonctionner parfois par « modules ». Elle a un mot racine auquel on ajoute un suffixe pour définir plus précisément ce qu'on cherche à dire. Plus concrètement, dans la langue thaïlandaise le mot ป่า (phi)² semble désigner tout ce qui a à voir avec le mot bois, forêt, et jungle. Il n'y a pas plusieurs mots pour désigner un ensemble d'arbres, mais en fonction du biotope qu'on cherche à décrire, on peut lui rajouter des suffixes. Aussi, « l'équivalent » pour le mot jungle s'écrit ป่าทึบ et signifie littéralement « bois et épais », la forêt vierge ป่าลึก « bois et profond » et la forêt tropicale ป่าฝน « bois et pluie ». Aussi il est important de constater l'absence de différences faite par les mots dans la manière de considérer cet environnement. C'est toujours le même mot ป่า et le suffixe rajouté semble être descriptif. Ainsi, faire une différence entre les biotopes dans la langue thaïlandaise relève d'une possibilité, non d'une obligation. La langue peut et généralement va tout désigner par le même mot, alors qu'en français, en anglais, choisir de définir le biotope en utilisant bois, forêt et jungle c'est nécessairement déjà lui opposer des valeurs distinctives. On ne peut pas décrire l'environnement sans faire un choix. Par exemple, dire d'une étendue boisée que « c'est une jungle » c'est relever directement le caractère difficile, touffu, voire dangereux de ce qui se trouve devant nous. Dans le langage courant, ce n'est pas nécessairement faire une distinction de biotopes, des plantes qui s'y trouvent, mais plutôt avoir un rapport descriptif avec la manière dont elles sont agencées. La distinction se fait directement par la langue, et par les idées rattachées au mot. Ce pouvoir du langage paraît moins prédéterminé dans la langue thaïlandaise. Plutôt qu'une simplicité, je crois qu'il s'agit de considérer d'abord l'objet référencé, sans lui ajouter ou lui soustraire des valeurs aussi précises. On peut éventuellement distinguer les biotopes pour être plus précis, mais la racine et l'idée demeurent. La distinction entre la forêt, le bois et la jungle me paraît plus perméable en thaïlandais, car elle ne se fait pas obligatoirement dès le choix du mot. C'est pourquoi de manière générale le terme de forêt me paraît plus approprié pour désigner l'objet filmé par Weerasethakul.

En effet, la forêt est une chose assez exceptionnelle, présente presque partout, depuis la nuit des temps. Peu de choses en ce monde peuvent se targuer d'être aussi importantes pour toute

¹ Si l'on considère un échantillon plus vaste de langues d'Asie on constate globalement que la langue thaïe est plutôt particulière. En japonais et en coréen par exemple, on trouve les mêmes distinctions qu'en français entre le bois et la forêt en fonction de la taille, et un mot tiré du sanskrit signifiant jungle. En Hindi, c'est le même mot globalement pour la forêt et la jungle, le mot *Jangal*, qui est le dérivé du sanskrit ayant donné jungle.

² J'ai vérifié mes informations en combinant à la fois les traducteurs internet et le contact avec des bilingues thaïlandais-anglais, qui m'ont expliqué que ce mot est le plus courant pour désigner la forêt. L'équivalent donné pour jungle ou forêt vierge, est rarement utilisé dans le langage courant.

l'espèce humaine. Ce caractère ne pourrait être envisagé en étudiant la jungle. Ce mémoire ne discutera pas de la jungle, parce qu'elle ne me paraît pas satisfaisante pour considérer ce thème iconographique. En effet, la jungle -dans la langue de ce mémoire- induit nécessairement un rapport d'exotisme. La jungle, c'est ce qui ne se trouve pas dans un climat comme celui de la France.¹ Par ailleurs, son histoire est bien plus récente. Selon Charlotte Rogers, son entrée dans le langage courant en anglais et français s'explique par le succès du livre de Rudyard Kipling, *Le Livre de la Jungle* (1894)². Le mot jungle n'implique pas la même chose que la forêt, dans le sens où ses représentations (au moins occidentales) se limitent plutôt au 20^{ème} siècle. Je ne peux pas utiliser un mot qui ne correspond pas à l'objet désigné, car la forêt chez Weerasethakul est tout l'inverse d'une histoire récente, et n'est pas liée à un sentiment d'exotisme. Mais comme on l'a souligné, dans la langue thaïe les catégories sont moins distinctes que ne le suppose le français, forêt étant le terme le plus général et le plus ancien, c'est celui qui me paraît le plus approprié.

1.2 Brève présentation de grands modèles forestiers occidentaux influents

Désigner l'espace forestier en thaïlandais suppose non pas une simplicité, mais une fluidité.³ Maintenant qu'on a présenté le mot « forêt », il faut chercher à comprendre ce que culturellement il vient désigner. Je ne prétends pas donner clé en main la conception de la forêt des Thaïlandais, d'abord parce qu'une telle chose n'existe pas, et que la « culture » ne définit jamais, pour tous ses citoyens, les mêmes significations d'un symbole. Je veux plutôt tisser des rapports évidents, mais non exhaustifs de la conception forestière en général, afin de bien avoir en tête que ce symbole est particulier, et surtout interculturel, ce qui suppose que différents spectateurs s'y investissent d'autant de manières que possible. Ainsi, le but de ce raisonnement est d'établir des liens entre la perception

¹ On pourrait me reprocher de n'avoir aucune considération pour les plantes présentes dans les films de Weerasethakul. Je voudrais alors souligner à mon lecteur que le mot jungle n'a aucune raison d'être plus « scientifique », de venir mieux désigner les plantes en présence dans les films, que le mot forêt. Pour considérer un « biotope », c'est à dire la manière dont est composée et arrangée la végétation d'un milieu donnée, jamais on ne le désignerait de manière satisfaisante avec le mot jungle. On utiliserait plus « forêt tropicale » ou « forêt vierge » que ce dernier.

² p. 5 dans Charlotte Rogers, *op. cit.* Par ailleurs, elle discute de l'étymologie de jungle, qui viendrait du Sanskrit *jangala* signifiant « désert ». Aussi le mot jungle a dérivé de son sens originel, et ne me paraît pas approprié pour discuter de Weerasethakul.

³ La langue thaïe, parce qu'elle ne paraît pas déjà déterminée la chose, est peut-être significative de la « conception thaïlandaise » des forêts. Je ne me hasarderai pas à définir mieux ce rapport, je ne suis pas certain de pouvoir le faire, sans une étude beaucoup plus approfondie de la langue. Je cherche simplement à exposer une différence.

forestière des spectateurs, comment ils la construisent, et comment elle est exploitée chez Weerasethakul.

En effet, dans grand nombre de cultures, la forêt retrouve une valeur d'extranéité. Mais celle-ci a tendance à produire des réactions différentes face à l'espace forestier. Globalement, selon que ce caractère est vu comme quelque chose de positif ou non change radicalement la perception de l'espace forestier. La forêt peut être un havre protecteur comme un lieu hors du monde où les liens entre ceux qui la traversent se resserrent. Elle est également tout l'inverse et parfois perçue comme un espace empli de mystère ou règne des êtres surnaturels, dominés par une dimension sauvage menaçante pour l'être humain car hors de son contrôle. Aussi le même espace en fonction de la perception qui le pénètre prend des valeurs antithétiques et il convient de questionner ces réactions. Je vais donc essayer de comprendre comment cet espace peut produire de manière si forte des identités culturelles aussi distinctes.

1.2.1 La forêt comme un espace provoquant l'angoisse

Tout d'abord l'idée d'une forêt dangereuse, espace du sauvage menaçant, paraît a priori instinctive, car on peut raisonnablement considérer une défiance de bon sens, quotidienne, pour ce qu'elle abrite d'espèces animales et végétales dangereuses ou inconnues. Cet aspect est présent depuis que l'homme investit l'espace sylvestre, c'est à dire depuis la nuit des temps.¹ Cependant, parce qu'elle est un dehors de la société elle est aussi par conséquent un lieu de solitude où le danger peut surgir, mais elle est elle-même perçue comme un espace du danger que sous le couvert de la nuit.² C'est à dire qu'elle est plus perçue comme le lieu où les règles de la société ne s'appliquent pas, et par conséquent un lieu de prédilection des hors-la-loi et des laissés pour compte. Si elle est crainte c'est parce qu'elle est un vivier potentiel à problèmes, mais elle est davantage indispensable à la vie quotidienne et à l'économie des sociétés. Au Moyen-Age et à la Renaissance, la forêt est surtout perçue comme une ressource économique importante, un endroit où il est vital d'aller chercher la nourriture ou le bois, et le caractère nécessaire du contact entre hommes et forêt modère sans doute son aspect inquiétant. Cependant il existe tout de même des forêts dans lesquelles on ne s'aventure pas, ce que soulève Jacques Brosse: « Le mot « gaste », disparu depuis longtemps du

¹Alain Corbin note par exemple comment « la genèse fonde la nature maléfique de l'arbre, attesté par la présence du serpent enroulé dans les branches de celui de la connaissance du bien et du mal qui s'épanouit au cœur de l'Eden et qui, pour des siècles, symbolise la Tentation et la Chute. » p. 92 dans CORBIN Alain, *La douceur de l'ombre : L'arbre, source d'émotions de l'Antiquité à nos jours*, ouvrage édité sous la direction de Fabrice Almeida, Fayard, 2013, 348 p.

² Et encore, on peut soutenir que même là il s'agit davantage d'avoir peur de la nuit que de la forêt en elle-même.

vocabulaire, signifiait au Moyen Age « désert », « désolé ». La « Gaste Forêt » était la forêt lointaine et profonde, celles où l'on avait peur de se perdre et de faire les plus fâcheuses rencontres ».¹ Aussi, la forêt est « dangereuse » dans la mesure où elle suppose qu'on puisse s'y perdre, et il suffit de prendre ses précautions pour éviter les problèmes. C'est ainsi qu'elle se trouve définie chez Charles Perrault et ses fameux contes en particulier dans le cas du *Petit Poucet*, écrit en 1697. Poucet est conduit par ses parents en forêt pour justement le faire disparaître de la société, pour l'y abandonner à la marge afin d'être libéré de la charge de l'enfant. Mais la forêt n'est pas vraiment dangereuse en soi, puisqu'il devise un plan pour ne pas s'y perdre, mais pour l'ogre qu'elle abrite.² On peut même considérer que, bien que source d'angoisse pour le personnage, elle lui est familière jusqu'à un certain point puisque le père de Poucet est bûcheron. En occident, la pérennisation de la forêt comme un espace de l'angoisse en elle-même est relativement récente. Ainsi la période la plus prolifique pour penser l'idée d'une forêt effroyable en soi se trouve au 19ème siècle, avec notamment les contes des frères Grimm ou le mouvement romantique. On peut penser notamment à Victor Hugo avec le récit de la perte de Causette dans les bois dans *Les Misérables*, ou il écrit que : « Les forêts sont des apocalypses ; et le battement d'ailes d'une petite âme fait un bruit d'agonie sous leur voûte monstrueuse. »³ ou bien aux paysages anthropomorphisés de Gustave Doré.

Ce pan-là de la conception culturelle forestière paraît assez peu développé dans la culture thaïe, en particulier si l'on exclut la forêt comme lieu de vie du danger, de la faune et la flore mortelle, jusqu'aux fantômes célèbres comme Phi Krasue. Pourtant, cette dimension d'une forêt inquiétante en elle-même est bien vivante dans les représentations de Weerasethakul. On peut dans une moindre mesure penser à *Tropical Malady* mais surtout à *Vampyr*, court-métrage à la caméra embarquée qui se déroule en pleine nuit noire, et qui suit la traque d'une chauve-souris vampire. La forêt y apparaît découpée, sombre, et pratiquement illisible. L'absence de chemin suivi par les personnages, qui eux-mêmes apparaissent tels des flashes lumineux au fur et à mesure de la traque, rend la situation globalement assez inquiétante, en particulier avec l'usage répété du sang pour attirer la chauve-souris. Le plus inquiétant est la manière dont Weerasethakul construit la tension, même si elle est relativement classique, puisqu'il utilise la relation entre le sonore et le visible. En effet, il rend invisible la forêt, la traque, la chauve-souris, en les rendant discontinues, telles des

¹ p. 286 dans Jacques Brosse *op. cit.*

² On peut également se demander si pour Poucet le plus traumatisant n'est pas de s'y trouver la nuit, et surtout abandonné par ses parents.

³ p. 508, Victor Hugo, *Les Misérables I*, Gallimard, coll. Folio Classique, Paris, 1999, 955 p.

apparitions fugaces. Tout est compliqué à distinguer et donné pêle-mêle au spectateur, tandis que la bande sonore est toute en continuité, et efficace dans l'instauration d'un espace tangible relevant de l'inquiétant qui culmine avec le cri de la chauve-souris. Concrètement on voit difficilement le danger mais on l'entend très bien, ce qui provoque une angoisse.

1.2.2 La pastorale et sa forêt refuge

L'autre pan tout aussi important des grandes conceptions culturelles est l'idée d'une forêt perçue comme un havre de paix, un lieu protecteur. Il existe quantité d'exemples plus anciens, notamment dans l'art ou les récits du Moyen Age, probablement parce que la forêt était d'une importance capitale à cette époque. Mais à l'instar de son autre facette, la forêt se transforme en havre de paix pour la même raison qu'elle est potentiellement dangereuse, à savoir son dehors étymologique. C'est parce qu'on pense y trouver un espace vierge des turpitudes sociales qu'on la perçoit comme un lieu bénéfique, et qu'on développe même un genre directement connecté à cet aspect : la pastorale. La pastorale est un genre antique qui trouve des expressions à travers différents âges et différents médiums. Ce qui caractérise une œuvre pastorale est généralement la présence d'un héros bouvier, berger c'est à dire travaillant en extérieur et n'ayant pas les mêmes mœurs que la population citadine. Il s'agit généralement d'histoire d'amour, ou la vie est adoucie par le contact direct et quotidien avec la nature. Alain Corbin explique bien la relation fusionnelle du héros et de la nature dans la pastorale : « Dans l'expansion des gestes et des sentiments amoureux qui caractérisent la pastorale, l'arbre est aussi concerné comme confident. Dans cette littérature, cela constitue un lieu commun : le berger confie aux arbres ses amours et ses déceptions. Il les écrit sur leur écorce ».¹ Bien qu'il n'y ait aucun doute sur le fait que Min ne soit pas berger, *Blissfully Yours* me paraît être directement en contact avec ce genre particulier. D'abord parce que ce rapport de confiance presque symbiotique entre l'homme et la nature se retrouve dans le film, en particulier avec la scène de la baignade de Ming, que je vois comme un intense moment de communion avec la nature, comme on le verra plus tard. Ensuite parce que l'idée d'un arbre vivant à même d'être un interlocuteur privilégié des héros n'est pas complètement inintéressante pour penser le cinéma de Weerasethakul. En effet, ce dernier est marqué par l'animisme défini comme la croyance en la présence d'un esprit ou d'une âme dans des objets qui en sont traditionnellement dépourvus. Si la nature n'est pas animisée de manière aussi directe dans son cinéma, elle l'est cependant dans certaines croyances thaïes. Mais ce qui permet de manière définitive de voir dans *Blissfully Yours*

¹ p. 240 dans Alain Corbin, *op. cit.*

une forme de pastorale nouvelle se trouve dans son personnage principal. En effet, le film dit bien que, de par son statut d'immigré, Ming est lui-même différent des autres thaïs, et marginalisé à l'instar des bergers dans les récits plus traditionnels. Par ailleurs la magnificence de la nature dans le film, ainsi que l'intrigue resserrée autour de l'amour des personnages, vont également dans ce sens.

Ce rapport à la pastorale fait surtout comprendre que la forêt de Weerasethakul forme un ensemble de visages qui ne sont pas circonscrits à la culture thaïe, ou bien à son étymologie, encore moins à la culture occidentale, mais qui prend bien soin de tisser des ponts entre ces éléments, d'être aussi polysémique que possible. Au demeurant il apparaît qu'il faille considérer Weerasethakul comme un individu de culture thaïe mais qui fait ses films pour le monde, notamment parce que le public thaï connaît peu ses films et leur auteur.¹ Aussi, lorsqu'il s'agit de comprendre son œuvre, on sent bien que les influences sont plus diversifiées qu'il n'y paraît et il ne fait aucun doute que ces dimensions (le caractère fantastique ou horrifique comme le côté bénéfique et havre de paix) n'ont jamais déterminé à elles seules le travail de Weerasethakul. Il apparaît clair que rien dans son cinéma n'est traversé que par une dimension, et la réception de ces films très sensibles est sans doute très différentes en fonction des spectateurs. Il est sans doute possible qu'un spectateur perçoive une dimension fantastique dans *Tropical Malady* ou qu'il voit *Vampyr* comme un film horrifique parce qu'il le reçoit comme un ersatz du *Projet Blairwitch* (1999). Il est encore plus probable qu'un spectateur ne voit dans *Blissfully Yours* qu'une pastorale, un moment de bonheur forestier. Mais ce serait faire violence aux films que de les réduire à cette unique dimension, justement parce que Weerasethakul prend bien soin d'y mêler dans chacun d'eux différents thèmes, ambiances, de manière simultanée qui résistent à une catégorisation rigoureuse.

1.3 La forêt espace de l'introspection, terrain d'expression de l'inconscient

Ainsi pour ce qui est de la définition des grands rôles types de forêts, l'idée d'une forêt dangereuse paraît légèrement abusive dans le cas de Weerasethakul. En effet, ces personnages ne paraissent jamais en panique face à la forêt, tout juste paraissent-ils angoissés. Dans le même temps, *Blissfully Yours* n'est pas uniquement une parenthèse bucolique puisque c'est également l'histoire d'une souffrance physique (la mystérieuse maladie de peau) et émotionnelle (le statut d'immigré et ce qu'il implique comme conséquence pour Min) d'un personnage déraciné, qui trouve dans la forêt un exutoire où il peut respirer. Bien que ces deux réactions induites par le dehors étymologique

¹ J'ai moi-même pu vérifier cette théorie-là auprès de nombreux thaïs lors d'un voyage. J'ai fait en sorte de demander à des thaïs de région différentes, aucun n'avait vu un de ses films ou même connaissait son nom.

soient formatrices dans la manière dont le monde conçoit l'espace forestier, il ne s'agit pas chez le réalisateur de construire l'idée d'une forêt pleinement dangereuse ou salvatrice, qui me paraîtrait davantage être des valeurs projetées par le spectateur. On est plus proche de l'effet forestier tel que défini par Robert Harrison « Dans les religions, les mythologies et les littératures occidentales, la forêt se présente comme un lieu qui brouille les oppositions logiques, les catégories subjectives. Un lieu où les perceptions se confondent, révélant certaines dimensions cachées du temps et de la conscience. »¹ La forêt, dans un cas comme dans l'autre agit comme un prisme révélateur pour les êtres qui la traversent, et comme le dit Harrison, elle est surtout un espace hors du temps qui permet l'introspection. C'est là selon moi le grand rôle type attribué à la forêt par Weerasethakul, elle est un révélateur des consciences des personnages, un espace dans lequel on accède à une forme de vérité.

1.3.1 La relation entre forêt et inconscient au cœur de la représentation de Weerasethakul

L'idée que la forêt est en partie liée à l'inconscient n'a rien de neuf, ni même de spécifique à Weerasethakul. Ainsi, Bruno Bettelheim dans son ouvrage référence *Psychanalyse des contes de fées* analyse ainsi l'espace forestier : « Depuis les temps les plus reculés, la forêt pratiquement impénétrable où nous nous perdons symbolise le monde obscur, caché, pratiquement impénétrable de notre inconscient. »² Lui se concentre sur l'idée d'une forêt « impénétrable » et donc celle dangereuse des contes de fées, mais il n'est pas abusif d'étendre ces observations à la forêt en général. En effet, dans le cinéma de Weerasethakul on trouve en latence des thèmes traités à maintes reprises par la psychanalyse. Mais surtout, c'est en particulier dans les moments forestiers de ces longs-métrages, qu'on trouve un regard approfondi sur les grandes questions de la psychanalyse comme la sexualité ou la mort.³

A ce titre, on peut questionner *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures*, qui raconte l'histoire d'un homme entreprenant un voyage à travers la forêt, car il se sait mourant. La

¹ p. 10 dans Robert Harrison, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, trad. Florence Naugrette, Flammarion, Paris, 1992, 395 p.

² p.147 dans Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, Paris, 1999 (1976) 476 p.

³ Mais ce genre de préoccupation est un fil rouge de son cinéma, car même les films avec un rôle réduit de la forêt abordent ces grandes questions de la vie reprise par la psychanalyse : on peut penser à l'influence parentale dans *Syndrome and a Century*, ou la relation au sommeil et au rêve dans *Cemetery of Splendour*.

forêt est d'abord l'espace dans lequel nous sont présentées ses vies antérieures, que ce soit en tant que buffle, ou en tant que princesse qui entame une relation sexuelle avec l'esprit d'une rivière qui a pris la forme d'un poisson chat. Selon moi on peut faire deux hypothèses qui vont au-delà de la circonstance scénaristique sur les raisons de cette présence forestière dans les souvenirs de Boonmee. D'abord on peut imaginer qu'il fait une projection dans ses souvenirs de sa vie réelle puisqu'il se trouve lui-même à ces moments de l'histoire soit à la lisière d'une forêt, soit déjà dans l'intériorité du corps forestier. Ces résurgences seraient ainsi des rêves. Mais si l'on veut, comme nous enjoint le titre du film, considérer ces moments comme des souvenirs, la forêt apparaîtrait alors comme le terreau « neutre », de tous les possibles. C'est à dire le terrain idéal pour que l'inconscient puisse resurgir, parce que l'existence de la forêt est indépendante de la conscience de Boonmee ou d'autres hommes. Ainsi, c'est selon moi le caractère intemporel de la forêt qui est mis en jeu dans ces souvenirs et s'en est la raison d'être. Parce que la forêt est la marque de ce qui est antérieure à l'homme et en dehors de son ressort, la forêt devient l'unique lieu approprié pour raconter des souvenirs qui précèdent la vie de Boonmee, notamment car les arbres qui la composent en sont les seuls témoins.

Mais elle n'est pas que l'espace qui abrite le souvenir, elle est aussi celui qui les provoque. C'est par la forêt qu'il accède à ses vies antérieures, car c'est le voyage qui permet le souvenir, et ainsi la libération de la douleur de la vie et donc l'élévation en dehors du cycle de réincarnation. Si Boonmee meurt vraiment et se libère de la réincarnation, comme le suggère l'absence de souvenirs après son décès, c'est parce qu'il parvient à accéder à l'éveil par l'intemporalité de la forêt et à fusionner avec la nature. Ainsi plus que la simple évocation du souvenir, la forêt semble être responsable de son éveil et de sa sortie de cycle, car c'est grâce à ce voyage vers ses vies antérieures par le truchement de la forêt que cette fusion est rendue possible. C'est grâce à la forêt qu'on accède à ces souvenirs profondément enfouis dans l'inconscient. De manière plus précise le concept de vies antérieures est sans doute très parlant pour la psychanalyse, puisqu'il s'agit de vies qu'on aurait menées dans une autre existence et qui influent plus ou moins directement notre personnalité et notre façon de mener notre vie. C'est précisément la place que l'on donne à l'inconscient dans la psychanalyse c'est-à-dire ce qui indépendamment de l'entendement du sujet le fait agir, penser et ressentir. Selon moi, si ces vies antérieures se révèlent dans un cadre forestier c'est parce que Weerasethakul entreprend d'interroger ce rapport entre forêt et inconscient.

Pour en revenir à Bettelheim, le film où la sensation d'être perdu est la plus vigoureuse est sans nul doute celui où la forêt est la plus magnifiée : *Blissfully Yours*. En effet le film organise

toute une séquence où Jen se perd à travers les bois (de 1 heure 22 minutes 7 secondes jusqu'à environ 1 heure 29 minutes 33 secondes et la séquence du bain). Pour en comprendre l'enjeu et l'intérêt psychanalytique, il faut la replacer dans le film. Après qu'Orn ait fait l'amour de manière un peu mécanique dans une clairière, elle est visiblement insatisfaite et semble redemander de l'affection de son amant, qui part en courant chasser sa moto que des Karens lui auraient volée. Elle se retrouve donc seule et se dirige vers l'intérieur de la forêt. S'en suit une parenthèse sur Min et Roong qui dégustent leur pique-nique près d'un court d'eau. Au fil de la conversation, Min parle de sa famille et de combien sa maison lui manque, tandis que Roong en vient à parler d'Orn, la décrivant comme une hypocrite que personne n'aime et « un cas psychiatrique ».¹ Il se rapproche dans l'eau en se touchant les pieds, puis un dessin de Min apparaît en surimpression et nous apprend que Roong est une ancienne femme battue. Finalement Min roule puis fume ce qui est vraisemblablement de la marijuana, afin dit-il de soulager sa maladie.² La séquence arrive juste après cette transgression, par une coupure nette qui nous déplace d'une clairière paisible et ensoleillée vers une intériorité forestière tortueuse.

Le but de cette analyse sera de montrer comment la forêt est métaphorisée dans cette séquence pour représenter la vie psychique intérieure du personnage. Il ne s'agit plus de simplement marcher en forêt, mais selon moi de faire un travail introspectif qui doit la sortir de son état de frustration initiale. D'abord, ce qui motive le départ de son amant (le vol de la moto) et provoque la frustration sexuelle n'est pas dénué de sens. On aurait volé la moto, qui est pour Orn le moyen physique de sortie de l'espace forestier. Précisément ce vol fait aussi disparaître son amant qui est le moyen de sortie psychique de l'état introspectif. En effet de par sa présence physique connectée à Orn par le sexe, il est un moyen certain d'empêcher l'introspection et sa présence supposerait une chance de remédier à sa frustration sexuelle. Son départ, pour récupérer un objet qu'on associe souvent à la puissance phallique, provoque sa solitude et l'introspection. En effet elle se retrouve seule et frustrée, piégée dans un espace forestier qui n'est pas aussi accueillant qu'il l'est pour Min et Roong. Ces deux-là d'ailleurs évoquent d'importantes choses dans le moment qui précède la séquence, la situation familiale de Min, homme marié et donc que techniquement Roong est sa maîtresse, son usage de drogues pour se soigner, ou bien encore le fait que Roong ait été une femme battue. Weerasethakul contrarie alors notre horizon d'attente³ puisqu'on suppose que ces révélations pourraient être dramatisées voire discutées en profondeur. Mais à l'inverse on introduit une séquence

¹ « A mental case » dans le film (1 heure 19 minutes 50 secondes)

² Il faut savoir que ce geste de la part de Weerasethakul est très osé, parce que la Thaïlande est un pays très sévère avec la drogue et son trafic et que son usage et même sa représentation dans un long métrage est absolument prohibé.

de perdition qui ne contient qu'Orn et qui se penche plus volontiers sur ses sentiments que ceux des deux autres. D'autant plus que le personnage d'Orn n'a pas d'existence dans la seconde partie de *Blissfully Yours* avant sa réintroduction presque violente par l'acte sexuel.¹ C'est la sexualité qui la réintroduit visuellement dans le récit, mais elle n'a pas la parole, et ne parlera qu'une fois réunie avec les autres personnages principaux. Pourtant, le désaveu de notre horizon d'attente nous met dans de bonnes conditions pour l'écouter, car en refusant de s'épancher sur Min et Roong, Weerasethakul indique que ce n'est pas sur eux que doit se porter l'attention.

Je l'ai dit mais cette séquence de perdition a beau être muette, ce n'est pas pour cela qu'elle ne dit rien du personnage. Selon moi, Orn frustrée va par l'introspection trouver un nouvel objet de désir. La séquence débute par le personnage qui se déplace de gauche à droite, comme traquée par un travelling à la caméra emportée qui ne la laisse jamais disparaître. Elle est bien le centre de l'action, en particulier car elle est seule et d'abord filmée dans un plan d'ensemble. Mais malgré le travelling et le plan d'ensemble elle n'est pas non plus totalement visible, elle a constamment une partie de la forêt qui la masque, qui obstrue notre perception. Vu qu'elle bouge et motive donc le mouvement caméra, le spectateur suppose qu'il doit la regarder, mais la forêt agit comme un filtre qui bloque notre perception. Un peu comme une image fente au sens d'Olivier Beuvelet,² on prend conscience du cadre par le sur-découpage au sein de l'image. Cette conscience du cadre nous renvoie à la pratique cinématographique même et à la position de voyeur qu'elle suppose.

Ce sentiment voyeuriste entraîne presque une impression de transgression, qu'on voit ce qu'on ne devrait pas voir, l'exposition d'une intimité qui révèle l'intériorité du personnage, ses désirs et ses pulsions. Ce sentiment se renforce avec l'attitude d'Orn, qui n'a de cesse de regarder dans tous les sens, signe qu'elle est visiblement perdue, aussi bien physiquement qu'émotionnellement. Cette sensation de perdition va devenir de plus en plus désagréable pour le personnage à mesure qu'elle va s'enfoncer dans la forêt et sur différents niveaux. D'abord visuellement, puisque la cadre va se resserrer et nous montrer quasi exclusivement son dos, voir

³ C'est un concept Hans-Robert Jauss, qu'il développe dans *Pour une esthétique de la réception*. L'idée de Jauss est que le lecteur en fonction de son milieu social ou de sa pratique des récits littéraires se construit ce qu'il appelle un horizon d'attente, c'est à dire ce qu'il suppose qu'il va se passer. Hans Robert-Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, 312 p.

¹ Sa réintroduction se fait à 1 heure 8 minutes 25 secondes. Elle me paraît « violente » car le plan précédent est un large plan paysage inséré dans une longue séquence de contemplation très paisible. La coupe est brutale, et e on se retrouve en plan assez serré sur le visage d'Orn en plein acte sexuel, traditionnellement ce que l'on ne doit pas voir et encore moins contempler.

² On peut le trouver dans sa thèse Olivier Beuvelet, *De la finestra à l'image-fente. Ethique et esthétique du cadre à partir du Décalogue de Krzysztof Kieslowski*, thèse de doctorat, dir. Murielle Gagnebin, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2012, Deux volumes, 588 p.

même uniquement son tronc, ensuite narrativement, car l'air va devenir progressivement irrespirable à tel point qu'elle va devoir mettre un masque pour retrouver son souffle, et enfin par le son, puisque le bruit ambiant des insectes, très strident, va se faire de plus en plus fort jusqu'à devenir assez invasif en tout cas désagréable au fur et à mesure de sa progression. Les dessins de Min présents dans la séquence participent également de ce malaise, d'abord en montrant Orn à moitié nue dans une scène extrêmement intime (sa toilette au bain) et ensuite par le gribouillis fugace qui va apparaître à l'écran, signe conventionnel de la confusion. Tout est fait dans la mise en scène pour nous retranscrire la difficulté de ce voyage intérieur pour le personnage. A ce moment du film, il n'y a rien de confortable et il n'y a rien de luxuriant dans la forêt.

Cette tension entre elle et la forêt atteint un paroxysme qui visuellement tranche beaucoup avec le reste de la séquence, à 1 heure 25 minutes 6 secondes. Alors qu'on suit le personnage par des travellings gauche-droite assez serrés et sans rails, ce plan rupture est organisé par un panorama du haut vers le bas, et il va venir représenter en plan large à la fois la complexité du système forestier mais surtout sa démesure par rapport au personnage, qui est absolument perdu au sein de l'image. Avalée par la grandeur forestière elle sort avec peine du fond de l'image pour se montrer toute petite par rapport aux arbres. La pause contemplative du personnage, qui va regarder en hauteur les arbres, est là pour nous rappeler que face à l'immensité forestière, elle n'est pas de taille.

Enfin elle va finir par s'extirper de ces feuillages pour déboucher sur la clairière de Min et Roong. Le terme de « débouché » transcrit bien l'effet que produit ce plan, une respiration visuelle avec le motif plus calme de l'eau remplaçant l'anarchie forestière et aussi une respiration sonore avec le bruit des insectes qui cesse brutalement pour laisser place à l'eau qui coule. Alors qu'elle est toujours dans la forêt on a ce plan qui nous en sort et qui montre Roong en train de faire une fellation à Min au bord de l'eau. Le plan est très long (55 secondes) et étant donné que le point de vue est clairement instauré du côté d'Orn, il y a immédiatement un léger malaise qui s'installe. On imaginait respirer, mais le spectateur est clairement mis dans une position voyeuriste, car l'acte sexuel n'est pas montré au sein d'une séquence représentant la relation entre les amants, mais celle qui rend compte de la frustration d'Orn. Cette dernière va sortir de la forêt et les apercevoir et à son tour, se retrouver dans la même position que le spectateur, à savoir celle du voyeur qui observe l'intimité d'autrui à son insu. Pour moi c'est ce moment qui permet de comprendre la métaphore de la forêt, Orn frustrée par la performance de son amant entreprend un voyage intérieur qui débouche sur un nouveau fantasme, qui est la relation passionnelle entre Min et Roong. En effet il ne s'agit pas de jalousie vis-à-vis de Roong ou de désir pour Min, je crois plutôt qu'Orn désire la relation des

deux personnages qu'elle perçoit comme épanouie. C'est selon moi tout le sens des larmes d'Orn qui surviendront plus tard, lorsque Min et Roong se retrouvent tous les deux pour l'acte sexuel. A travers son cheminement forestier, elle a compris que ses désirs étaient insatisfaits. La forêt est donc bien le révélateur du moi profond qu'on supposait au début de ce raisonnement. C'est le territoire des désirs les plus secrets qui par son intermédiaire, fait émerger à l'état de conscience les véritables émotions des personnages.

1.3.2 Etude de cas, une lecture psychanalytique de *Tropical Malady*

Je vais maintenant m'intéresser de manière plus détaillée à un autre film : *Tropical Malady*. L'idée est de montrer qu'au-delà du caractère introspectif de l'espace forestier, il y a peut-être plus à chercher du côté de la psychanalyse en générale. Ce film est de l'aveu de son auteur une œuvre sur sa sexualité,¹ seul indice qu'il laisse pour le comprendre en profondeur. Il se trouve que peu de discipline ont pensé cet aspect de la vie aussi précisément que la psychanalyse. Je voudrais montrer comment une approche psychanalytique de la sexualité a une influence sur la manière dont est pensé ce film, et ainsi, finalement accéder à un nouveau sens de la partie forestière de *Tropical Malady*, une relecture psychanalytique de ce second moment a priori bien mystérieux.

Il apparaît clairement que Weerasethakul a un savoir au moins rudimentaire en matière de psychanalyse, en particulier parce qu'il joue régulièrement avec un point de vue autobiographique dans ses films.² A n'en point douter *Tropical Malady* est aussi un film autobiographique, en tout cas, il est selon moi son film le plus personnel, qui traduit le plus son intimité. C'est d'ailleurs pour peut-être pour cela qu'il a choisi de se mettre en scène dans ce film, alors qu'il n'est pas à ma connaissance dans les autres.³ On l'a vu mais les grandes thématiques de ses œuvres sont souvent étudiés par la psychanalyse, (le rêve, le désir, la mort, la sexualité) et ses films sont au minimum introspectifs. Ce film en particulier aborde entre-autre chose l'homosexualité, thème qui est loin de déroger à cette pratique. Parmi les psychanalystes qui y ont réfléchi, Freud apparaît plus important que les autres. Il refuse la condamnation à la fois pénale et morale que la société impose alors à

¹ C'est ce qu'il dit par exemple dans une interview avec Jean Luc Douin, « Entretien Apichatpong Weerasethakul « Il est temps de réfléchir à notre loi sur la censure » », *Le Monde*, supplément Culture, 13 juin 2007, p. 31

² Par exemple, la clinique de *Blissfully Yours* est celle où ont exercé ses parents, il tourne à Kohn Kaen sa ville d'origine, et il a réalisé un film sur l'histoire de ses parents (*Syndrome and a Century*)

³ En effet, un peu à la manière d'Alfred Hitchcock, Weerasethakul fait une toute petite apparition dans le film à 54 minutes 49 secondes. D'ailleurs, pour renforcer ce caractère autobiographique, on ne peut que noter qu'il se représente en tenue de soldat, à l'instar de Keng et Tong.

l'homosexualité. Pour lui, il s'agit d'un choix parmi d'autre, à travers la théorie de la bisexualité originelle de chacun. Le principe de base est que tout être est bisexuel et qu'il se choisit une voie en construisant son identité sexuelle.¹ Ce choix de l'homosexualité s'effectue bien entendu sous certaines modalités, Michèle Bertrand et Klio Bournova relèvent trois modes d'entrée dans l'homosexualité selon Freud, et le premier en particulier apparaît intéressant pour le film :

« Un premier mode d'entrée dans l'homosexualité est celui du choix d'objet narcissique ; il a pour condition une très forte fixation à la mère, et s'effectue à l'adolescence par une « conversion » : identification à la mère et recherche comme objets d'amour de jeunes gens dans lesquels il puisse se retrouver et retrouver l'objet aimé par la mère. »²

Aussi si le film de Weerasethakul investigate un rapport psychanalytique à la sexualité une partie de la réponse se trouverait selon Freud dans un rapport parental. Ce n'est donc pas un hasard si *Tropical Malady* s'attache à représenter une cellule familiale où les rapports de filiation sont significatifs.³ On y voit des figures censées représentées la mère et le père de Tong, mais de manière assez périphérique. Précisément Keng est associé à son père au moins par l'image - notamment avec la scène de la télévision, où ils adoptent la même attitude physique face au poste - tandis que Tong est représenté dans un rapport de proximité avec sa mère. La scène la plus parlante pour traduire ce rapport d'intimité est celle du petit papier laissé par Keng à destination de Tong dans la poche de son jean. Lorsque sa mère trouve le papier et le transmet à son destinataire, Tong, mal à l'aise, entre dans une posture légèrement défensive expliquant que c'est probablement à elle que Keng s'adresse. Sa mère lui répond alors « tu veux que je quitte ton père ? ». Cet échange dit explicitement que Tong perçoit Keng comme un partenaire adéquat pour sa mère et la mention de son père précisément à ce moment fait bien la boucle avec la théorie freudienne. Il faut également relever que c'est la seule confirmation verbale de leur parenté, on s'en doutait, maintenant on le sait. Même si cette phrase est dite sur le ton de l'humour, elle n'est pas non plus anodine, un simple refus, un rire, ou un geste aurait suffi.

Mais au-delà de cette réplique c'est surtout l'idée de choix d'objet narcissique qui apparaît convaincante. Ce concept freudien questionne l'objet de l'amour et des désirs et la manière dont le

¹ Je tire ma compréhension des théories Freudienne de l'article de Ruth MENAHEM, « Désorientation sexuelle. Freud et l'homosexualité », pp 11-25 de *Revue Française de Psychanalyse*, 2003, vol. 67, n°1, pp. 11-25

² pp. 5-8 dans Michèle BERTRAND Klio BOURNOVA « Argument » dans *Revue Française de Psychanalyse*, 2003, vol. 67, n°1, pp. 5-8

³ Par ailleurs, si l'on exclut *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures*, qui raconte l'histoire d'une famille, ce type de relation est rarement investigué par le cinéma de Weerasethakul.

sujet le choisi. Pour Freud, faire le choix narcissique c'est globalement désirer une variation de soi-même qu'on choisit comme objet de la pulsion. Freud, dans *Pour introduire le narcissisme*, donne quatre modes pour effectuer ce choix :

« Un bref aperçu des chemins menant au choix d'objet peu conclure ces remarques allusives.

On aime :

1) *Selon le type narcissique :*

1. Ce que l'on est soi-même (à soi-même),
2. Ce que l'on a été soi-même,
3. Ce que l'on aimerait être soi-même,
4. La personne qui était une partie de notre propre soi. »¹

Ainsi, selon Freud, Tong choisirait Keng en fonction de l'un de ces quatre modes. Personnellement, au regard de la diégèse, le troisième mode me paraît assez convaincant. Dans le film Tong complimente Keng sur son apparence et il y a surtout une séquence où Tong est littéralement habillé dans l'uniforme de Keng et cherche du travail. Globalement on a plutôt l'impression que c'est Keng qui poursuit Tong et qui cherche à le conquérir, et cette impression limite la perception que l'on a du rôle de Tong. Bien que ce soit Keng qui prenne les initiatives dans la dimension physique de leur relation, au demeurant très pudique, on aurait tort de prendre la réserve de Tong pour du désintérêt, parce qu'il y a aussi clairement un retour d'affection de sa part. Pour moi ce manque d'initiative marque surtout une certaine domination de la part de Keng et une certaine dépendance de la part de Tong.² Mais plus largement on sent que l'attirance de Tong provient d'une certaine forme d'admiration qu'il lui montre. A plusieurs reprises dans le film il va chercher son approbation et son soutien. Par exemple lorsqu'il dit vouloir refuser l'invitation de Keng à se rendre en ville, parce qu'il a peur du jugement des autres sur son statut social, lorsqu'il confesse ses difficultés à remplir le formulaire du vétérinaire. Cette relation de dominant-dominé ainsi que la transformation physique d'un personnage par le déguisement en l'être aimé fait penser à bien des films et en particulier à un qui a fait grand bruit quelques années auparavant : *Mulholland Drive* de David Lynch (2001). Les deux films sont curieusement proches dans leurs thématiques, le rêve, le fantasme, l'homosexualité, la passion dévorante voire mortelle, l'étrange et la possession. Nombreux penseurs ont fait grand cas de la lecture freudienne de *Mulholland Drive*.³ L'intérêt de le mentionner est que *Mulholland*

¹ p. 64, FREUD Sigmund, *Pour introduire le narcissisme*, trad. Olivier Mannoni, Payot et Rivages, Paris, 2012, 156 p.

² Cette dépendance est montrée clairement à plusieurs reprises au moins au niveau intellectuel. C'est Tong qui sait à peine lire et remplir les papiers du vétérinaire, ou qui ignore comment conduire et c'est lui qui par deux fois cherche l'aide de Keng.

Drive est très connu pour sa structure alambiquée. Une partie du film serait un rêve et l'autre la réalité. Cela m'a amené à me questionner sur *Tropical Malady*.

Ainsi dans le film il y a des indices psychanalytiques disséminés, encore qu'ils pourraient l'être de manière non-intentionnelle, car ils sont dans ce mémoire rendus dans leur expression la plus brute et surtout rassemblés, collés les uns aux autres alors que le film est plus subtil que l'impression rendue ici. Mais si j'ai jusqu'alors proposé une lecture de la première partie du film, on n'a encore rien dit de la seconde qui est le véritable objet de ce mémoire. Pour moi l'une des interprétations crédibles qui tenterait de lier une partie à l'autre, parmi beaucoup d'autres, serait celle qui voit dans la seconde partie le rêve de Tong. Ainsi ces indices psychanalytiques mentionnés plus haut nous invitent déjà à avoir ce type de regard sur le film. Mais surtout le film lui-même nous indique clairement qu'il faut se pencher sur la question du rêve. A mon sens, on ignore souvent en regardant *Tropical Malady*, un plan inhabituel qui est pourtant très mis en avant dans la mise en scène : le sommeil de Tong. Ce plan débute à 56 minutes 12 secondes et dure pratiquement une minute. Juste avant, on trouve un plan tourné de l'arrière d'une voiture, sur des volutes de fumée et un paysage forestier. Il est accompagné d'une chanson qui occupe toute la bande sonore. Ce plan va s'arrêter très brutalement, coupant le mouvement, coupant la musique, pour changer radicalement d'espace ; une petite chambre où Tong dort, filmée en plan fixe. La durée du plan, (55 secondes) est longue même pour Weerasethakul, surtout qu'il n'y a priori rien à voir hormis le dormeur et que la caméra ne bouge pas. Au fur et à mesure du plan on remarque la fenêtre qui donne sur un arbre et sur ce qu'on devine être la forêt derrière lui. Il est impossible de manquer cette fenêtre en particulier parce que Tong va se « réveiller » et la regarder à son tour. Mon hypothèse est que ce réveil est un faux-réveil¹ et que la seconde partie est en fait une reconfiguration rêvée de la première.

D'abord il faut bien relever ce qui passe entre ce faux-réveil de Tong et l'arrivée en forêt et donc le début officiel de la seconde partie. On a une série de plan qui donne tous les indices de la trame du rêve et donc de la seconde partie. Le plan suivant le faux-réveil est sur Keng qui commence à chercher Tong. Il se rend dans la chambre - et Weerasethakul prend bien soin de reprendre exactement le plan - et en l'espace de quelques secondes, Tong a disparu. Keng va alors, sans la moindre inquiétude, prendre littéralement la place de son amant et s'asseoir sur le lit. Alors

³ On peut à ce titre consulter l'article de Geneviève Morel, une psychanalyste qui a analysé *Mulholland Drive* et qui reprend toute la théorie freudienne derrière le film. Geneviève Morel, « Mulholland Drive », 2003, disponible en ligne : <http://www.oedipe.org/spectacle/mulholland>, consulté le 1 er septembre 2018

¹ Il me semble important de dire que j'ai été sensibilisé à cette question car j'ai suivi en 2017 un séminaire de Diane Arnaud « L'Art du déjà-vu » à l'université Paris-Diderot, Paris 7 qui traitait également de cette question dont elle a fait un livre : ARNAUD Diane, *Faux réveils au cinéma : Glissement progressif du réel*, Rouge Profond, Paris, 2018, 144 p.

qu'on est toujours dans la chambre, on entend au loin, mais sans les voir, des personnes raconter comment une bête sauvage s'en prend aux vaches du village. Keng, toujours assis à la place de Tong, va alors feuilleter quelques photos de lui, dont une qui le montre habillé d'un T-shirt de style militaire, avec un autre homme qui a lui aussi un t-shirt avec un soldat et le mot « infantry » (infanterie) inscrit dessus. L'image va sauter, comme un déraillement de pellicule, pour nous proposer, après un fondu au noir, la vision d'une peinture, illustration d'une légende de Noi Ithanon. Enfin, le film propose une reconstitution rapide de cette légende, celle d'une shaman-tigre trompeur qui dévore des victimes, à travers des visages inconnus et qu'on ne verra plus. En somme on a tous le substrat de la seconde partie qui est résumée ici : Keng cherche Tong, qui s'est transformé en shaman-tigre dévorant des vaches et finalement des hommes. Pour moi, on peut dire que jusqu'à l'arrivée du soldat dans la forêt, Weerasethakul choisit de nous contextualiser ce qu'on va voir, de nous donner les faits qui composent le rêve de Tong. Ce rêve est celui où il se transforme en créature toute puissante, objet de fascination du soldat. Ainsi si Tong aime Keng (au sens psychanalytique) parce qu'il voit en lui ce qu'il voudrait être, dans le rêve il s'imagine très différent de ce qu'il est, en plein contrôle et exerçant sa domination.

Ces quelques minutes avant la forêt vont se rejouer dans le reste du film, exactement de la manière dont fonctionne le rêve. Un rêve a priori c'est la recombinaison par l'inconscient d'événement épars, d'histoires et de faits qu'on a entendu. Cette partie serait alors une sorte de fantasme de Tong auquel il viendrait inconsciemment mêler une légende et un fait divers qui peuplent son environnement. Mais surtout, il faut savoir qu'en psychanalyse, c'est par le rêve qu'on a accès à l'inconscient, car c'est le lieu de vie des fantasmes et des désirs désinhibés, c'est le lieu du *Wunsch*, le désir/souhait du rêve.¹ Pour moi le désir de Tong qui s'exprimerait dans ce rêve serait d'inverser la tendance de leur relation qui bien que très tendre, est quand même dominée par Keng qui prend les initiatives et qui a l'expérience de la relation homosexuelle.

En effet, il existe un personnage important dont on discute peu car il est presque invisible dans l'ensemble du film : l'homme qu'on conçoit comme l'ex-amant de Keng, au minimum le rival de Tong. Bien que cela ne soit pas dit aussi explicitement, c'est ce que je crois comprendre à travers la scène aux toilettes.² L'homme à qui Keng s'adresse est un soldat, qui dit explicitement le trouver très beau, et de qui il est suffisamment proche pour plaisanter et recevoir un surnom (sa majesté).

¹ Si le lecteur veut en savoir plus sur le *Wunsch* et la façon dont je le comprends, je l'invite à lire l'article de Solal Rabinovitch, pp. 22-26, « Le *Wunsch* dans le délire onirique », *Journal français de la psychiatrie*, n°22, 2004, 60 p.

² A partir de 33 minutes 33 secondes.

Ce n'est pas un hasard si ce rival arrive juste après que la relation entre Keng et Tong deviennent pour la première fois physique à travers le jeu de mains au cinéma. Ce n'est pas non plus un hasard s'il réapparaît au moment de la dernière séquence qu'ils vont passer ensemble. En effet juste avant la scène de la moto, on a une série de plan qui montre le rendez-vous qui les a conduits en ville. A nouveau le personnage est là, tout sourire dehors, enseignant l'aérobic et saluant Keng par de grands gestes, au moment même où celui-ci retrouve le petit papier qu'il avait caché dans les habits de Tong (et donc la confession de leur romance). Enfin on le reverra une dernière fois, dans le plan qui précède celui de la fumée, et donc l'antépénultième de la « réalité », en tant qu'un des soldats qui fait partie avec Keng d'un groupe d'hommes qui se baladent à l'arrière d'une voiture. Ce personnage a une fonction parasite, en présence après les événements importants de leur relation il a pour fonction de montrer que sous l'apparence idyllique de leur relation, se cache une certaine menace, en tout cas des problèmes potentiels. A partir de ces problèmes et de la prise de conscience que leur relation, bien que poétique, n'est pas le miroir de *Blissfully Yours*, j'ai du mal à voir la photo de Tong et de l'inconnu comme autre chose qu'un renversement de la situation qui est celle de Keng et de l'homme des toilettes. Sur la photo ils sont tous les deux « déguisés » en soldat, se tiennent assez proche l'un de l'autre, et l'inconnu de la photo est suffisamment important pour faire partie d'une des deux photos conservées par Tong. Aussi, dans le fantasme de Tong c'est lui qui entretient une relation avec un soldat qui rend jaloux Keng. Pour moi ce renversement n'est que renforcé par ce curieux effet de saute de l'image, qui nous indique que le récit va dérailler, qu'il va sortir de son cadre narratif « normal ». Et la deuxième partie commence effectivement juste après.

A la suite de cette explication longue mais nécessaire, on comprend mieux un rôle possible de la forêt dans *Tropical Malady*. Ainsi qu'elle l'était dans *Blissfully Yours* c'est le lieu par excellence de l'introspection (ici incontrôlée car inconsciente puisque dans l'espace du rêve), le terrain d'expression du désir (même inavoué, c'est je crois le désir de possession et de domination de Tong) et surtout un espace onirique où viennent se connecter des réalités différentes.¹ Cette analyse de *Tropical Malady* est une vision parmi d'autres de ce que pourrait signifier le film, il ne s'agit pas d'une vérité indéfectible mais d'une compréhension de ce qui se trouve effectivement dans le film et de ce que cela pourrait signifier. Dans tous les cas cette lecture est clairement le produit d'une vision de la forêt comme espace de l'introspection.

¹ Je note sans que cela soit éclairant pour ma réflexion qu'en psychanalyse et en particulier pour Carl Jung la forêt rêvée est souvent liée à l'archétype de la mère. Voir dans Carl Jung, *Les Racines de la conscience*, Buchet-Chastel, Paris, 1971, 706 p. Cela montre les limites d'une lecture psychanalytique de *Tropical Malady*, toutes les réflexions de psychanalystes sur la forêt ne sont pas intéressantes à convoquer dans ce mémoire.

I.4 De l'influence de la culture thaïe sur la représentation forestière

On l'a bien vu à travers ces définitions, la forêt est un symbole culturel important et la manière qu'on a de l'appréhender dépend bien souvent de la manière dont on considère son extranéité. Ainsi ce caractère de dehors de la société peut provoquer une angoisse ou un soulagement qui influe sur la représentation de la forêt, il est surtout responsable d'un aspect essentiel de sa conception par Weerasethakul : la confrontation solitaire à la nature qui produit une introspection. Weerasethakul utilise donc la forêt à travers des grands schèmes déjà culturellement construits. Mais dans l'optique de mieux comprendre la forêt de Weerasethakul, il convient de se poser la question suivante : quelles raisons expliquent la présence continue de la forêt dans son cinéma ? Dans la persistance de ce motif, il se joue sans doute quelque chose de plus important que les usages symboliques décrits plus haut, et afin de pouvoir répondre, il convient de définir d'autres perceptions culturelles de l'objet forestier qui pourrait l'expliquer. En effet, maintenant qu'on a commencé à débroussailler le rapport de Weerasethakul à la forêt il m'apparaît important de regarder plus exactement des manifestations culturelles plus spécifiquement reliées aux films et qui vont sensiblement impacter son récit. Pour ce faire il apparaît évident de se concentrer sur des éléments de culture thaïe, qui est celle qui abreuve son cinéma. On va d'abord se pencher sur la manifestation « littéraire » la plus importante dans le pays, à travers la version thaïlandaise du *Ramajana*, le *Ramakien* et comment la forêt présente dans cette épopée est perçue et conçue. On s'interrogera ensuite sur la place à donner à la religion bouddhiste, très présente dans les films de Weerasethakul et à la manière spécifique dont elle pense la forêt.

1.4.1 Le grand épique national : le Ramakien, et l'établissement d'une forêt sacrée

Maintenant qu'on a vu ces grands schèmes du rôle attribué culturellement à la forêt il paraît important de se concentrer sur ses applications dans un exemple précis, qu'on ne va pas choisir au hasard. Il faut bien avoir conscience que dans son histoire longue, la Thaïlande d'aujourd'hui s'est transformée au gré des différentes conquêtes, formant un carrefour culturel singulier, qui pourrait

être perçu à travers la notion d'*ethnoscape* d'Arjun Appadurai.¹ Les influences sont multiples et extrêmement complexes, avec un flux quasi perpétuel de conquêtes, d'échanges d'Hommes et de légendes, qui ne sauraient être présentés en détail ici.² Je me propose plutôt de présenter ce rapport étymologique, ce dehors sous-entendu, et son acception dans un élément culturel plus thaïlandais et qu'on peut a priori difficilement imaginer comment étant totalement abstrait pour Weerasethakul.³ Il s'agit d'abord d'un texte presque « institutionnel » dans le sens où il est promu par l'état thaïlandais, ce qui traduit leur importance a priori pour son peuple. En tout cas, le *Ramakien* est devenu la « légende » la plus connue du pays et a contribué à modeler une part importante de l'imaginaire commun pour de nombreux citoyens. Il s'agit d'un texte rédigé en 1797, mais qui a une existence différente bien antérieure.⁴ C'est l'histoire de Rama (dans la version qui nous occupe, appelé Pra Ram), avatar du dieu Vishnou,⁵ l'un des trois dieux principaux de l'hindouisme. Pra Ram est ici une réincarnation de Pra Narai (la version thaïlandaise de Vishnou) et est envoyé sur terre afin de chasser les démons. Il est le fils héritier du roi d'Ayutaya, (parfois écrit Ayudhya). Ayant régné pendant de nombreuses années, le roi Totsarot est sur le point de mourir. La belle-mère de Pra Ram compte placer son propre fils sur le trône, et oblige Totsarot à exiler son fils héritier dans la forêt pendant quatorze ans, avec son frère Pra Lak, et sa femme Nang Sida (Sita dans le Ramajana). Cette

¹ Un *ethnoscape* est « le paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons » p. 71 Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Payot & Rivages, Petite Biblio Payot : Essai, Paris, 2015 (1996), 334 p. Il utilise cette idée d'un monde en flux perpétuel de personnes et d'idées pour penser la mondialisation. Aussi, il parle d'un phénomène plutôt lié à l'histoire contemporaine. Mais la Thaïlande est un Etat qui a continuellement développé des rapports et des influences avec les nations et surtout avec les peuples autour d'elle. Son histoire me paraît être bien saisie par l'idée de flux.

² Par ailleurs, la région que représente le réalisateur dans ses films, l'Isan, est une région particulière de Thaïlande. C'est la région rurale, très différente de Bangkok et du centre et du sud du pays, qui sont a priori dans un rapport plus « mondialisé » au reste de la planète. La région a ses propres légendes et même sa propre langue. Aussi les problématiques qu'elle présente sont un peu différentes, même si les éléments culturels présentés par la suite sont a priori aussi très importants pour un habitant de l'Isan. Pour plus d'informations sur cette région et son rapport à la marge de la Thaïlande, je renvoie au texte de Duncan McCargo et Krisadawan Hongladarom, « Contesting Isan-ness: Discourses of Politics and Identity in Northeast Thailand », *Asian Ethnicity*, volume 5, n°4, 2004, pp. 219-234.

³ Le *Ramakien* est enseigné dans toutes les écoles de Thaïlande, il est donc connu de Weerasethakul. Au-delà de son influence potentielle, il s'agit de montrer que les conceptions forestières transcendent les cultures et se jouent à un degré beaucoup plus important qu'on ne l'imagine.

⁴ Selon Rachel Harrison, p. 340 dans « Facing Demons ; Sida marries Totsakan in Sidaoreuang's Modern Thai Reinventions of the Epic Ramayana (Ramakien) » *Formes modernes de la poésie épique: nouvelles approches*, Judith Labarthe (dir.), P.I.E-Peter Lang, Bruxelles 2004, pp. 339-369, elle note que l'histoire arrive via le Bengale en Thaïlande dès le premier millénaire, 1797 est donc une date qui marque la refonte d'un mythe qui est connu et apprécié bien avant.

⁵ L'avatar dans l'hindouisme est l'incarnation d'un dieu sous les traits d'un être humain. Vishnou est l'un des trois dieux principaux responsables de l'univers, il est donc capital. Il le protecteur de l'univers, tandis que Brahma en est le créateur et Shiva le destructeur.

dernière se fait enlever par un démon, Totsakan, principal antagoniste de l'histoire, qui compte en faire une de ses nombreuses épouses.¹ L'histoire est donc celle de Pra Ram, le vertueux héros, qui avec l'aide de son frère et du singe Hanuman va récupérer sa femme des griffes du démon. Mais l'histoire ne s'arrête pas là, une fois Totsakan vaincu, Pra Ram doute de la chasteté de sa femme. Malgré sa fidélité avérée, il envoie tout de même son frère la conduire dans la forêt pour l'exécuter. Mais ce dernier ne peut s'y résoudre, car Sida est enceinte. Il décide donc de l'épargner, tout en faisant croire à Pra Ram qu'elle est morte. Sida sera alors recueillie par un ermite de la forêt, Watchamaruk, qui va la loger jusqu'à son accouchement. Finalement, après de nombreuses péripéties, elle et ses fils seront réunis avec Pra Ram. Le caractère épique et national de cette histoire est attesté par de nombreuses sources, et il s'agit de l'un des textes les plus fédérateurs de Thaïlande.² S'il m'intéresse dans le cadre des films de Weerasethakul, c'est pour deux raisons principales. Premièrement parce qu'il présente évidemment des rapports à la forêt et qu'il a influencé beaucoup de formes d'art (musique, danse, littérature) et ensuite, parce qu'il établit un lien important entre l'imaginaire public et la politique du pays.

Le premier de ces rapports développés dans le Ramakien est l'idée de la forêt comme lieu traditionnel (presque naturel) pour faire s'y dérouler l'action d'un récit. Jusqu'au début du 20ème siècle, le pays est à 75 % couvert de forêt,³ il est donc presque logique que nombre de moments de l'épopée s'y déroulent. En fait, il y a globalement deux lieux dans l'épopée, soit la ville, soit la forêt (très ponctuellement la mer). Ce binarisme dans les décors est très clair sur la place de la forêt dans le mythe, c'est la seule alternative à la vie en cité. Le principal « rôle »⁴ de la forêt est justement cela, celui d'un espace hors de la société noble et régente. C'est le lieu désigné pour l'exil puisque Pra Ram est obligé de s'y rendre pendant quatorze ans, et que plus tard Sida sera recueillie par l'ermite. La forêt est aussi un lieu de danger,⁵ puisque Sida s'y fait enlever par le démon (elle envoie Pra Ram lui chercher la peau d'un cerf doré, et se retrouve ainsi seule, à la merci du démon). Ce que je note de cette légende thaïlandaise, c'est qu'il y a la fois l'idée de danger forestier, et également

¹ Pour le détail, Totsakan ignore que Sida n'est autre que sa fille, qu'il a abandonnée à la naissance suite à une prophétie, qui prédisait que Sida mènerait à sa perte.

² C'est par exemple l'objet d'une fresque qui borde le plus célèbre et le plus sacré des temples de Thaïlande, le Wat Phra Keo, le temple du Buddha d'émeraude juste à côté du Palais Royal à Bangkok.

³ Voir p. 48, Arnaud Dubus, *Thaïlande: histoire, société, culture*, La Découverte, Paris, 2011, 223 p.

⁴ Je tire mes informations de la version traduite en anglais par Ray A. Olson, *The Ramakien : a prose translation of the thai version of Ramayana*, King Rama I, Praepittaya Company, Bangkok, 1968 (1797), 423 p.

⁵ A l'instar de beaucoup de manifestations intérieures, il faut bien noter que la forêt ne fait pas peur en elle-même, mais pour les dangers potentiels qui s'y trouvent.

celle d'extranéité, d'un « dehors » de la société. Aussi, certains usages de la forêt qui se trouvent dans le Ramakien montrent à quel point l'espace forestier n'est pas l'apanage d'une « culture » particulière, la forêt paraissant provoquer des réactions similaires à travers le monde. Un autre usage est l'idée de la forêt comme un lieu du sacré. C'est là que résident certains dieux et démons, à commencer par le singe-dieu Hanuman. C'est aussi sur la forêt, appelée Tawaradee, qu'est fondée Ayutaya, parce qu'elle est le plus bel endroit du monde, et permettra à Ayutaya de devenir « la grande et sacrée ville des anges. »¹ Cette fondation est due à Pra Isuan, connu dans l'hindouisme sous le nom de Shiva, ce qui ne fait que renforcer son caractère sacré. Plus que dans son caractère sacré, indubitablement, le Ramakien me semble être un exemple de la nature du rapport entre les Hommes et la forêt : proche du mythique, voire du mythologique. Un nombre significatif d'événements dans l'histoire s'y déroulent. C'est par exemple le lieu d'une des batailles entre les démons et les singes guidés par Pra Ram. De tous temps et en tous lieux, on prête à la forêt un statut particulier, elle dit des choses, on y place des histoires qui se réinterprètent sans cesse. Il est probable que ce caractère mythique fonde l'intérêt des Hommes, toujours d'actualité, pour ce lieu. Mais il y a une explication à l'absence directe de citation du Ramakien dans un film de Weerasethakul : sa portée politique. Car l'auteur de cette version particulière du *Ramayana* n'est autre que le roi Rama Ier, et c'est là l'une des raisons de son instauration comme paradigme essentiel de l'imaginaire thaïlandais. Le lien entre Ramakien et pouvoir est indéfectible. Le roi Rama Ier a pris le nom du héros comme patronyme pour lui et ses descendants et l'actuel roi de la Thaïlande est Rama X. Mais en plus, comme le note Rachel Harrison, il ne fait pas uniquement référence au roi Pra Ram, qui est spécifié comme un modèle de bonté dans le récit, mais il instaure surtout un lien de parenté avec le dieu Vishnou, dont le héros est, rappelons-le, l'incarnation. Elle note également que ce lien avec Vishnou se retrouve renforcé par le nom qu'il a choisi pour sa dynastie, les Chakris, car la roue, (en sanskrit chakra) est le symbole du dieu. Aussi, elle conclut que « Par le biais du Ramakien, il [Rama Ier] a instauré dans l'imaginaire populaire, sa place symbolique comme divin dieu-roi, ou devaraja. »² Apichatpong Weerasethakul, qui a déjà exprimé son opinion assez critique vis à vis du régime et du roi, va très peu évoquer le Ramakien, probablement à cause de ce fait. Si la citation n'est pas directe, on peut tout de même en retrouver certains aspects, certaines traces. Aussi trouve-t-on un singe qui parle et guide le héros dans *Tropical Malady*, et qui sans doute pourrait rappeler Hanuman, personnage très important dans l'épopée et apprécié par les thaïlandais. Par ailleurs, on peut noter la forêt comme lieu hors de la société dans *Blissfully Yours*, qui plus est, un

¹ « the great and holy city of angels » p.3, Ray A. Olson, *The Ramakien*, *op. cit.*

² « Through the Ramakien he therefore secured a symbolic place for himself in the popular imagination as a divine godking or devaraja », Rachel Harrison, *op. cit.* p. 341.

endroit pour s'aimer. Un lieu de la quête et de la « mort » dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*.¹ En revanche, il y a autant de thèmes importants de l'épopée qui sont absents des films de Weerasethakul, aussi le lien peut être fortuit. Mais l'importance du Ramakien pour l'œuvre de Weerasethakul n'est pas tellement dans son contenu diégétique. Ce que je voudrais souligner, c'est que la forêt thaïlandaise, par ce biais littéraire, a été en quelque sorte instrumentalisée par le pouvoir. Elle est devenue un instrument politique, dans la mesure où ce fut le lieu de vie des « ancêtres »² du roi et que les fils de Sida sont nés en forêt. La forêt est donc le lieu de naissance du pouvoir.³ Cette dimension politique de la forêt est, comme on le verra plus tard, sans aucun doute reprise par Weerasethakul. Mais le plus intéressant est sans doute qu'il évite de citer plus explicitement le *Ramakien* et le lien qu'il tisse entre la royauté à la forêt, alors même qu'il s'en approprie certains thèmes et figures. Ainsi, probablement de manière fortuite, le réalisateur vient déconstruire ce lien séculaire, utilisant justement la forêt pour présenter des populations marginalisées par le pouvoir.

1.4.2 Le bouddhisme : penser la forêt comme être vivant

En Thaïlande, la forêt est intimement liée à la pensée bouddhiste. Un nombre très important de légendes et de textes font référence à la forêt. Étant donné que j'ignore la connaissance du lecteur de la pensée bouddhiste, il me faut faire un petit point de présentation.⁴ Le paradigme essentiel du bouddhisme est l'éveil, qui consiste à se libérer de la souffrance de l'existence. Lorsqu'on y parvient, on devient bouddha (éveillé en sanskrit), et on se libère de ce qui nous rattache à la terre. Pour y parvenir, il existe de nombreuses interprétations des enseignements du premier bouddha que

¹ Sur ce film, le rapport est plutôt sensible, surtout avec la très célèbre séquence de la princesse et du poisson chat, qui me rappelle très fortement le Ramakien. Le personnage d'Hanuman le singe, a de multiples conquêtes amoureuses, avec des femmes, des démons, et aussi une sirène. Aussi la relation « humain » « animal » qui surprend peut-être le spectateur, est tout à fait normalisée aux yeux d'un connaisseur du Ramakien. Par ailleurs, cette séquence renvoie à un temps du conte, et présente des princesses et des dieux ce qui est exactement le motif du Ramakien.

² Je ne suis pas certain que Rama I se soit littéralement défini comme un descendant direct de Pra Ram. En tout cas, à un niveau symbolique, la parenté est clairement faite, il a construit un lien avec une figure « mythologique » pour obtenir une certaine stabilité favorable à son pouvoir.

³ Je voudrais rappeler l'étymologie de la forêt proposée page 267 par Jacques Brosse op. cit, comme désignant l'espace naturel réservé au roi. Bien sûr, le rapport avec le *Ramakien* est accidentel. Mais de nouveau, je remarque que des conceptions similaires (et non semblables) de la forêt peuvent se retrouver à différents endroits du globe.

⁴ Je tire mes informations de deux articles de *l'Encyclopædia Universalis* : Jean Varenne « THERAVĀDA » *Encyclopædia Universalis*, en ligne, consulté le 1 septembre 2018. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theravada/> et Jean Varenne, « BODHISATTVA », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 1 septembre 2018. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bodhisattva/>.

l'on désigne par le mot Dhamma ou Dharma. On distingue entre autres, deux mouvements dans la pensée bouddhiste qui ne sont pas d'accord sur le sens de ces enseignements : les bouddhistes mahāyāna et theravāda. Chacun se réfère à différents canons, écrits en langue sanskrit pour les mahāyāna, et en pāli pour les theravāda. Une différence importante se loge dans le fait que les mahāyāna considèrent qu'un bouddha est capable de stopper son éveil, et donc de demeurer sur la terre pour transmettre aux autres le savoir nécessaire pour réaliser leur propre éveil. On devient alors un bodhisattva, c'est à dire un être sur le point de devenir bouddha, mais qui a arrêté son éveil. Les theravāda considèrent globalement impossible cet arrêt de l'éveil. Pour eux, selon Jean Varenne : « il faut mener une vie de dépouillement, devenir un « saint » (arhant), un être sans attaches, c'est-à-dire, finalement, se faire moine mendiant (en pāli : « bhikkhu ») »¹ et lorsqu'on parvient, à force de dépouillement, à atteindre l'éveil, on devient bouddha, sans possibilité de stopper cet éveil. En Thaïlande, comme dans l'Asie du Sud-Est plus généralement, on pratique le bouddhisme theravāda.

Dans cette forme theravāda du bouddhisme, le rapport à la forêt est particulièrement développé. Le nombre d'éléments, d'histoires, de textes, d'illustrations, de légendes qu'il me reste à parcourir est absolument incroyable. Dans les films de Weerasethakul l'importance du bouddhisme me semble apparente, ne serait-ce que dans sa récurrence.² Plus immédiat est le lien entre Apichatpong Weerasethakul et un héritage bouddhiste.³ Cet héritage mérite d'être présenté, parce que la manière de considérer la forêt est sensiblement différente. Elle se situe dans la place de l'Homme vis à vis de la nature. Dans la conception occidentale, on considère généralement la forêt comme relevant du non-humain. Elle est assimilée à une autre existence, et en vertu de ce caractère différent, les Hommes ont parfois considéré comme un fait de droit de pouvoir la dominer. Les arbres qui la constituent ne sont pas des êtres humains, qui, globalement, sont placés à la tête du monde depuis le siècle des Lumières, peut-être même depuis l'Antiquité. Puisque les arbres sont du domaine du non-humain et que l'Homme est la création maîtresse de l'univers, alors il a parfois cherché à exploiter la forêt. Bien entendu, cette vision n'est que partielle, et ne concerne pas tous les

¹ Jean Varenne, « THERAVĀDA », *op. cit.*

² Ainsi, par exemple, on trouve la figure du moine dans plusieurs de ses films, *Syndrome and a Century*, ou *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures*, et dans ce dernier, il y a aussi la question des réincarnations et des vies antérieures qui se voit évoquée.

³ Weerasethakul globalement n'aime guère forcer des labels et des clés d'interprétations pour ses films. Bien qu'il en reconnaisse parfois l'influence, il refuse de considérer le bouddhisme comme l'explication toute trouvée à ses films. Je renvoie à Tony Rains dans « Touching the Voidness » pp. 132-142 dans *Apichatpong Weerasethakul*, James Quandt, *op. cit.* Dans cet article, Rains se questionne sur le rapport à la maladie dans les films de Weerasethakul, et discute entre autres du travail de Buddhādāsa Bhikkhu et du « docteur spirituel » qu'est le Bouddha.

Hommes occidentaux. Mais globalement « l'occidental » continue de penser la forêt dans un rapport d'altérité à lui-même. Dans le bouddhisme, et particulièrement dans la branche theravāda, le rapport au monde est détaché de la question de la domination de l'Homme vis à vis du naturel.¹ L'Homme, parce qu'il n'est qu'une des formes d'existences vivantes, ne peut ni ne doit se considérer comme supérieur à son environnement. Au contraire, il doit aspirer à l'inverse, à s'oublier dans celui-ci, pour atteindre la tranquillité de l'esprit. Il me faut reprendre une notion : le Dhamma.² Ce terme, de manière générale, désigne les enseignements de Bouddha. Mais la définition de ces enseignements est différente. Selon Buddhādāsa Bhikkhu qui propose une interprétation parmi d'autres, le Dhamma est « toutes les choses. »³ C'est la feuille d'un arbre, et son image mentale que l'on se construit. C'est le sentiment de haine provoqué par telle ou telle chose, et l'amour vis à vis d'une autre. C'est donc à la fois le physique et l'immatériel, Dhamma est absolument tout. Pour lui, la finalité du bouddhisme est de devenir une partie intégrée du Dhamma. Plus généralement, le bouddhisme vise l'extinction de *dukkha* (la souffrance, la peine, comme la joie et le bonheur) qui est considéré comme une maladie de l'esprit. Pour y parvenir, il faut passer par le biais de *suññatā* (la « vacuité »⁴ de soi, de ce qui constitue une subjectivité). Parce que *dukkha* n'est éteint durablement uniquement lorsqu'on se vide des passions qui nous animent, qu'on se débarrasse d'une subjectivité et d'un égo qui nous lie par essence à *dukkha*.⁵ C'est ainsi qu'en se débarrassant du rapport au « moi » et au « je », l'être devient une partie intégrante du Dhamma, il n'est plus une personne, « il » devient toutes les choses. Penser le lien à la forêt dans un pays de tradition bouddhiste comme la Thaïlande vise plus, selon moi, à considérer la forêt comme l'Homme. Pas dans un rapport de supériorité mais dans un rapport de ressemblance. La forêt en tant qu'être vivant qui ne s'émeut pas de passion, qui n'est pas empreint d'une subjectivité intrinsèque, est un modèle pour les Hommes. Elle ne doit pas être écrasée mais elle est quelque chose à quoi ressembler. Pour

¹ Je voudrais signaler au lecteur que je ne suis qu'un initié tout à fait novice de la pensée bouddhiste. Dans cette pensée, il faut des années, voire plusieurs vies, pour vraiment en comprendre le sens. Aussi, la plus grande précaution doit clairement être prise quant à cet exposé du « cœur » du bouddhisme.

² Pour comprendre ce terme, je me suis intéressé à un texte cité par Tony Rains (James Quandt, *op. cit.*). Il s'agit d'un commentaire des canons pāli, commentaire écrit par Buddhādāsa Bhikkhu, *Heartwood of the Bodhi Tree : the Buddha's Teaching on Voidness*, traduit du thaïlandais vers l'anglais par Dhammavicayo, édité par Santikaro Bhikkhu, Wisdom Publication, Boston, 2014 (1962), 147 p.

³ « All things » *Ibid.* p.35

⁴ J'attire l'attention du lecteur sur le caractère difficilement traduisible de *suññatā*. Dans la traduction anglaise, le choix du mot pour traduire *suññatā* est très important. L'expression retenue est « void of self » Le terme « void » est clairement distingué du sens d'« empty ». Ainsi « vacuité » est le sens plus proche de « void » selon moi.

⁵ Afin d'aider le lecteur, il peut se référer à la philosophie antique, en particulier avec la notion d'ataraxie, assez proche de l'extinction de *Dukkha* et l'incorporation au *Dharma*, les deux concepts résonnant avec l'accomplissement et le bonheur.

étotter cette idée, je note que Buddhādāsa Bhikkhu évoque continuellement la métaphore d'un arbre. *Suññatā* est le véritable « cœur boisé » (le « heartwood » du titre)¹ du bouddhisme, son idée centrale, de laquelle s'échappent de multiples branches. *Suññatā* est le seul biais pour se libérer de *dukkha*, et ainsi devenir pleinement Dhamma et donc, je crois, devenir bouddha. En dehors de cette métaphore, historiquement la forêt est au centre de la pensée bouddhiste. C'est le lieu dans lequel le premier Bouddha s'est éveillé, dans lequel il a donné ses sermons, et dans lequel il est mort. Dès son origine, la forêt est donc le lieu par essence du bouddhisme. C'est peut-être pourquoi on trouve en Thaïlande un nombre impressionnant de monastères perdus dans les forêts. Dans la branche theravāda, elle est le lieu le plus approprié pour se libérer de *dukkha*. Car contrairement à la ville, qui ne présente qu'une multitude d'égo, de moi-je, la forêt permet la vie en retrait de la société. Cette vie est de l'ordre de la permission, du choix pour le sujet bouddhiste, et il est courant de voir des moines vivre des années dans la forêt, pour finalement revenir à la société. C'est un lieu qui pour ses sujets représente un endroit relevant du sacré.

Chez Weerasethakul, la dimension « sacrée » de la forêt ne me paraît pas un angle pleinement satisfaisant pour essayer de comprendre son cinéma. En revanche, le bouddhisme en général, dont on a dit le lien à la forêt, me paraît plus à même d'apporter de nouveaux éclairages à la fois à la pensée de la forêt et aussi à certains moments des films. Par exemple, la mort d'Oncle Boonmee, qui répand ses fluides vitaux sur le sol d'une grotte obscure, ou bien la baignade de Min dans *Blissfully Yours* peuvent être pensés comme une certaine communion avec la nature, et donc un rapprochement vers le Dhamma. En particulier parce que ces deux moments des films visent à l'extinction d'une souffrance (de *dukkha*) qui est ici physique, Boonmee avec sa maladie rénale et Min avec sa maladie de peau. Le premier se répand dans la nature, tandis que le second y émerge, mais c'est toujours un homme qui choisit de ne faire qu'un avec l'espace naturel. Pour Boonmee en particulier on a le sentiment que sa quête touche à sa fin avec sa mort, qu'elle est presque une libération, (en tout cas elle n'est pas traitée tragiquement) la fin d'un cycle de réincarnation qui est peut-être évoqué pendant le film. Boonmee après un long périple se répand sur le sol d'une grotte pour ne plus jamais se relever. En soit cette libération de fluide est vécue comme un soulagement intense pour Boonmee, et le personnage ne sera plus visible en tant que tel après ce moment. Plus précisément deux critères en dehors de cet échange de fluide participe de cette fusion entre l'homme

¹ Par ailleurs, le « bodhi tree » du titre est une espèce d'arbre, appelé autrement *ficus religiosa*. C'est l'arbre sous lequel le premier Bouddha s'est éveillé. Donc le titre *Heartwood of the Bodhi Tree* présente une image qui référence le cœur de l'arbre de Bouddha. Par ailleurs, je souligne que la forêt, par le biais de certains arbres comme le Bodhi, peut avoir un caractère sacré. Ce caractère sacré de la forêt ne me semble pas particulièrement pertinent dans le rapport à Weerasethakul c'est pourquoi il n'est pas développé.

et la nature, d'abord parce que le personnage lui-même relève le caractère utérin de cette grotte¹ et la reconnaît comme son lieu de naissance d'une vie dont il ne se souvient pas. Cette reconnaissance sans le souvenir est du domaine de l'essentiel, c'est une conviction intime de Boonmee mais qu'on ne peut pas rationaliser. Elle indique surtout qu'il retrouve là son origine et qu'il parvient donc à la fin du cycle. Mais plus parlant encore est le plan des hommes-singes qui semblent observer au loin la grotte et le spectateur. Ce plan fixe, absolument immobile à l'exception du brouillard qui circule dans l'image, est surtout très long (35 secondes) et fait l'effet d'un événement d'images. En dehors de sa compréhension, on a l'intuition de son importance, qui est donnée par le concours de la durée et de l'immobilité du plan. On y cherche quelque chose et c'est selon moi cette fusion de Boonmee et de la Nature qu'on trouve². Il faut d'abord dire que le bruit d'urine fait le raccord avec le plan précédent, aussi « la libération » de Boonmee est raccordée sur le plan sonore à ces hommes-singes, et qu'ils sont placés dans un rapport de proximité avec Boonmee, ils l'entendent se soulager. Ensuite, on apprend par le biais de son fils Boonsong qu'il se définit comme un singe-fantôme c'est à dire un être hybride qui n'est plus humain mais qui vit au plus près de la nature, et donc a priori plus libéré de la souffrance du « vieux monde ».³ Ces êtres singes anonymes peuplent ce plan, et sont caractérisés par leurs yeux rouges brillants, qui transpercent la nuit. Ainsi ce qui justifie sa durée est avant tout ce regard sur le plan précédent et la libération de Boonmee. L'hybridité des singes-fantômes sous-entend qu'il s'agit pour eux d'être simplement des témoins de cette libération, puisqu'ils sont libérés des émotions supposées par le regard humain. Ils incarnent selon moi un certain regard abstrait de la nature au-delà de l'entendement⁴ qui est rendu possible par la fusion de

¹ À 1 heure 19 minutes 31 secondes Boonmee dit: « it's like a womb isn't it? I was born here in a life I can't recall I only know that I was born here. »

² Je pense notamment à la question de la performance des images développée par Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne, qui est l'idée qu'il existe des images performatives, qui accomplissent quelque chose au-delà de leur apparence. BARTHOLEYNS Gil et GOLSENNE Thomas, « Une théorie des actes d'image », dans Alain Diekens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne (dir.), *Problèmes d'histoire des religions*, Volume 19, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 2010.

³ C'est ainsi que Boonsong appelle notre société moderne.

⁴ On peut penser pour comprendre les singes-fantômes aux distinctions apportées par Anthony Kubiak dans son texte « Animism Becoming-performance, or Does this text speak to you? » *Performance Research : A Journal of the Performing Arts*, n°17, vol. 4, 2012, pp. 52-60. Son texte qui définit une place de l'animisme dans toutes les sociétés vise à en rétablir la compréhension et il dit ainsi page 54 : « C'est ce vers quoi l'animisme se dirige ; au-delà du devenir-animal, c'est l'extension à l'ensemble de la vie, à l'environnement dans son entier, la prise de conscience de ce que signifie devenir-identité (*Becoming-person*). C'est réaliser (et pas seulement penser ou nommer) le monde comme vivant. Pour comprendre cette expérience du monde il nous faut largement dépasser le simple devenir-animal, et même le devenir-autre, jusqu'au quasi devenir-rien du tout, et donc potentiellement devenir tout à la fois. [...] [La conscience de l'animisme] n'équivaut pas à voir l'animal dans l'humain ou l'humain dans l'animal mais plutôt à faire apparaître la quasi-identité commune à toute les choses. » Selon moi les hommes-singes-fantômes sont des êtres animisés dans le sens développé par Kubiack, c'est à dire, ni des animaux ni des humains, mais des êtres qui dépassent largement ces catégories, et qui sont devenus des parties intégrantes de toute les choses à la fois, humain, animaux, fantomes, etc.

Boonmee avec la nature. C'est parce que lui-même dépasse sa propre condition humaine par la libération que la rencontre avec les hommes singes est rendue possible.¹ Par ailleurs il faut relever que ce regard témoin est de l'ordre de la métaphysique, puisque non dérivé de l'expérience. En effet, il est physiquement impossible pour les fantômes-singes de voir Boonmee, qui est alors enfermé dans la grotte utérus de son origine. Mais avec le raccord sonore on a l'impression qu'au moins au degré spirituel, les hommes-singes le reconnaissent lui aussi comme un être libéré.

1.5 La forêt au cinéma, modèles et influences de Weerasethakul.

Aussi le bouddhisme peut permettre de lire certaines scènes différemment, et de comprendre ce dont on avait simplement l'intuition. Certains critiques² ont touché à ces dimensions, sans nécessairement l'articuler à la pensée bouddhiste. Cela montre bien que Weerasethakul ne saurait être vu uniquement sous cet angle thaï ; un spectateur, pas nécessairement familier de cette pensée, peut recevoir ses films d'une façon similaire. Cela implique selon moi qu'on puisse trouver, comme bien souvent, une dimension plus universelle dans ses films. Cette dimension se trouve sûrement dans la manière dont il mobilise le cinéma en tant que médium. Ainsi, en Thaïlande, ses films sont à peine perçus comme étant des œuvres thaïlandaises,³ et considérés comme des films mondialisés. Mais dans la mesure où ses films sont peu vus dans son pays d'origine, ne doit-on pas considérer un autre public ?⁴ Bien que ses rapports culturels à la Thaïlande soient constamment questionnés, le réalisateur dit souvent, en particulier en ce qui concerne sa représentation de la forêt, que son

¹ Ainsi cela explique pourquoi est-ce que Boonsong peut enfin réapparaître à la table de son père mourant. Il est déjà en voyage, et il lui est ainsi possible de communiquer avec les existences qui le dépassent.

² Par exemple, Serge Kagansky, dit dans sa critique pour l'hebdomadaire les *Inrockuptibles* : « La mort de l'oncle est magique : il se vide littéralement de ses fluides, mais comme s'il refécondait le monde. » (Serge Kagansky, « Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures », *Les Inrockuptibles*, 2010, Disponible en ligne, consulté le 1 septembre 2018, <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/oncle-boonmee-celui-qui-se-souvient-de-ses-vies-anterieures/>) L'idée de la mort qualifiée de « magique » indique a priori que Serge Kagansky ne la considère pas comme tragique, et pourtant selon lui, il « reféconde » le monde en mourant, alors que je crois plutôt qu'il s'agit de le rejoindre.

³ Selon Kong Rithdee dans « Cinema of reincarnations » pp. 118-124 dans James Quandt, *op. cit.*

⁴ Parfois, il semble presque s'en amuser comme dans *Cemetery of Splendour*, où le personnage de Jen dit à son mari américain, « tu es un étranger, tu ne comprendrais pas, chéri. » À 35 minutes 33 dans *Cemetery of Splendour* (2015). Alors qu'elle parle de sa dette vis-à-vis des soldats (et en particulier envers Itt) qui ont servi la nation. Le fait qu'elle s'adresse à un américain, qui plus est un ancien combattant, est sans doute un signe d'une pointe d'humour, puisque que l'on sait l'importance donnée aux soldats dans la civilisation américaine, qui ont notamment leur propre jour férié à un niveau fédéral, *Veterans Day* (le 11 novembre, qui célèbre également l'armistice.)

inspiration provient d'objets cinématographiques mondiaux.¹ On l'a montré à travers l'étude culturelle des forêts, sa représentation est déterminée par des facteurs très divers. Concrètement pour bien comprendre ce qui fait la particularité de la forêt de Weerasethakul il apparaît important de donner une image de ce qui existe avant elle, et pour cela il faut évoquer comment le médium a réfléchi et normalisé la représentation forestière.

Ainsi dans son histoire le cinéma a déjà présenté et réfléchi la forêt avant Weerasethakul. Un historique exhaustif et pertinent de la forêt au cinéma est absolument irréalisable, aussi il va surtout s'agir de présenter les principales questions posées par la présence de la forêt dans un film, et comment à travers le temps se sont organisées les réponses. D'abord il apparaît indéniable que certains usages ne paraissent pas avoir ostensiblement influencé le cinéma de Weerasethakul, en particulier les plus anciens. Effectivement, la forêt n'a pas toujours été représentée comme dans ses films. Ainsi, comme le dit Yannick Mourren dans *La couleur au cinéma*, « Pendant les premières décennies de la couleur au cinéma, le vert s'est également avéré problématique pour les directeurs de la photo et les cinéastes [...] Il avait la réputation d'être difficilement éclairé, de « manger la lumière ». On s'en méfiait ».² Selon lui le vert, dans les décors intérieurs comme dans les extérieurs, était assez exceptionnel. Il existerait presque une « peur du vert », à peu près jusqu'au milieu des années quarante et par extension une absence de la nature, dont c'est généralement la couleur désignée. Il existe des exceptions à cette idée, à commencer par le *Robin des bois* (1938) de Michael Curtiz.³ Mais plus généralement, cette absence de vert ne signifie pas une absence de forêt. Les cinéastes ont trouvé des moyens de contourner ce problème chromatique. La forêt est montrée en noir et blanc, ou bien de nuit, voire dominée par l'ombre. Mais ces forêts antérieures, à la fois celles du muet et des grandes figures comme *Robin des bois*, paraissent très différentes de celles visibles dans notre objet d'étude, où la forêt est explorée dans son intériorité et dans une existence « naturelle ». Comment en est-on arrivé à la forêt de Weerasethakul ?

¹ Par exemple, il cite *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) comme un point de référence pour les scènes de nuit (p. 39 dans Matthew Hunt, « Exclusive interview with Apichatpong Weerasethakul » *Encounter Thailand*, vol. 2, n°13, May 2013, pp. 36-39) ou *La forêt d'émeraude* (John Boorman, 1985) pour ses différentes teintes de vert, (p. 44, James Quandt, *op. cit.*)

² p. 110, dans Yannick Mourren, *La couleur au cinéma*, CNRS Edition, Paris, 2012, 253 p.

³ Ce film est particulièrement connu pour avoir dû son succès, entre autres facteurs, à un usage du technicolor alors relativement récent et donc rare. Pourtant sa couleur dominante est assez clairement le vert, et il avait coûté plus cher à produire qu'aucun autre film de studio hollywoodien de l'époque, ce qui remet un peu en question cette « peur du vert ».

Pour répondre à cette question, il faut prendre conscience que filmer la forêt représente sans doute un défi pour l'équipe de tournage.¹ La présenter dans un film, c'est se confronter à de nombreux problèmes logistiques et techniques. Savoir comment se déplacer (comment installer des rails de travelling sur un terrain qui est parfois compliqué à pratiquer à pied) et comment éclairer (la lumière naturelle est compliquée à maîtriser en forêt, parce que la couverture d'arbre est aléatoire, et donc leurs ombres projetées difficilement maîtrisables). Il existe bien sûr des solutions, à commencer par créer une forêt. En particulier dans le cinéma hollywoodien avant les années 70 - et c'est souvent le cas des films dits « normatifs » avant la période définie - les forêts sont bien souvent non pas des extérieurs « naturels », mais a priori des espaces pensés pour le tournage.² On prévoit les décors pour laisser la place à la caméra, et on y fait peu se dérouler l'ensemble de la narration. La forêt est ponctuellement en présence, et à ma connaissance rarement dans un état naturel.³ Bien sûr, il existe de nombreux contre-exemples à cette idée, et on a cité beaucoup d'autres moyens de présenter des forêts « naturelles » (en surface, en noir et blanc, dans l'ombre). Mais selon moi, elles sont différentes de celles de Weerasethakul. Avant les années 70, les forêts « naturelles » sont peu explorées dans leur profondeur. Pour moi, l'explication la plus probable de cette absence d'intériorité naturelle est probablement liée aux difficultés techniques rencontrées pour la représenter.

J'ignore dans quel film ces forêts « naturelles » ont pour la première fois été explorées dans leur intériorité, et avec un intérêt et un impact narratif conséquent. En tout cas, on pourrait dater la démocratisation de cette pratique à la fin des années 70, qui voit en particulier dans le cinéma des Etats-Unis un accroissement de la représentation des forêts. Entre cette décennie et la suivante, on peut compter un nombre impressionnant de films se déroulant en forêt.⁴ En tout cas, ce développement arrive en même temps que des améliorations importantes sur le plan technique, ce qui, potentiellement, explique qu'on vienne filmer l'intérieur des forêts. Sans être spécialiste de

¹ C'est peut-être plus dans ce sens qu'il faut lire la phrase de Yannick Mourren, comme un défi plutôt qu'une peur.

² Je pense, parmi des centaines d'exemples, à *Brigadoon* (1954) de Vincente Minelli, voir même à la forêt jouxtant le mont Rushmore dans *La mort aux trousses* (1959) d'Alfred Hitchcock.

³ Récemment, on trouve parfois des forêts entièrement réalisées en images de synthèse, ce qui a priori facilite le tournage, car on manipule l'environnement pour créer l'image désirée. L'image de synthèse est peut-être l'ultime décor construit pour un film, car il n'a même plus besoin d'une existence physique pour avoir une existence diégétique. Ces images sont le seul moment où la forêt « existe » ce qui pour ce symbole du vivant, me semble particulièrement intéressant. Mais il faut souligner que cet usage récent est assez périphérique, et généralement on tente plutôt de mêler prises de vue réelles et images de synthèses.

⁴ Je ne cherche pas à dire que la visite de l'intériorité des forêts ne se fait qu'à partir des années 70, mais qu'elle se développe à cette date.

l'histoire technique du cinéma, on sait que la vidéo se démocratise et que globalement, les caméras se font plus légères et donc plus maniables, plus photosensibles, et que des procédés comme le steadicam, qui se développe plutôt dans les années 80, rendent possibles des effets nouveaux. C'est peut-être grâce à ces innovations techniques que la forêt est enfin visitée de l'intérieur. Dès le début des années 70, des films comme *Aguirre, la colère de Dieu*, (1972) montrent ponctuellement des forêts intérieures. Mais surtout avec des films comme *Apocalypse Now*, (1979) on trouve des forêts radicalement différentes des toiles peintes des premiers temps, ou des forêts visiblement factices des grandes franchises hollywoodiennes. Dans ce film en particulier, l'usage de la forêt est continu, le décor forestier me semble acquérir une dimension symbolique capitale pour la diégèse, d'un lieu qui conduit à la folie.¹ Dans les années 80 le cinéma a développé un esthétisme de paradis vert, où la palette chromatique est plus vive, et l'histoire moins sombre, comme dans *La forêt d'émeraude*, (1985) ou *Gorilles dans la brume* (1988). La forêt me paraît donc en présence dans le cinéma, dans une forme comparable² à celle développée par Weerasethakul, à partir des années 70.

Je l'ai dit, les films en forêt des années 70 sont probablement possibles parce qu'ils bénéficient d'avancées technologiques. On peut se demander dans quelle mesure la forêt de Weerasethakul n'aurait pas pu voir le jour avant son époque. En effet, pour construire sa forêt, il utilise parfois la vidéo (*Wordly Desire*), la nuit américaine (dans *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures*) comme le véritable tournage de nuit (*Tropical Malady*),³ et parfois uniquement la lumière du soleil (*Blissfully Yours*). Rien de tout cela n'est vraiment inventé à son époque, mais je me demande si la démocratisation de ces procédés ne lui a pas permis d'explorer en profondeur la forêt. En tout cas, il a lui-même réalisé un film sur la difficulté d'un tournage en forêt, (*Wordly Desire*, 2007). Ce dernier présente de manière fascinante une organisation logistique assez complexe pour réaliser différents projets cinématographiques (une fiction le jour, un clip la nuit). Pour moi ce film est un témoignage du réalisateur sur la difficulté de tourner en forêt, et parce qu'il est assez littéral, il fait prendre conscience que tous ses films ont des enjeux techniques importants, et qu'ils réfléchissent, chacun à leur manière si singulière, à la façon de filmer et de rendre visible la forêt. Pour moi, Weerasethakul a particulièrement pensé la relation entre cinéma et forêt, parce qu'il

¹ C'est vraiment la thèse de Charlotte Rogers, *op. cit.*

² Uniquement en termes esthétiques. Justement, ces films sont plus ou moins en rapport à la sauvagerie, voire la folie. Ce rôle de la forêt, comme lieu du non civilisé, est assez lié à l'imaginaire occidental. La forêt, dans une échelle mondiale, conserve souvent sa dimension d'extérieur, mais plus rarement elle conduit à la folie. Pour une analyse littéraire du lien entre folie, sauvagerie, civilisé et jungle, je propose au lecteur de lire Charlotte Rogers, *op. cit.*

³ Il le dit lui-même dans une interview avec Jii-Hoon Kim, « Learning About Time: An Interview with Apichatpong Weerasethakul », *Film Quarterly*, Vol. 64, n°4, Été 2011, pp. 48-52.

n'est pas uniquement préoccupé par un symbolisme forestier, par la volonté de faire dire quelque chose à la forêt. Elle lui permet surtout de constamment mettre en jeu la relation entre son médium d'expression et son sujet représenté. Dans tous les cas, si la forêt de Weerasethakul est intéressante c'est surtout parce qu'elle est assez unique, car rarement présentée dans une telle diversité au fil des œuvres. A ma connaissance il n'y a pas de réalisateur qui ait autant travaillé à la fois le symbole forestier mais aussi expérimenté les différentes façons de le mettre en scène.

1.6 Philosophie des forêts, grands schèmes de pensées pour dépasser les clivages culturels

On le sent bien, mais l'histoire du cinéma a peu vu d'œuvre comparable à celle de Weerasethakul. Individuellement, ces films pourraient sans doute trouver un parent au sein du cinéma mondial, mais collectivement la diversité de la mise en scène de la forêt apparaît plutôt singulière. Aussi, si je veux définir la singularité de sa forêt, il me faut considérer plutôt une totalité qui formerait une forêt, plutôt qu'un ensemble divisible de forêts. Pour se faire il apparaît important de dépasser des clivages peu fructueux et de questionner la façon dont la forêt peut être comprise au-delà de son acception culturelle, c'est à dire au moins théoriquement, à un degré plus transcendantal que ne le suppose l'attachement à une culture particulière ou à ces manifestations.

Pour se faire on va s'intéresser à la manière dont la philosophie a pensé la forêt à travers l'idée de Nature. La philosophie apparaît une voie appropriée pour parachever la compréhension de la forêt, puisqu'a priori elle interroge des concepts qui nous concernent tous. La philosophie investigate les rapports au monde, les grands concepts liés à l'existence, elle s'est évidemment chargée de penser la forêt en tant qu'un des cas concernés par le concept de Nature. A priori le sens commun sous-entend une réaction face à la Nature, ou bien on évite de se poser des questions vis-à-vis d'elle, ou bien on est amené progressivement à s'en poser beaucoup, ce qui la rend à la fois complexe et passionnante. Se poser la question de la Nature, c'est immédiatement se confronter à des questions existentielles dont la réponse n'est pas universelle ni même clairement définie. Aussi il n'y aura pas ici d'histoire philosophique de la Nature, mais un rapport beaucoup plus circonscrit à « la forêt » c'est-à-dire à un questionnement sur la coexistence voire la confrontation à l'espace naturel. Par ailleurs, les philosophies peu à même de comprendre ou d'éclairer les films de

Weerasethakul, ne seront pas discutées.¹ En effet, Weerasethakul ne peut pas simplement organiser une monstration de la forêt, il va nécessairement représenter ce qui passe par des choix, et l'exhaustivité d'une histoire de la forêt paraîtrait à la fois irréalisable mais surtout incohérente. Aussi pour la pertinence de ce rapport, il faudrait s'intéresser non plus à la forêt en général, mais à son rapport à l'être humain et à ses effets sur lui tels que je les vois pensés par Weerasethakul. La première sous-partie questionnera le rapport entre philosophie et forêt qui pourrait éclairer la conception de Weerasethakul, écartant de fait de nombreuses philosophies qui seraient bien en peine de comprendre son cinéma. L'autre sous partie se focalisera davantage sur Emmanuel Kant et tâchera d'investiguer dans quelle mesure sa pensée esthétique de la nature a pu influencer ou se réfléchir à travers la pratique de Weerasethakul.

1.6.1 Petit panorama de la nature en philosophie.

La forêt peut être conçue comme ayant une existence périphérique, un être-là qu'il faut exploiter mais sans s'y pencher davantage que de raison. Il n'en est absolument pas question chez Weerasethakul, puisque si elle n'était pas digne d'un intérêt quel qu'il soit, elle ne serait pas le théâtre de tant de ses projets artistiques.² Mais quels sont les grands questionnements qui justifient ce retour perpétuel à l'espace forestier ? Selon moi la première raison est de l'ordre du positionnement intellectuel de Weerasethakul. En philosophie, on oppose régulièrement deux positionnements fondateurs de la connaissance qui viennent séparer les philosophies, l'empirisme et le rationalisme. Ces deux positionnements sont intéressants à évoquer parce qu'ils viendraient fonder la manière dont Weerasethakul produit sa représentation, c'est-à-dire la manière dont il perçoit et retranscrit la forêt. Il apparaît de manière instinctive qu'il est davantage un empiriste qu'un rationaliste. La différence qu'on peut y voir tient au fait que Weerasethakul se base sur ses propres expériences visuelles, ses émotions et ses perceptions pour représenter la forêt. Ainsi toute l'esthétique du film tend vers la production d'une impression forestière efficace, et non pas vers une représentation purement rationnelle de l'espace forestier.³ Il ne s'agit pas selon moi de donner une connaissance effective de l'espace forestier, car on aurait bien du mal à se représenter concrètement

¹ Par exemple, les philosophies comme celle de Descartes et ses fameux animaux-machines traduirait mal le caractère vivant de la représentation de Weerasethakul.

² Il est difficile de dire clairement quelles sont les questions philosophiques qui motivent son œuvre, comment est-elle conceptualisée de manière certaine. D'abord parce que lui-même refuse bien souvent de répondre et ensuite parce que le caractère même de son cinéma est d'être polysémique. En fonction du public auquel il s'adresse et implicitement de ses connaissances, la réception de ses films est souvent très différente. Ainsi il n'appartient pas à cette réflexion d'être dans l'à peu près et de tisser des liens contingents, mais de chercher ce qui est montré effectivement, et comment cela s'exprime.

cet espace, à le conceptualiser en le détachant de son aspect sensitif. Ainsi, la forêt de Weerasethakul est très construite et pas exclusivement une captation naturelle. Son principe moteur me paraît être davantage de produire une impression, une sensation forestière plutôt qu'un portrait absolument et en tout point raisonnable. C'est particulièrement vrai pour la dimension sonore car le mixage suppose bien des captations effectives de forêt, mais remontées sur des images qui ne présentent pas ces sons ontologiquement. Le mixage sonore est là pour créer l'impression de la forêt au-delà de la représentation de son existence effective.

Mais il ne faut pas non plus voir en Weerasethakul uniquement un empiriste puisqu'il est plutôt à la jonction des deux. Il s'agit selon moi de finalement produire une sensation qui ressemble le plus possible à notre propre réaction naturelle face à l'espace forestier. Le ranger exclusivement dans les empiristes c'est nier tout l'intérêt de l'espace forestier qui précisément est un espace qu'on ne peut pas appréhender de manière totale par les sens. En effet, il est impossible à moins d'être hors de la forêt de visualiser une forêt dans sa globalité. Weerasethakul parce qu'il se place souvent dans l'intériorité forestière a bien conscience qu'il ne crée pas un environnement spatial observable par le spectateur, ce dernier ayant toujours en puissance le reste de la forêt à découvrir, un hors champ beaucoup plus grand que ce qui est en fait dans l'image. Weerasethakul donne ainsi des fragments qu'il nous appartient de reconstituer pour nous représenter cet espace. Cette connaissance fragmentaire, qui mise bout à bout reconstitue une connaissance effective de la forêt, suppose alors qu'on utilise l'entendement pour la reconstituer. En effet, si l'on veut se faire une image de la forêt, et ne pas se contenter uniquement de ce qui est représenté dans le plan, il est nécessaire de passer par la médiation de l'esprit. Le principe même de la forêt est justement d'être imperceptible dans sa globalité par les sens ; l'espace est trop grand et trop découpé pour en obtenir une vision globale exclusivement sensitive. Selon moi, tous les spectateurs ont conscience de ce hors champ supposé, et c'est d'ailleurs tout l'intérêt d'un film comme *Tropical Malady*. En effet ce film à travers l'esthétique de la traque joue beaucoup avec le hors champ et la possibilité de la rencontre entre le soldat et l'esprit. En effet, avant leur rencontre on suit le premier qui découvre des traces du passage du second. Le spectateur a conscience de la présence du shaman dans la forêt et toute la tension provient du fait qu'il est potentiellement déjà là, caché dans le cadre sans qu'on s'en aperçoive. Ces séquences de traques qui se trouvent au début de la partie forestière sont particulièrement intéressantes parce qu'elles jouent précisément sur ce caractère fragmenté de l'espace forestier. Ainsi bien que Weerasethakul soit vraisemblablement un empiriste, il ne se contente rarement

³ Attention, je ne dis pas que cette représentation n'est pas réaliste, mais que la manière dont elle est conçue m'apparaît davantage être déterminée par son ressenti et sa perception de la forêt que par une pure construction d'esprit. Cette forêt est sensiblement vivante, et n'a rien d'abstrait.

uniquement de ce qu'on voit et joue bien davantage sur le hors-champ, principe qui repose sur l'intervention de l'entendement. Ainsi l'espace forestier proposé par Weerasethakul dépend bien de l'expérience sensitive pour être compris, mais aussi de l'entendement pour être reconstitué.

Confronter philosophie et nature au-delà de ces catégories classiques, c'est immédiatement rencontré un concept qui se trouve dans les films de Weerasethakul, l'état de nature. La philosophie a supposé l'existence chez l'homme d'un état de nature, c'est-à-dire un état pré-sociétal, qui constituerait la nature humaine. Cet état de nature est curieusement retranscrit dans les films de Weerasethakul, où l'on sent bien que lorsque ses personnages s'aventurent dans la forêt, ils se retrouvent face à ce qui est hors de la société dans une expérience plus primaire de la vie. Globalement le premier à définir cet état de nature est le philosophe Thomas Hobbes à travers notamment son écrit le plus célèbre le *Léviathan*¹. Selon lui, l'état de nature est essentiellement violent, l'homme sans la société devient cruel et brutal, le monde est réduit à l'état de guerre de tous contre tous. Ainsi c'est la société qui permet à l'homme de maîtriser sa nature et de vivre ensemble, à l'état de nature l'homme serait en guerre perpétuelle contre ses semblables car sa nature est violente. A l'inverse d'Hobbes, Rousseau reprend l'idée de l'état de nature, mais en propose une lecture absolument inverse à travers le mythe de l'homme sauvage². Pour lui c'est justement la société qui pervertit les hommes, et il imagine un homme qui aurait passé toute sa vie dans la nature, qu'il décrit comme un être foncièrement heureux car non entravé par ses désirs, se satisfaisant de répondre à ses besoins. C'est-à-dire que le sauvage est primitif et comparé à un animal, tout en étant différent car perfectible et libre. On retrouve ici une dichotomie précédemment soulevée au début de mon mémoire. L'interprétation de l'état de nature d'Hobbes comme de Rousseau dépend en réalité de la façon dont ils perçoivent la société, soit plus juste que la nature et nécessaire soit corrompue. En fonction de ces valeurs, ils imaginent un homme retiré de cet état de société (en dehors de lui) qu'ils imaginent dans l'espace naturel et donc dans la forêt.

La question de cet état de nature pensé comme le dehors de la société n'est pas sans marque sur le cinéma de Weerasethakul ainsi qu'on l'a déjà évoqué à travers les prémices de ce mémoire, lorsque j'évoquais la pastorale ou le mouvement romantique. Plus précisément, il me semble que l'état de nature tel que discuté ici a une existence au moins implicite dans les films de Weerasethakul. Ainsi on trouve une représentation potentiellement fortuite mais en tout cas assez

¹ Disponible en format PDF sur le site de la Bibliothèque nationale de France. Thomas Hobbes, *Léviathan ou La matière, la forme et la puissance d'un état ecclésiastique et civil*, traduit par R. Anthony, 1921, 344 p. (dans sa version électronique) et consulté le 1 septembre 2018: https://electrodes.files.wordpress.com/2013/11/leviathan_tome_i_hobbes_trad_fr_r_anthony.pdf

² Jean Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Gallimard, Paris, 1996 (1755), 284 p.

littérale de l'état de nature dans *Tropical Malady* avec le personnage du shaman. Dans son hybridité homme-animal il est clairement un être sauvage absolument détaché de la société telle que représentée par le soldat. Son hybridité est soulignée dans le rapport corporel à l'espace naturel. Sa nudité, ainsi que son penchant pour se cacher parmi les plantes, le rendant à peine visible au spectateur comme au soldat, souligne bien que la frontière entre cet état naturel et son moi culturel est absolument dépassée. Il ne reste chez lui plus rien d'humain hormis son apparence, qui va d'ailleurs changer elle aussi pour devenir animal. Il ne dispose pas du langage, et satisfait à tout prix ses désirs. Ainsi lorsqu'il veut prendre possession de la radio du soldat, le seul désir qu'on lui connaisse, il interrompt la traque pour entrer dans une confrontation physique, violente, et qui entraînera une guerre psychologique entre les deux. Son désir justifie la guerre et la violence. On est bien loin du sauvage de Rousseau et beaucoup plus proche de la pensée d'Hobbes. Ce qui est intéressant, c'est que pour Weerasethakul, la nature sans la culture est à la fois fascinante et dangereuse. Il n'y a pas de morale attachée à cette présence, mais des observations implicites sur ce qu'est un homme réduit absolument à l'état de nature, c'est-à-dire un être qui n'est plus humain.¹

Mais cette analyse de l'état de nature à travers le rôle de l'esprit est problématique, puisque l'esprit n'est plus exclusivement humain. On peut en effet décider de séparer les deux parties de *Tropical Malady*, de ne pas voir Tong et Keng dans les personnages de cette seconde partie et donc de nier absolument son humanité, ce qui dans ce cas ne dirait rien de l'homme à l'état de nature. Au-delà de cet état de nature, la philosophie a pensé la relation entre humain et nature en des termes qui correspondent mieux à Weerasethakul. On va s'intéresser à la pensée de Thoreau précisément parce qu'il n'est pas qu'un philosophe et donc a priori plus proche de la pratique artistique de Weerasethakul.

Il y a peu de philosophes qui ont étudié la nature comme Henri David Thoreau. Il est sans doute l'un des penseurs les plus célèbres de la nature avec son mentor Emerson, une nature qu'il va décrire dans quantité de récits, en particulier *Walden*, sans doute son texte le plus connu qui relate sa propre réclusion loin des hommes et au milieu de la nature, au bord d'un étang. Cependant Thoreau et Emerson ont des positions assez différentes lorsqu'il s'agit d'aborder la nature. Pour Emerson, la nature est la source du bienfait par excellence, la vraie beauté du monde et une expérience cathartique.² Thoreau, lui, vit également une expérience cathartique au contact de la

¹ On le verra plus tard, lorsqu'on évoquera la lumière dans *Tropical Malady*, mais j'ai le sentiment que cette confrontation entre nature et culture du soldat et de l'esprit résulte en la perte du soldat. Ce n'est pas dit clairement et beaucoup d'interprétations sont possibles, mais selon moi dans sa quête pour suivre l'absolu naturel que représente l'esprit, il en oublie sa propre existence culturelle et fini par se faire dévorer par la nature (symbolisée par le tigre).

nature mais la reçoit de manière différente, comme on peut le voir dans cet extrait des *Forêts du Maine* qui parle de la réaction d'un spectateur face à un paysage de montagne :

« C'était un paysage vaste, titanique, comme nul homme n'en habite. Une partie du spectateur, une partie vitale même, semble s'échapper d'entre ses cotés à mesure qu'il grimpe. Sa solitude est inimaginable. En ce lieu, loin des plaines où habitent les hommes, la pensée perd en lui de sa substance et l'entendement de sa clarté. Sa raison se volatilise et devient fantomatique, ténue et subtile comme l'air. La vaste, la titanique, l'inhumaine Nature le prend au dépourvu, s'empare de lui alors qu'il est seul, et le dépouille de certaines de ses facultés divines. [...] Les sommets des montagnes comptent parmi les parties inachevées du globe, et c'est quelque peu insulter les dieux que d'y monter pour mettre son nez dans leurs secrets et éprouver l'effet qu'ils produisent sur notre humanité. Personne d'autre n'y monte, peut-être, que les audacieux et les insolents. »¹

Le spectateur théorique de Thoreau est bien conscient de la beauté de la nature, mais elle produit chez lui presque un sentiment d'extase, un malaise indicible qui lui fait prendre conscience de sa petitesse par rapport à l'échelle du monde. Il y a aussi l'idée que voir la nature est presque une transgression, quelque chose qu'on ne devrait pas voir car quelque chose d'infini. Cela pourrait être paradoxal pour quelqu'un comme Thoreau puisqu'il a choisi de s'y reclus. Ainsi si la nature est le domaine de l'infini, indéchiffrable et « inhumain » qui rend sa raison « fantomatique » pourquoi y élire son domicile ? Il faut d'abord dire que je ne pense pas que Thoreau ait voulu dire que la nature rende plus idiot lorsqu'il parle d'une intelligence plus ténue. Selon moi si la raison est plus subtile et plus imperceptible c'est que l'immensité de la nature force la raison à être plus pragmatique, que les idées qu'on prend pour grandes et qui nous dépassent parfois n'ont plus leur place face à l'infini, elles s'évaporent comme de l'air, parce qu'on est forcé à l'introspection. En effet, selon moi, c'est justement parce que la nature est l'infini qu'on prend conscience de sa propre finitude face à elle. C'est grâce à cette prise de conscience face à ce qui nous dépasse, qu'on peut envisager l'introspection et le détachement de la société. En effet, c'est sans doute parce qu'il se voit si petit face au gigantisme naturel que Thoreau peut faire ce travail d'auto-analyse sur ses pensées et ses préoccupations.² Ainsi qu'on en a déjà parlé la forêt permet le voyage vers le soi profond, vers un certain inconscient, et Thoreau en a sans aucun doute l'intuition voire l'expérience. C'est en quelque sorte lié à la pensée de Cronon qui fonde ma problématique, en soi la nature ne peut être

² Pour le rapport entre Thoreau et Emerson je renvoi à l'émission radiophonique de France Culture *Les Chemins de la philosophie*, « Henry David Thoreau (1/4) Le premier philosophe américain ? », présentée par Adèle Van Reeth et avec la participation de Thomas Constantinesco, diffusée le 24/04/2017, et disponible en podcast à l'adresse suivante : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/henry-david-thoreau-14-le-premier-philosophe-americaain>, consulté le 1 septembre 2018.

¹ pp. 70-71, Henry David Thoreau, *Les forêts du Maine*, trad. François Specq, Editions Rue d'Ulm, Paris, 2004 (1864), 521 p.

² Ajoutons à cela qu'il parle d'une « solitude inimaginable » face à la nature, condition propice à l'introspection.

comprise, elle est infinie, elle nous force à l'introspection parce qu'elle nous laisse seul face à notre finitude. Elle nous empêche de la comprendre et Thoreau dit bien qu'essayer, c'est déjà de l'hybris. Et c'est selon moi précisément ce que les personnages de Weerasethakul viennent chercher dans l'espace naturel. Une introspection et une prise de conscience de qui ils sont, produite par l'immensité naturelle. Dans la nature, le poids d'une société qui ne les comprend pas voire les rejette (dans le cas de Min, mais aussi dans le cas de Tong¹) est effacé et n'importe plus. Cela permet à tous les personnages dans la forêt de se concentrer sur l'essentiel, et c'est particulièrement vrai pour Min. Grâce au contact forestier il atteint une forme de guérison physique, de plénitude des désirs, il atteint le *bliss*² du titre. C'est aussi vrai pour Boonmee, ainsi que pour les héros de *Tropical Malady* : tous les films présentent dans l'espace forestier l'accomplissement d'une quête personnelle. C'est précisément cet aspect de la nature pointé par Thoreau qui se joue dans ses films.

1.6.2 Le rapport entre nature et esthétique : la pensée de Kant à l'épreuve du cinéma de Weerasethakul.

Maintenant qu'on a fait un petit panorama de la pensée philosophique de la nature au regard de Weerasethakul, il me paraît plus intéressant de réfléchir sur ce qui, de fait, régit ses films et son rapport à la forêt : la relation entre la nature et l'œuvre d'art. A priori, l'usage même du médium produit nécessairement une réaction esthétique à ce que capture la caméra. Par le regard et la pratique artistique il se joue un geste qui a été maintes fois discuté en philosophie, et en particulier en ce qui concerne la nature : un rapport esthétique. Ce dernier est supposé à la fois par le médium, mais aussi par la contemplation elle-même, et en cela la philosophie est intéressante à exploiter au regard de Weerasethakul. Ainsi, plutôt que de s'intéresser d'une part à la réaction esthétique suggérée par un médium et de l'autre aux effets de la nature et son appréhension par l'homme, on va s'intéresser précisément aux philosophes qui ont pensé cette corrélation, c'est à dire comment la vision de la nature est esthétique en soi et ce que cela peut signifier pour les films de Weerasethakul qui sont de fait des objets esthétiques. Chez Emmanuel Kant la question de la nature est maintes fois posée sous différents angles, mais il en fait clairement l'une des problématiques principales de la relation à l'esthétique lorsqu'il questionne la faculté du jugement de goût. Kant va répondre à la question suivante « qu'est ce qui permet de dire, c'est beau ? » et le beau comme le sublime sont des

¹ A mon sens on insiste bien peu sur tous les moments qui définissent Tong comme un personnage inadapté socialement. Son illettrisme paralysant, son incapacité à trouver un travail qui n'est pas le simple geste automatisé de la découpe de glace, ou bien ses références constantes au fait qu'il n'est pas « cool » comme les gens de la ville, instaure clairement un climat de malaise social qui est bien souvent occulté par son histoire d'amour avec Keng.

² *Bliss* signifie félicité.

réactions produites par la nature.¹ Selon Claude Seillette qui reprend les termes kantien « le bel objet (tant naturel qu'artistique) est celui qui est capable de susciter un sentiment d'un type particulier, appelé sentiment de plaisir, apte à produire une association libre et harmonieuse de l'imagination (*Einbildungskraft*) et de l'entendement (*Verstand*), selon que cette juste « proportion » est précisément celle que nécessite toute connaissance en général. »² En effet, dans le jugement esthétique (ce qui nous permet de dire c'est beau) la principale notion établie par Kant est la distinction entre l'agréable qui plait au sens, et le beau qui est un regard sur la représentation d'un objet au-delà de l'image de l'objet en lui-même. Aussi, il voit dans la nature l'expression du beau parce que l'objet en soi n'a pas d'intérêt qui le rendrait agréable. La nature en soi n'est pas agréable, mais cependant sa représentation par l'œuvre d'art y est potentiellement assujettie. Aussi, pour penser les films de Weerasethakul en termes kantien, il est nécessaire de se poser non pas seulement la question de la nature, mais au travers du prisme de l'œuvre d'art. Kant apporte des réponses vis-à-vis de cette relation, en particulier à la question de l'imitation de la beauté de la nature dans le paragraphe 42 de la *Critique de la faculté de juger*, par le truchement de l'exemple du chant du rossignol. Si selon Kant ce dernier est beau naturellement il imagine une situation où un joueur de flûte caché derrière un buisson, imiterait parfaitement ce chant. Selon lui « dès que l'on prend conscience qu'il s'agit d'une tromperie, personne ne supporte longtemps d'entendre ce chant tenu auparavant pour si attrayant [...] Il faut que la nature ou ce que nous tenons pour elle, soit en cause, pour que nous puissions prendre au beau comme tel un *intérêt* immédiat. »³ Aussi cela pose un problème à la représentation artistique de la nature, puisqu'elle suppose a priori cette même tromperie. Claude Seillette relève bien ce problème :

« Le contenu de cet exemple est sans équivoque : seul ce qui ne dépend pas d'une fin posée par l'entendement, mais comporte un élément naturel fonde la prétention à une expérience esthétique authentique de la beauté.

Si l'on transpose maintenant ce qui précède à la question de la beauté de l'art, on voit mal comment le domaine de la création artistique pourrait vérifier la thèse de la non-intentionnalité. Car, à bien y regarder, seuls les produits de la nature attestent une telle finalité, puisqu'eux seuls se présentent comme un processus aveugle, sans intention, alors

¹ Il existe toute une tradition philosophique qui va dans ce sens, et qu'il apparaît important d'énoncer. En particulier dans la philosophie antique l'art est tout à fait lié à la nature. Je pense notamment à la critique platonicienne de l'art qui se borne à la *mimesis*. Lorsque l'art imite la nature, la création n'est pas belle parce qu'elle ne dit rien de la vérité de celle-ci, puisqu'elle en copie justement les masques.

² p. 220 dans Claude Veillette « Art, nature et expérience esthétique chez Kant ». *Dialogue*, 1996, vol.35, n°2, pp. 219-234.

³ p.288 dans Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renault, Flammarion, Paris, 1995, 540 p.

que tout produit artistique, en tant qu'œuvre élaborée, est toujours le résultat d'une production intelligente. »¹

Cela sous-entend une déficience de l'art représentant la nature, face à la contemplation de l'objet par et en lui-même. Il y aurait une dimension qui serait perdue par la représentation dans la mesure où celle-ci est une production intelligente intentionnelle et donc non désintéressée. Cependant Kant est évidemment moins catégorique quant à condamner toute forme de représentation, et explique ainsi que : « dans les productions des beaux-arts, la finalité, bien qu'animée d'une intention, ne doit pas paraître intentionnelle ; autrement dit les beaux-arts doivent revêtir l'apparence de la nature, bien que l'on ait conscience qu'il s'agit d'art »².

Aussi, il ne s'agit pas chez Kant de dénuer un intérêt à l'œuvre d'art, mais plutôt de souligner que les plus belles, au sens kantien, sont celles qui représentent la nature le plus librement possible. Ainsi, ce sont celles où on a le sentiment que les imprévus arrivent, où le hasard et l'improvisation ont une place. Il me semble que c'est exactement sur ce crédo que se positionne la mise en scène de Weerasethakul, qui apparaît au premier regard non-intentionnelle et parfois accidentelle. On note souvent chez lui une certaine économie en matière d'effets cinématographiques, avec un usage complexe mais surtout répandu des plans séquences, le plus souvent immobiles. Dans sa représentation de la forêt ces plans séquences sont intéressants parce qu'ils se placent exactement dans une approche kantienne de l'esthétique, en particulier lorsqu'ils sont vides de personnages ce qui sous-entend a priori qu'il n'y a pas d'objet source d'une satisfaction quelconque. En effet, l'absence de personnages suppose la libération vis-à-vis de l'intrigue. Par exemple dans *Blissfully Yours*, le sentiment prédominant est l'errance aléatoire de personnage au sein de l'espace forestier. Il y a clairement à travers ce film le sentiment que son scénario a quelque chose de relativement accidentel et que certaines séquences auraient pu être autres, en tous cas aucune n'est absolument nécessaire pour faire avancer l'histoire vers un but.

Au demeurant il semble que par ces plans séquences vides d'hommes et de finalité scénaristique, Weerasethakul organise la plus proche manifestation du beau kantien possible. Ce que cela signifie pour l'esthétique de Weerasethakul, c'est avant tout une recherche de la vision authentique de la nature. Cependant, il ne s'agit d'y voir une illustration du beau naturel tel que pensé par Kant. On peut légitimement se poser la question du caractère hasardeux des films de Weerasethakul. Si c'est un effet qu'il recherche dans la conception de ses films, en particulier avec

¹ p.223 Claude Veillette, *op. cit.*

² p.291 Kant *op. cit.*

les courts métrages comme *Ashes*, *Vampyr*, ou *Worldy Desire*, on a du mal à imaginer un artiste aussi complet et un plasticien reconnu dans le monde de l'art, ne pas faire exactement ses films comme il l'entend. Il y a sûrement une part de hasard dans certains des moments captés par la caméra, mais comme dans toute œuvre cinématographique, il y a peu de moyens de l'évaluer concrètement. Au demeurant, c'est le sentiment qu'il cherche à provoquer en prenant des acteurs « non professionnels »¹, en déroulant la temporalité des prises de vues, et en ayant un scénario à l'intrigue relativement ténue.² Au-delà de ce caractère, il faut noter que le cadre suppose au minimum une perception supplémentaire à celle de l'œil humain, et le temps est une matière du cinéma hautement esthétique. En effet, dans le principe même du montage, il se joue une dimension temporelle d'ordre plastique qui par essence est un geste esthétique et apporte donc une autre dimension à la vision naturelle purement désintéressée. La représentation est assujettie à une certaine durée imposée ce qui a priori ne permet pas la contemplation libre et détachée. Si le temps est étiré dans les prises de Weerasethakul c'est parce qu'il cherche à nous dire et à nous faire ressentir quelque chose, et qu'il y a donc une intentionnalité qui le sépare de la vision naturelle.

Mais au-delà de cette intentionnalité indubitable dans sa manière de représenter la forêt, concomitamment on perçoit chez Weerasethakul une volonté de proposer une perception réaliste. Il ne s'agit pas d'anthropomorphiser la nature, mais de la concevoir et de la représenter comme un être vivant distinct de l'être humain, qui ne peut être rejoint que par un processus initiatique marqué précisément par le détachement de la douleur, donc de ce qui nous rend humain.³ Par conséquent la forêt n'est peut-être pas réaliste en elle-même, mais la perception qui nous en est donnée au sein de la fiction l'est bien. Ainsi, ce qui apparaît parfois au spectateur occidental comme irrationnel (le singe parlant de *Tropical Malady*, les fantômes-singe etc.) n'est pas traité sur ce registre, ce sont plutôt des éléments naturels avec lesquels les personnages interagissent dans la réalité de la fiction. Mais de manière générale, sa perception de la forêt bien qu'esthétique et esthétisée est le plus souvent une perception naturelle. Weerasethakul le dit lui-même alors qu'il discute sa préférence pour la pellicule⁴ face à la vidéo :

¹ C'est de plus en plus discutable dans la mesure où il reprend souvent les mêmes acteurs pour jouer dans ses films. Il n'est pas évidemment de définir à quel moment l'expérience acquise sur le tournage vous transforme en professionnel.

² À l'exception sans doute d'*Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, qui comporte des scènes et une progression linéaire de l'intrigue supposée par la représentation d'une quête.

³ Je pense évidemment à la mort de Boonmee ainsi que j'en ai déjà discuté.

⁴ Je le rappelle, mais tous ses longs métrages sont en pellicules à l'exception de *The Adventure of Iron Pussy* qui est une coréalisation plus ou moins désavouée par Weerasethakul et *Cemetery of Splendour* qui est un film de 2016, à une époque où la pellicule n'est presque plus utilisée.

« Avec la pellicule [...] c'est naturel, comme voir avec ses propres yeux. Avec la pellicule, qui est chimique, on peut obtenir un large panel des expressions visuelles du changement dans le monde naturel – la transition du jour à la nuit, de la luminosité à l'obscurité, de l'image floue à la plus nette des profondeurs de champ. En ce sens, je dirais que la pellicule est un medium plus « organique » que la vidéo, davantage liée à la perception humaine de la nature. »¹

Finalement, dans la forêt, bien que l'apparence soit réaliste voir non-intentionnelle, elle n'en demeure pas moins selon moi aussi construite esthétiquement que symboliquement. Ainsi il y a une volonté d'investiguer le rapport au temps et à l'espace en usant de la profondeur de champ, pour voir apparaître et disparaître les silhouettes des personnages. Ces apparitions/disparitions paraissent non-intentionnelles, dictées par le lieu et la végétation touffue. Mais je crois que Weerasethakul cherche à provoquer ce sentiment hasardeux plus qu'il ne se trouve effectivement dans les films. Donner ainsi à Kant la parenté de l'esthétique de Weerasethakul c'est réduire ses films à l'une de leur forme d'expression et se contenter des apparences. Même s'il y a bien l'idée de prétendre à une captation non-intentionnelle, à une vision naturelle, je crois qu'il faut véritablement questionner l'esthétique de ces films pour voir qu'au-delà des apparences, sa forêt est le résultat d'une minutieuse construction qui requiert la participation de tous les biais plastiques pour s'exprimer.

PARTIE 2 Une esthétique de la forêt : singularité d'une mise en scène sensationnelle.

Maintenant que j'ai abordé la manière dont la forêt de Weerasethakul s'est construite culturellement, il va s'agir d'aller un peu plus en profondeur pour bien comprendre ce qui fait la spécificité de cette forêt par rapport aux modèles évoqués plus haut. C'est à dire comprendre comment l'esthétique et la mise en scène de cette forêt par Weerasethakul la rende différente des autres. Pour se faire, on va s'interroger sur ce qui est transcendant dans la représentation de la forêt dans ses films, c'est à dire comment est-ce que la pratique esthétique influe sur le conditionnement de sa représentation forestière, afin d'expliquer au moins partiellement cette surreprésentation de la

¹ p.49 dans Ji-Hoon Kim *op. cit.*

forêt. Si l'on a bien dit comment la forêt de Weerasethakul est construite de manière culturelle, on a moins parlé des spécificités du médium et de la pratique de son réalisateur. En effet, bien que toutes ces réactions culturelles extrêmement diversifiées aient un impact sur la manière qu'il a de penser la forêt, on a bien peu dit ce qui se joue en fait, au-delà de ces références parfois implicites. Pour se poser les bonnes questions il convient d'analyser ces images de forêts plus précisément à travers un paradigme esthétique.

2.1 Esthétique de la forêt : analyses des médium plastiques de représentation.

2.1.1 Les dimensions forestières : temporalité, mouvement, spatialité.

2.1.1.1 La Question temporelle : un temps particulier des arbres.

A priori, le premier biais par lequel questionner ce qui est « unique » à un réalisateur se logerait dans ce qu'on définit par son « style », c'est-à-dire ce qui est identifié comme une marque de fabrique qui serait propre à un « individu-artiste ». Pour Weerasethakul ce serait probablement son rapport au temps. La temporalité est sans doute de toute son œuvre la caractéristique la plus frappante et elle trouve certainement une de ses expressions les plus extrêmes dans ses films. Cela est sensible dans toute son œuvre, mais je ne crois pas que cela lui soit particulièrement unique. Ainsi, comme le remarque Antoine Coppola,¹ on peut trouver ce traitement « extrémiste » du temps dans de nombreux cinémas d'Asie. Je voudrais donc me détacher de cette idée, pour évoquer ce qui me paraît plus spécifique que le plan long : le rapport à un temps fluide et non linéaire. Je vais tenter d'exposer ce rapport au temps de Weerasethakul, qui vient mêler le passé et le présent, et qui, pour se rendre sensible, va utiliser la forêt.

Dans ce que ses films racontent et représentent, le temps de Weerasethakul serait difficilement conçu comme linéaire. Ainsi, l'esprit shamanique qui prend possession de Tong dans *Tropical Malady*, est une manifestation issue des limbes du temps, il a erré pendant des années, avant de se manifester dans le « présent » de narration.² D'autre part, *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures* est constellé de séquences en rapport à d'autres temporalités, qui viennent se mélanger à la quête principale de Boonmee. S'agit-il de ses vies antérieures ? A priori,

¹ pp. 21-22 dans Antoine Coppola, *Le cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan*, L'Harmattan, Paris, 2004, 487 p.

on serait presque poussé par le titre à l'imaginer, en tout cas ces séquences (celle du buffle au début du film, de la princesse et du poisson chat, de la série de photographie représentant des jeunes) ont toutes un rapport à un temps qui n'est pas le présent, et qui est volontairement laissé indéfini. Ainsi, le buffle présent au début du film est peut-être une référence à des peintures préhistoriques sur pierres de Thaïlande.¹ La séquence de la princesse se réfère plus clairement à un temps de contes et légendes avant la civilisation « moderne » (un temps que l'on sait être important pour les Thaïlandais, notamment parce que c'est celui du *Ramakien*) et celle de la photographie à un temps du futur.² L'idée est donc de venir confronter des temporalités différentes, de montrer les résurgences du passé et les projections dans le futur dans le présent de la vie de Boonmee.

Le lien à la forêt paraît alors évident. La forêt dispose d'une temporalité qui lui est propre. Alain Corbin dédie un chapitre à cette idée et remarque que l'arbre oblige « à se confronter à une temporalité qui n'est pas celle de l'Homme. La distance entre son caractère immémorial et la mémoire de soi est immédiatement ressentie ».³ Il est sans détour, l'arbre impose un rapport au temps et au passé. Pour moi, c'est sans doute l'explication la plus simple de ce retour perpétuel de ses films dans la forêt. Weerasethakul a pleinement conscience qu'elle porte en elle la marque d'une temporalité spécifique, d'un temps « immémorial » qui influe sur les personnages. Ce n'est sans doute pas par hasard que Boonmee choisit la forêt comme véhicule vers ses vies antérieures. La forêt, parce qu'elle se réfère au temps, a permis le souvenir. Pas de hasard non plus lorsque *Blissfully Yours* donne l'impression d'un temps suspendu une fois sous la couverture des arbres,

² Ce que je veux signifier par l'expression « présent de narration » c'est le temps de cette partie en particulier, indépendamment de ce qu'il se passe avant. Dans un entretien avec le journal *Le Monde* (Jean Luc Douin, *op. cit.*) Il dit à propos du réemploi de la structure en deux parties dans *Syndrome and a Century* : « J'ai hésité avant de reprendre le procédé de *Tropical Malady*, où s'opposent le présent (partie claire, celle de l'idylle) et le passé (partie obscure, quand mon amant est parti) ». Je ne suis pas bien certain de ce qu'il veut dire, même s'il y a très certainement un lien entre les deux parties de *Tropical Malady* (que j'ai d'ailleurs essayé d'établir) je ne suis pas certain que la seconde partie soit le passé de leur romance. Mais ce que cela montre bien, c'est que le réalisateur opère le brouillage temporel dans *Tropical Malady*, et qu'il est compliqué de déterminer ce qui fait partie du présent ou du passé.

¹ Ce rapport est plus ou moins contredit par la présence d'un homme. Cependant je crois que le choix de l'animal implique le sentiment d'un temps préhistorique, en référençant, dans l'imaginaire commun, ces peintures de buffle, au parc historique de Phu Phra Bat. Voir pp. 19-20 Hiram Woodward, *The art and architecture of Thailand: From Prehistoric Times through the Thirteenth Century*, Brill Academic Publisher, Boston, 277 p.

² Pour Una Chung, cette séquence est la confrontation entre Boonmee et les adolescents de Nabua. Il nous est dit dans le film que Boonmee considère que sa maladie est le résultat de son karma, parce qu'il a « tué trop de communistes » (44 minutes 11 secondes). IL nous dit donc qu'il a pris part au massacre de communistes qui a secoué Nabua, dans les années 60. Les adolescents (qui sont présent dans *Primitive* une installation de Weerasethakul réalisé en parallèle du film, qui se passe dans la même région) sont les descendants de ces hommes massacrés. Weerasethakul organise la confrontation temporelle entre le passé de Boonmee, et le « futur » de la Thaïlande, selon elle, représenté par la jeunesse. Una Chung, « Crossing Over Horror :Reincarnation and Transformation in Apichatpong Weerasethakul's *Primitive* », *Women's Studies Quarterly*, vol. 40, n° 1/2, printemps-été 2012, pp. 211-222

³ p.27, Alain Corbin, *op. cit.*

venant organiser un rythme différent de l'expérience temporelle quotidienne. Enfin *Tropical Malady* y trouve le lieu idéal pour sa partie traitant le « passé ».¹

Une des séquences les plus significatives illustrant ce rapport entre forêt et temps, se trouve sans doute dans son dernier film à ce jour, *Cemetery of Splendour*. Itt, le soldat endormi, prend possession du corps de Keng, la jeune médium, pour dévoiler à Jen ce qu'il voit : un palais khmer. La nature a repris ses droits sur cette construction de l'Homme, et nous, comme Jen a priori, ne voyons que des arbres. Le palais n'a plus d'existence physique. Il faut s'imaginer par le biais de l'esprit d'Itt ce qui autrefois se trouvait là. Ainsi, en venant conjurer à l'image un souvenir, on figure, sans le représenter, le passé. Et de nouveau, Weerasethakul utilise le bois pour permettre cela. Le fait que les personnages déambulent dans les bois, en décrivant pour Keng et Itt ce qui autrefois se trouvait là, est l'illustration presque littérale de ce rapport spécifique de la forêt et du temps. Je pense que dans un autre lieu, qui ne porte pas une temporalité intrinsèque, l'effet n'aurait pas été similaire. Parce qu'il a conscience que la forêt est le témoin d'âges antérieurs à l'Homme, le spectateur est sans doute plus enclin à croire à l'ancienne existence de ce palais khmer.

Mais ce rapport au temps « immémorial » n'est pas nécessairement l'apanage de Weerasethakul. Il existe des films qui viennent conjuguer passé et présent, brouiller leurs pistes pour organiser un flou temporel. Mais pas sous cette forme, tellement récurrente dans son œuvre, et surtout pratiquement toujours en lien avec la forêt. A ma connaissance, il n'existe pas d'autres cinéastes qui illustrent si profondément ce rapport entre temps et forêts. Le plan long, n'a alors plus uniquement un sens esthétique. Il est mis au service de ce rapport temporel. Il permet de sentir se déployer les différentes strates de temps, en organisant lui-même une temporalité concurrente. Aussi, le réalisateur joue-t-il d'un rapport entre le temps évoqué par la forêt, le temps des vies humaines, le temps de sa prise de vue, et le temps référencé dans la diégèse (passé, présent, futur) et toutes ces strates sont reliées à la forêt.

Nombreux sont les théoriciens à avoir pensé les rapports entre temps réel, temps du film, et rapport entre passé et présent dans un film. Il n'est pas notre objet de venir retracer l'histoire de ce rapport plus en profondeur. En revanche, un cinéaste comme Andreï Tarkovski dans *Le temps scellé* définissait le cinéma comme par essence un art du temps. Il en est « le fondement même »,² et le cinéma serait selon lui l'art du rythme et non pas du montage. Le réalisateur doit organiser ces

¹ En référence aux propos de Weerasethakul, dans l'interview avec Jean Luc Douin, *op. cit.*

² p. 142 dans Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Edition Philippe Rey, Paris, 2014 (1989), 301 p.

différentes temporalités, ces rythmes pour produire une œuvre. Sans doute, Weerasethakul deviendrait un « artiste » selon ces critères. Le rapport au temps serait ainsi ce qui fonde le caractère « artistique » de l'œuvre de Weerasethakul. Puisque ce caractère est rendu sensible par la forêt, par la temporalité intrinsèque à sa simple présence, c'est donc qu'elle participe elle-même à fonder ce caractère.

2.1.1.2 Spatialité : quelques mots de l'organisation de l'espace cinématographique forestier, désavouer les intuitions.

Parmi d'autres critères, le rapport entre temps et forêt, souvent convoqué, est une dimension du caractère « artistique » de ses films, c'est à dire un biais plastique de la représentation. Mais la dimension temporelle s'exprime rarement toute seule, elle suppose une image qui puisse la dérouler. Le spectateur a bien conscience de la dimension temporelle des films de Weerasethakul, mais elle suppose un espace visible pour être appréhendée. Mais le spectateur est moins habitué à la question de l'espace. Le but de cette sous partie sera de poser les bases du questionnement sur l'espace forestier à travers deux notions spatiales communément admises à propos de la forêt et qu'on viendra contester : la forêt est un paysage et la forêt est immobile.

Se poser la question de l'espace forestier c'est d'abord aller contre une idée instinctive, une des catégories classiques de découpage de l'espace, l'idée d'un paysage forestier. La forêt au cinéma n'est pas un paysage, parce qu'elle ne peut être connue ni même représentée dans une vision globale. Ainsi, Jacques Aumont alors qu'il définit les fonctions de l'image, parle de la relation entre image et connaissance et cite l'image paysagère et le portrait comme apportant une forme de connaissance de l'objet représenté. Ainsi, selon lui, la nature de l'image paysagère est la reproduction la plus fidèle possible des apparences de l'objet représenté.¹ La forêt, qui est par nature l'espace insaisissable par la caméra, n'est donc pas un paysage. En effet, à l'inverse de la majeure partie des éléments couramment présent dans une image, il n'existe pas d'échelle de l'image qui pourrait montrer la forêt entièrement. Si l'on imagine un drone qui prendrait une vue globale des arbres, on obtiendrait une image qui, sur le même principe que pour la lisière, serait certes une vision ordonnée et globale d'arbres mais qui ne correspond pas à la réalité forestière.

¹ p.149 dans Jacques Aumont, *L'image*, Armand Colin, 3ème édition, 2011 (2007) 303 p.

Mais pourquoi la forêt n'est pas un paysage au cinéma alors que naturellement on la considère parfois comme telle ? Selon moi, c'est parce que cette question paysagère appelle une distinction entre l'espace naturelle forestier et l'espace forestier au cinéma. Comme le distingue Antoine Gaudin « L'espace au cinéma ne sera donc pas considéré comme un *Motif* stable représenté par le film, et disponible pour la vue uniquement (dans la lignée d'une conception optique systémique de l'espace qui pourrait être commune à tous les arts visuels), mais comme un *phénomène* dynamique produit par le film, et engageant le corps du spectateur. »¹ Par conséquent, la forêt, telle qu'elle est au cinéma, ne peut être considérée en elle-même comme un paysage. En effet, l'espace au cinéma est un procédé dynamique, tandis que le paysage suppose une certaine fixité et surtout un point de vue globale pour apporter la connaissance d'un lieu.²

Aussi, le cinéma par l'acte de filmer et de découper organise un espace qui n'est pas le même que l'espace naturelle. Mais si le cinéma de Weerasethakul a à cœur de représenter l'espace naturelle de manière réaliste, alors pourquoi est-ce que sa forêt bouge ? En effet, même sans mouvement de la caméra, le montage impose un mouvement à l'espace forestier ; une série de plan fait bouger le cadre et le spectateur a alors la sensation d'avoir bougé dans l'espace. Or le mouvement c'est intuitivement l'antithèse de la forêt, qui est un espace de la verticalité immobile. C'est toujours nous qui dans la vision naturelle faisons le choix conscient de nous déplacer, au cinéma le rapport s'inverse, c'est la forêt qui bouge quand nous sommes immobiles. Faut-il en conclure qu'on ne peut pas rendre compte plastiquement de la forêt ?

Effectivement, je crois que le mouvement intrinsèque aux images de cinéma est une des limites du réalisme de la représentation forestière. De fait, représenter une forêt c'est lui imposer un mouvement qui ne sera jamais le sien. Cependant il est nécessaire de bien comprendre que cette question bien qu'inévitable est aussi un formidable moyen d'expression créative. Déjà, il est nécessaire de contredire cette idée d'une forêt immobile. Une forêt, dans la mesure où elle est vivante, est toujours en mouvement. La voir immobile c'est la réduire aux arbres, alors que la forêt c'est aussi des animaux, des plantes, des fleurs, des champignons et donc un réseau vivant. Par ailleurs, les arbres sont des êtres vivants qui bougent et grandissent en fonction du soleil. Aussi bien que notre système de perception ne permette pas d'en rendre compte la forêt en tant qu'être vivant est bien soumise à un mouvement « naturel ». Evidemment ce n'est pas ce mouvement naturel qui

¹ p.23 Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, Paris, 2015, 215 p.

² Je ne dis pas qu'il n'existe pas de paysage au cinéma, je fais juste la remarque que la forêt ne peut pas être un paysage au véritable sens du mot. J'ajoute qu'il ne faut pas absolument réfuter la question du paysage au cinéma. Certains films présentent des paysages, par exemple les paysages de désert, et Weerasethakul peut organiser ponctuellement pour le spectateur une vision paysagère.

est rendu dans le cinéma de fiction.¹ Le montage suppose un mouvement, car l'image est un phénomène à la fois temporel et spatial, et en assembler deux c'est toujours en faire ressentir même de façon inconsciente la différence entre ces images et donc produire une sensation de mouvement.

Mais comment fonctionne ce mouvement intrinsèque aux images ? Déjà, il est un principe essentiel du cinéma comme le rappelle Bartholeyns et Golsenne: « Il y a bien entendu une réalité première que la caméra a enregistrée et que la projection représente, mais le propre de l'image de cinéma se situe dans son mode d'apparition : son animation. ».² Ce mouvement est le propre de l'image de cinéma, ce qui le différencie des autres arts. Mais au-delà de ça une image est un événement spatio-temporel, et le déplacement dans le temps suppose le mouvement. Ainsi Jacques Aumont cite Rudolf Arnheim pour montrer que l'évènement, qu'il définit comme la façon dont on ressent l'image, est parfois de nature spatiale. Il explique ainsi à travers Arnheim qu'il existe des événements spatiaux, qui pour être appréhendés requiert peut-être du temps, mais que : « l'idée d'ensemble que l'on s'en forme ne se fonde pas sur les sensations instantanées, mais sur sa structure (la mémoire, pour Arnheim, a une structure plus spatiale que temporelle). L'exploration d'une grotte, la déambulation dans une architecture nécessitent du temps, mais l'évènement qui en résulte est de nature spatiale, dans la mesure aussi où elles sont fondées sur un déplacement physique du corps. »³ En effet, il ne s'agit pas de juste percevoir la durée du plan, mais cet étirement temporel suppose que le spectateur peut prendre la mesure de l'espace, en ressentir le cadre et la modalité de son expression même inconsciemment. Aussi le cinéma de Weerasethakul, parce qu'il joue sur l'étirement du temps, rend d'autant plus sensible ce mouvement intrinsèque du cinéma, il le rend visible pour en faire un principe esthétique.

Pour Anthony Fiant, c'est ce refondement des principes essentiels du cinéma qui fait tout l'intérêt du cinéma contemporain. Dans son livre, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, il va tenter de définir le cinéma contemporain à travers l'idée qu'il serait un cinéma de la soustraction, qui viserait à dépouiller les images des scories visuelles qui masqueraient sa puissance. Concrètement, Fiant exclue Weerasethakul de ce cinéma soustractif,⁴ mais selon moi une partie de sa réflexion traduit bien la réflexion esthétique derrière ses films :

¹ Il existe cependant des films scientifiques précisément conçus pour rendre visible ce mouvement naturel par le moyen d'un accéléré.

² p.20 dans BARTHOLEYNS Gil GOLSENNE Thomas *op. cit.*

³ p.245 dans Jacques Aumont, *L'image, op. cit.*

⁴ Il est auteur d'article sur le cinéaste, ce qui suppose qu'il le connaît. Son choix de ne pas l'évoquer est donc conscient.

« [Les cinéastes soustractifs] affirment avant toute chose le pouvoir de la mise en scène et du plan comme unité filmique. Le primitivisme assumé de ces cinéastes, c'est celui de l'affirmation d'un fort rapport entre filmant et filmé (issu du réel ou de leur imagination), c'est celui de l'instauration de blocs spatio-temporels, c'est celui de la recherche d'une forme appropriée à un sujet aussi ténu soit-il. [...] Souvent cantonnés à une passive contemplation, ces films sollicitent au contraire une vive réceptivité située entre appropriation, interprétation et jouissance esthétique, comblant ainsi l'effet soustractif. »¹

Aussi selon Fiant, ce rapport au mouvement de Weerasethakul relève de la proposition esthétique considérée comme la forme appropriée pour représenter la forêt. Aussi la trahison de la réalité naturelle a en définitive comme principe son établissement en tant que jouissance esthétique, et la possibilité pour le spectateur de s'imprégner de l'image. En soit, comme Fiant, j'y vois surtout l'affirmation de la démarche esthétique face au rapport naturel. Puisqu'on ne peut pas représenter la forêt dans une expression purement réel, car il y a dans la dialectique espace-temps nécessairement convoquée par l'image, un mouvement induit par la pratique cinématographique absent de l'expérience naturelle, il faut s'en servir comme forme d'expression signifiante. C'est tout le sens des nombreux plans séquences vides d'homme sur la forêt, faire ressentir le temps et le mouvement des images pour reproduire une impression de l'espace forestier et donc la sensation d'être nous-mêmes en forêt. Car il faut noter que les plans séquences, figure dominante dans la représentation forestière de Weerasethakul, semblent a priori la forme cinématographique la plus appropriée pour répondre à cette particularité naturelle de la forêt (son immobilité). Conscient de ce mouvement imposé par les images, Weerasethakul choisi donc d'en donner une expression la plus dépouillée possible, afin de faire ressentir au mieux de ses capacités l'impression d'un espace forestier. Mais l'espace au cinéma n'est pas déterminé uniquement par cette impression de mouvement induit par les images. En effet ces images sont données dans un cadre, qu'il convient de questionner maintenant.

2.1.1.3 Principes du cadre en forêt : la saturation

Siegfried Kracauer, fait de la retranscription par le cinéma de la réalité matérielle enregistrée le fondement de sa validité esthétique.² Mais comment faire quand « la réalité matérielle » n'est pas

¹ pp 59-61, dans Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Presses universitaires de Vincennes, 2014, 211 p.

² « il découle qu'un film ne peut prétendre à la validité esthétique que s'il se construit à partir des propriétés fondamentales du médium, c'est à dire, comme la photographie, s'il enregistre et en révèle la réalité matérielle. » pp. 74-75 dans Siegfried Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Flammarion, Paris, 2010, 515 p.

véritablement représentable ? En effet, puisque la forêt est insaisissable dans son entier par la caméra, et que ce qu'elle filme ne correspond pas à notre perception naturelle, Weerasethakul est a priori dans une impasse. Pour y répondre il faut revenir à la définition Kantienne. Il ne va pas s'agir pour Weerasethakul de donner une image exacte de la nature, c'est à dire correspondant à la réalité matérielle, mais d'en donner une représentation la plus proche possible. Cette représentation passe selon moi par une multiplicité des échelles pour nous en restituer une image certes fragmentée, mais peut être plus proche de l'expérience naturelle de la forêt. En effet, il me semble que faire une balade en forêt c'est nécessairement expérimenter la saturation de la perception. On a du mal à tout voir dans la forêt, parce que la perspective est bouchée et la perception surdécoupée. Cela suppose alors une fragmentation du regard qui va se poser sur une partie de la forêt à la fois pour en reconstituer un schéma. Ce schéma est impossible à rendre comme t'elle au cinéma, il a besoin d'une médiation pour pouvoir être appréhendé par le spectateur. Cette médiation se trouve dans le montage, qui va associer des cadres différents, et ainsi reconstituer une forme d'espace cinématographique, moins lisible que l'expérience naturelle, mais fondé sur le même principe.

En effet, les échelles de plan sont évidemment très variées dans le cinéma de Weerasethakul. Par exemple lors de la séquence où Orn est perdue dans *Blissfully Yours*, on va d'abord nous donner l'impression de cette perte en ne situant pas le personnage dans l'espace forestier. Elle est projetée à l'intérieur de la forêt sans processus transitif, montrée de dos, on la voit expérimenter un terrain qu'elle maîtrise mal. La sensation de perte est renforcée par une valence spatiale¹ qui va progressivement se réduire et qui par conséquent va rendre le schéma de l'espace pratiquement illisible. Ensuite, par un plan large Weerasethakul va nous la montrer dans l'espace forestier, pour bien nous faire comprendre sa place relative à l'environnement autour d'elle. C'est donc par le concours de la sensibilité d'Orn et du montage de cadres que nous est représentée l'espace par cette séquence. Cela montre bien qu'il est nécessaire de réfléchir au cadre qui n'est pas une donnée si évidente à lire. C'est-ce que rappelle Gilles Deleuze :

« Le cadre nous apprend ainsi que l'image ne se donne pas seulement à voir. Elle est lisible autant que visible. Le cadre a cette fonction implicite, enregistrer des informations non seulement sonores mais visuelles. Si nous voyons très peu de choses dans une image, c'est parce que nous savons mal la lire, nous en évaluons aussi mal la raréfaction que la saturation.»²

¹ Il s'agit d'un concept que j'emprunte à Antoine Gaudin, p.75 : la valence spatiale est une notion qui « englobe la présence, l'habitabilité et la grandeur de l'espace *représenté*, telles qu'elles sont *perçues consciemment* ; et la répartition de volume de plein et de vide *inscrite* au sein de l'image » Antoine Gaudin *op. cit.*

² p.24 dans Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, 297 p.

Mais qu'est - que cette saturation qu'on évaluerait si mal ? N'est-elle que le résultat du contenu de l'image ? En effet le cadre est depuis Alberti est considéré comme une fenêtre ouverte sur le monde,¹ c'est à dire qu'il rend disponible un point de vue pour représenter le monde dans une image. Aussi la saturation proviendrait uniquement de ce qu'il y a dans l'image, c'est à dire les bouts de troncs, les branches et les lianes qui ferment notre perspective. C'est ce qui ferait tout l'intérêt de la temporalité étirée de Weerasethakul. Elle viserait alors à la fois à nous poser dans l'espace, mais aussi à nous laisser le temps d'en apprécier la saturation en tant qu'effet de style. Mais Jean-Louis Comolli vient tempérer cette perception du cadre-fenêtre à travers une réflexion sur le hors champ absolument capital pour la forêt :

« Cadrer, c'est soustraire à la vue tout ce qui n'est pas dans le cadre. Le cadre comme cache occulte non seulement une portion plus ou moins importante de ce qui se donne à voir du monde visible, du champ visuel, mais interdit de voir ce qui n'est pas encore cadré, ou ce qui ne l'est plus. Autrement dit, cadrer c'est cacher l'une derrière l'autre ou l'une par l'autre une suite d'actions temporelles passées et futures. L'hypothèse de la fenêtre ouverte ne tient pas devant la puissance du cadre comme cache, comme forme active, tantôt invisible et tantôt visible, tantôt perceptible et tantôt non. »²

Cette analyse de l'espace est particulièrement vraie pour l'espace forestier. Cadrer la forêt c'est en donner une expression très partielle qui comporte en latence la totalité écrasante de la forêt. Et effectivement c'est tout le sens de la mise en scène de la forêt par Weerasethakul, qui n'a de cesse de rendre compte de ce hors champ, en masquant ses personnages, en y plaçant un risque potentiel (comme le tigre dans *Tropical Malady*), en montrant uniquement des arbres. La saturation est donc double, à la fois dans l'image et hors d'elle. Cela créer selon moi un sentiment particulier dans la représentation de l'espace chez Weerasethakul. Le spectateur sent bien qu'il a accès à une petite portion de cet espace forestier ce qui créer un sentiment ambivalent : à la fois une frustration car on a un sentiment de manquer quelque chose et une satisfaction, car on prend conscience qu'il ne nous montre pas tout, dans son énormité inappréhensible et sa saturation extrême.

2.1.2 *Le son, laisser entendre la forêt*

Effectivement l'expérience cinématographique de l'espace forestier est très différente de la vision naturelle puisque la réalité n'offre pas de frustration du hors champ, ou de satisfaction face à la découpe de l'espace. Mais montrer comment l'image est construite de manière spatio-temporelle

¹ voir pp.83-85 dans Leon Battista Alberti, *La peinture*, Seuil, Paris, 2004, 384 p.

² p.33 dans Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse : Verdier, Paris, 2009, 243 p.

c'est toujours ne s'intéresser qu'à 50% de ce que contient un film. En effet, on n'a pas encore parlé d'un autre grand domaine plastique qui vient construire la forêt et qui à l'instar de l'espace ou du temps, n'obéit pas à un traitement naturel : le son. On va d'abord présenter comment il fonctionne en général et au cinéma, pour définir des catégories de sons qu'on étudiera ensuite.

Christian Metz dans son article « Le perçu et le nommé »¹ explique que le son a besoin pour être décrit et compris par un interlocuteur, d'être précis dans l'identification de la source sonore. Il estime ainsi qu'on est mieux à même de se figurer le « bruit d'un avion à réaction » que le « vrombissement d'une mécanique ». C'est à dire que pour rendre intelligible un son il ne faut pas s'attarder sur la description de celui-ci, mais donner la source dont il provient. Aussi le son a besoin d'être « réifié » ainsi que le dit Michel Chion pour être compris de manière intelligible, mais il demeure « inréifiable ».² Le son n'existe pas en lui-même,³ dans la réalité sonore c'est le mouvement qui produit le son, et ce n'est pas lui qu'on entend mais des bruits de mouvement. La forêt qui est un peu comme le royaume de l'immobile, serait donc également celui du non-sonore. En effet le mouvement des arbres est trop lent pour être perçu de manière continue ne serait-ce que visuellement, par conséquent il ne peut absolument pas être entendu, car le son pour être audible et « réifiable » ne peut pas être accéléré de manière extrême. Aussi on n'entend pas chez Weerasethakul « la forêt » mais une perspective auditive extrêmement construite de celle-ci. Ce que cela signifie concrètement, c'est qu'il y a trois types de bruits qui vont former le son forestier : le bruit tonal des insectes, « l'ergo-audition » et le bruit naturel.

Avant de se pencher sur ces types de bruits il faut d'abord bien comprendre comment un son survient. Pour se faire, je vais me référer à ce que Raymond Murray Schafer définit comme un *soundscape* (paysage sonore). Un paysage sonore est selon lui composé de jusqu'à trois éléments : une tonalité, un signal et une empreinte sonore. Il explique d'abord la tonalité :

« Dans la musique, la tonalité d'une composition, bien que rarement perçue de façon consciente, sert de fond sonore, par rapport auquel toute modulation et tout changement sont perçus. [...] Parmi les tonalités du passé, on peut citer le vent, l'eau et le chant des

¹ Christian Metz, « Le perçu et le nommé », *Vers une esthétique sans entrave, Mélanges Mikel Dufrenne*, 10/18, Paris, 1975, pp. 345-377.

² Michel Chion y consacre tout un chapitre dans son livre : pp. 23-62 dans CHION Michel, *Le son*, Armand Colin, Paris, 2004 (1998), 342 p.

³ Michel Chion évoque l'idée d'un fantôme du son vierge, évoque le son numérique produit exclusivement par ordinateur et dit « Un son « vierge » de toute source [...] n'existe pas, mais certains en ont rêvé, comme si la cause était la matrice impure du bruit. » p.111, Michel Chion, *Le son : traité d'acoulogie*, Armand Colin, 2^{ème} édition, 2010 (1998), 272 p.

oiseaux. Le paysage sonore contemporain offre des tonalités différentes : le bruit de la circulation routière ou le bourdonnement d'une installation électrique. »¹

Le signal est ce qui ressort sur la tonalité, le bruit qui s'impose à notre conscience. « Ainsi les rapports entre tonalité et signal sont les mêmes qu'entre fond et figure dans la perception visuelle. »² Tandis que l'empreinte sonore est un son signal auquel est attachée une forte émotion par certains individus.

2.1.2.1 La tonalité : le son des insectes

Maintenant que j'ai présenté la manière dont on perçoit le son, je vais étudier un type de son spécifique : le son des insectes. Ils constituent la tonalité au sens de Murray Schafer, de par leur constance dans les films, ils agissent comme les références représentatives du son de la forêt, l'échelle permettant de distinguer les sons sortant de la norme. Car si la forêt ne produit pas de son puisqu'elle n'est pas en mouvement, le spectateur a quand même la sensation de l'entendre. C'est précisément ce qu'évoque Michel Chion à travers la question du « flou causal » qu'il définit ainsi :

« En simplifiant, on peut dire d'abord que trois lois président au rapport entre le monde sonore et la réalité qui le cause :

1) 95% de ce qui constitue la réalité visible et tangible n'émettent la plupart du temps aucun bruit. De sorte que nous pouvons toujours faire un enregistrement sonore où que ce soit, il y manquera l'expression sonore de ces 95% [...]

2) Le cinq pour cent qui est sonore traduit très peu, vaguement ou pas du tout la réalité dont il est l'aspect sonore ; c'est ce que nous appelons le « flou causal ».

3) Nous ne sommes généralement pas conscients de 1) et de 2) et croyons de bonne foi (ou laissons croire, pour ceux qui font commerce de cette illusion) que la réalité est sonore, et qu'elle se raconte et se décrit à travers les sons. »³

Ainsi, ces bruits d'insectes que l'on prend pour le bruit de la forêt n'en sont que les 5% expressifs. C'est le moyen par lequel Weerasethakul choisit de figurer la forêt, gageant qu'on se figure bien la présence d'insectes dans une forêt tropicale. Mais en s'y penchant davantage, elle agit comme une réalité augmentée qui ne correspond pas à la captation effective du son forestier. Pour en avoir moi-même fait l'expérience, le bruit d'insecte réel dans la forêt de Khao Yai est plus épars que le traitement tonal qui lui est accordé dans les films de Weerasethakul. C'est pour ça que l'expression « flou causal » de Michel Chion est très parlante, car Weerasethakul donne au

¹ p.23 dans Raymond Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, Paris, J-C Lattès, 1979, 420 p.

² p.23 *Ibid.*

³ p.116 dans Michel Chion, *Le son traité d'acoulogie*, *op. cit.*

spectateur une très vague idée de ce son forestier, car ces bruits constituent un environnement sonore sans nous montrer la source directe du son. En effet, il serait intéressant de questionner la nature précise des animaux produisant tel son, mais on est bien en peine de nommer autrement que par une catégorie très large le concert d'insectes variés à travers les films, qui ne saurait être correctement défini par des termes comme criquets ou sauterelles qui ne disent rien de leurs espèces particulières. Cependant il faut aussi dire que si c'est majoritairement le cas, les insectes ne sont pas les seuls responsables de ce flou causal. Ainsi, le barrissement sporadique d'un éléphant, mais surtout le bruit des singes (que je crois reconnaître plus spécifiquement comme des gibbons) vont parfois se mêler à ceux des insectes pour former la tonalité, par exemple dans *Blissfully Yours* lorsque Min et Roong découvrent la vue paysagère et installe la nappe pour leur repas.¹

Dans tous les cas, il ne faut pas ignorer cette tonalité, car elle vient parfois se rendre si sensible qu'elle en devient signifiante. Ainsi dans la séquence de *Blissfully Yours* où Orn se perd j'avais déjà relevé comment la stridence des bruits d'insectes produisait une certaine forme d'angoisse. Bien que le traitement soit tonal et que ce n'est pas la première chose qu'on remarque dans la séquence, la tonalité se rend progressivement sensible parce que l'image perd de son intérêt immédiat pour la diégèse. Je l'ai évoqué, mais le traitement temporel permet la lisibilité de l'image qui est explorée progressivement, et cela vaut aussi pour le son. Ici, une fois qu'on a compris l'information principale (Orn est perdue) on prend progressivement la mesure de comment sa perte nous est montrée. Il nous est alors donné à entendre la stridence des insectes qui devient expressive grâce au temps. On prend à ce moment conscience de la tonalité.

Par ailleurs il faut bien dire que ce traitement sonore qui n'est pas réaliste au sens strict (c'est à dire conforme à la réalité), n'est pas non plus extravagant. Alors même que ces bruits d'insectes sont parfois excessivement forts, notre inaptitude à rendre compte correctement du réel par le son (c'est à dire à 100% dans le sens de Michel Chion) est responsable du fait qu'on imagine mal un autre son pour l'espace forestier que celui proposé par Weerasethakul. Par sa répétition et sa constance cette tonalité fait l'effet d'une évidence pour le spectateur qui doit se forcer à réfléchir sur le son tonal pour se rendre compte de son caractère expressif. Or, précisément, Murray Schafer dit bien qu'on ne réfléchit pas vraiment au son tonal. Selon moi ces bruits d'insectes ne sont pas reçus comme irréalistes, quand bien même dans les faits ils le sont, car on ne les écoute vraiment que rarement.

¹ à 55 minutes 52 secondes.

2.1.2.2 L'ergo-audition : les sons humains dans l'espace forestier

À l'inverse des bruits d'insectes que l'on écoute rarement, on distingue mieux la deuxième catégorie de son forestier, les sons constituants « l'ergo-audition ». Elle est un concept que je dois à Michel Chion et qu'il définit ainsi : « Il y a ergo-audition lorsqu'un auditeur est en même temps, totalement ou partiellement, le responsable, conscient ou non, du son qu'il entend. »¹ Concrètement, au sein de l'espace forestier, l'ergo-audition se présente au spectateur lorsqu'un personnage marche sur des brindilles, produit un bruissement de feuilles en passant, ou tape un coup sec sur des branches pour se frayer un chemin. Ces signaux sonores au sens de Murray Schafer sont légions dans le cinéma de Weerasethakul. En effet, ils se distinguent selon moi du fond sonore, car ils sont l'empreinte d'une subjectivité en action. Cela suppose qu'ils ne sont plus la simple figuration du son de la forêt, mais celui de l'interaction entre elle et un corps étranger. Leur intérêt principal est donc de marquer par le son un rapport physique et corporel entre l'homme² et l'espace forestier. En effet, ces micros signaux qui signalent le mouvement viennent rendre l'expérience forestière plus concrète pour le spectateur, qui connaît et reconnaît ces craquements et frottements caractéristiques de la ballade forestière.

Au-delà de l'insertion d'une sensibilité volontaire dans l'espace, cette ergo-audition est l'occasion pour Weerasethakul de jouer avec les perceptions du spectateur, mais surtout de produire du sens. Je ne suis pas bien certain que ce soit tout à fait sensible dans une vision globale du film, mais la séquence du voyage de Boonmee au sein de l'espace forestier³ dans *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures* est d'un point de vue sonore très significative. En effet, il me semble que la séquence propose à la fois un travelling sonore, c'est à dire qui suit la progression de personnages dans l'espace au sein d'un plan, et en même temps un rapprochement progressif du micro au fur et à mesure des plans, ce qui a pour effet d'augmenter progressivement le volume des sons responsables de l'ergo-audition. Le plus intéressant dans ce double effet est que la forêt vient masquer notre vision des personnages qui sont difficiles à percevoir. C'est donc surtout par le son qu'on nous indique leur présence dans l'image, mais aussi le fait qu'ils s'y déplacent. Ce zoom sonore réalisé par le rapprochement progressif des micros au sein de cette série de plans est accompagné d'un rétrécissement progressif des échelles de prise de vue. Ainsi moins le spectateur a

¹ p.98 dans Chion, *Le son : traité d'acoulogie*, op. cit.

² Voir l'animal dans le cadre du tigre de *Tropical Malady*.

³ Elle se déroule d'une heure neuf minutes neuf secondes jusqu'à une heure treize minutes cinquante-sept secondes qui marque l'arrivée des personnages jusqu'à la grotte de l'origine.

de visibilité plus il a de sons proches et forts à percevoir, ce qui théoriquement devrait forcer sa perception à se concentrer sur ce qu'il entend plutôt que ce qu'il voit. Ce zoom sonore va aussi nous indiquer le caractère difficile du voyage, en le rendant de plus en plus pesant dans l'espace sonore jusqu'à un plan saisissant qui cache complètement les personnages au sein de la forêt.¹ D'un point de vue sonore ce plan coupe avec les autres car ces bruits ergo-auditifs sont presque absents, remplacés par une tonalité composée d'insectes et de vent. On ne voit au départ pratiquement rien et on entend plus que la tonalité, lorsque se détache une quinte de toux de Boonmee on ne peut plus signaler. Cette quinte est selon moi subtilement dramatisée par le son, elle prend beaucoup d'importance car elle est la seule chose qui signifie la présence humaine, présence qui se fait donc malade et faible. La quinte est bien entendue à comprendre par le truchement des effets sonores représentant la présence humaine produits dans les plans précédents. Avec le zoom et le travelling Weerasethakul avait préparé notre audition à bien écouter, et lorsque le silence se fait avec cette coupe, cette quinte en ressort davantage. Et effectivement, on finit par distinguer Huay qui guide le groupe, puis après elle Boonmee qui s'écroule presque sur un arbre. On a alors une quasi-confirmation de ce que la dramatisation de la quinte nous avait indiqué : Boonmee est passé du statut de malade à celui de mourant.

2.1.2.3 Le son naturel : du vent dans les feuillages

Alors que Weerasethakul utilise souvent le son pour donner du sens à son récit comme on peut le voir avec ces exemples, de manière assez curieuse, il va tout à fait sous-exploiter l'un des grands usages de la sonorisation forestière. En effet, cette troisième catégorie formée autour d'un bruit naturel comme celui du vent, est peu présente chez Weerasethakul. Il existe quantité de films qui utilisent ce bruitage pour signifier la présence forestière, par exemple, *La forêt de Mogari* (2004) où Naomi Kawase utilise ce bruitage de manière continue, parfois même en filmant directement les arbres pour le laisser entendre. Chez Weerasethakul, il est quasi absent alors même qu'il nous est signifié visuellement. Ainsi, les insectes prennent tellement d'importance dans la bande sonore que le bruit du vent devient inaudible tandis qu'à l'image les feuilles s'agitent, laissant supposer sa présence (c'est particulièrement le cas dans *Blissfully Yours*). On peut tout à fait se questionner sur cette absence de « bruit naturel » du moment qu'on comprend bien ce que je cherche à désigner.

¹ Un plan qui débute à une heure 10 minutes 52 secondes.

Le bruit naturel est selon moi un bruit où la cause du mouvement ne suppose pas une volonté. Le vent qui traverse les feuilles le fait de manière absolument involontaire, il n'y a pas de démarche derrière le mouvement du vent qui supposerait une suggestivité. Ce bruit précisément parce qu'il est « involontaire » est responsable d'un lieu commun du cinéma sonore, qu'on retrouve dans *La forêt de Mogari* : le bruit du vent dans les feuilles est souvent associé au bruit des morts. Parce qu'il est naturel, Kawase s'en sert pour rendre sensible les fantômes qui peuplent son film. En effet, le film, qui parle en premier lieu du deuil, utilise effectivement ce trope courant. Les personnages qui entendent ce bruit semblent particulièrement y reconnaître le bruit des morts qu'ils sont venus pleurer.¹ Selon moi c'est en raison de ce caractère involontaire du vent qu'on l'associe si couramment à la parole des morts (ceux qui n'ont plus justement d'intentionnalité).² Si Weerasethakul utilise très peu ce bruit « naturel » c'est pour éviter les métaphores éculées comme celle-ci et surtout parce que la démarche sonore de ces films vise en premier lieu une ambiance sonore réaliste, même s'il ne l'est pas en fait. En effet le bon sens suppose que dans une forêt tropicale la plupart entendent davantage la présence animale que le bruit du vent. De surcroit, je crois pouvoir dire qu'elle ressort davantage dans l'audition que le bruit du vent précisément parce que c'est un bruit intentionnel et donc un événement sonore qui suppose une coprésence de l'auditeur et de la source. La source du vent n'est pas quelque chose qu'on peut identifier visuellement et donc une source qui potentiellement capte moins l'attention.

Cependant il existe bien une séquence forestière³ dans un de ses longs métrages qui laisse vraiment une place au vent sur la bande sonore. Elle se trouve dans *Tropical Malady* à la toute fin du film. En effet, le film se clôture sur une série de quatre plans⁴ trois sur des arbres dans la pénombre, qui découpent des formes sur un ciel qui commence à s'éclaircir, et un dernier qui est un *cut* au noir sur lequel s'inscrira progressivement le générique. Chez Weerasethakul, le bruit du vent semble être poétique mais il est surtout extrêmement étrange. Si l'on se réfère au dialogue de manière littérale le bruit du vent serait une chanson, car le soldat nous dit en voix off : « Monstre... Tu peux prendre mon esprit, ma chair et mes souvenirs. Chaque goutte de mon sang chante notre

¹ *Mogari* signifie, la période de deuil voir le lieu du deuil. Le titre signifie donc la forêt du deuil ce qui explique entre autre qu'on est ce sentiment qui s'échappe du bruit du vent.

² De surcroit, Michel Chion ajoute p. 26 que « L'oreille a en propre chez l'être humain d'être un organe à la fois externe et interne, d'où peut être la symbolique particulière qui s'attache au son et qui en fait un lien entre les différents mondes (réel, imaginaires) et les différents niveaux (physique, spirituel) » *Le son, op. cit.*

³ Le vent se laisse entendre à d'autres moments, par exemple lorsque le soldat de *Tropical Malady* trouve le cadavre d'une vache, (1 heure 25 minutes 10 secondes) mais celle-ci n'est plus dans la forêt, on se trouve alors dans une plaine.

⁴ De 1 heures 49 minutes 11 secondes à 1 heure 50 minutes 5 secondes.

chanson. C'est une chanson heureuse. Là... Tu l'entends. » La dernière phrase n'arrive que lorsque les plans débutent, le « là » vient donc signaler que la chanson du tigre et du soldat serait le bruit du vent. Je ne sais pas exactement ce que cela signifie au-delà de l'aspect poétique. Mais puisque le soldat est comme absorbé par le tigre, on peut s'imaginer qu'il deviendrait lui-même le bruit du vent qui est la chanson chantée par son sang (une métaphore courante pour signifier sa vie) et donc théoriquement qu'il meurt, qu'il disparaît pour ne faire qu'un avec l'espace naturel. A priori cette lecture est tout à fait traditionnelle et elle s'inscrit dans la métaphore précédemment évoquée.

Mais cela reviendrait à considérer comme un accident le bruit extrêmement étrange d'un moteur (peut être une moto, peut-être une tronçonneuse)¹ qui vient se mêler à celui du vent. Je n'ai aucune explication véritablement rationnelle sur la signification de ce bruit de moteur qui vient compliquer toute analyse qu'on peut faire de ces derniers moments du film. En tout cas cela produit un contraste fort entre le son naturel par excellence (le vent) et un son particulièrement culturel (le moteur), qui fait planer le doute sur le sens de la fin du film. Ainsi que je l'ai mentionné le moteur est inséré par Murray Schafer dans le descriptif de la tonalité, alors que j'aurais plutôt tendance à le considérer ici comme un signal. La façon dont il survient, parasitant un autre bruit lui aussi inclus dans la tonalité (le vent) ainsi que le caractère inexplicable de sa source le font ressortir de la bande son. Et pourtant, il est nécessaire pour l'entendre de tendre l'oreille, car il n'est pas mixé sur un volume plus important que celui du vent. Ils sont tous les deux clairement en concurrence pour être le signal. Fait plutôt rare dans l'histoire du cinéma, mais en fonction de ce qu'on choisit de définir comme la tonalité et le signal, c'est à dire en fonction de ce qu'on veut entendre (le bruit du vent ou celui du moteur) on peut croire en une fin différente. Car ce son de moteur n'est pas réifiable, on ne peut pas savoir si on l'a bien entendu et on ne dispose d'aucune confirmation visuelle de ce bruit ni même d'un indice diégétique qui pourrait le justifier. Je doute fortement que Weerasethakul qui prend bien soin de créer un son très complexe et travaillé est accidentellement laissé passer ce son à un moment si critique de l'intrigue. Il ne me semble pas être non plus le bruit du tigre tel qu'on l'a identifié précédemment. Le spectateur peut ne pas se focaliser sur le bruit du vent et ne pas suivre littéralement la diégèse. Aussi pas question alors de comprendre que le soldat rejoint l'espace naturel par sa mort. Il peut choisir d'entendre ce bruit de moteur et s'imaginer que quelqu'un ou quelque chose de mécanisé va venir sauver le soldat du tout naturel qui l'enferme depuis le début de la seconde partie. Il s'agit pour moi d'un pur moment d'esthétique du son, ou on dépasse le « rendu sonore » pour le rendre signifiant par lui-même.

¹ J'ai demandé à certains de mes proches ce qu'ils entendaient en plus du bruit du vent et ce sont les deux réponses qui sont naturellement venues, sans que je révèle ce que moi j'entendais. Ils étaient toujours seul pour ne pas s'influencer les uns les autres et ils ne voyaient pas les images.

2.1.3 Voir dans la forêt, la lumière et l'éclairage à l'épreuve de leur environnement.

Pour moi cet ultime moment de *Tropical Malady* traduit bien le travail et la place du son au sein de l'oeuvre de Weerasethakul. Elle est un exemple parmi d'autres qu'ignorer le son chez Weerasethakul c'est perdre une partie du sens, quand bien même il reste mystérieux et alambiqué. En effet, le son parce qu'il suppose une certaine subtilité dans son usage (un son trop fort ou trop faible est vite désagréable pour un spectateur) est souvent traité comme une simple captation d'un environnement. Considéré comme le parent pauvre des analyses, Michel Chion critique souvent comment on fait peu du son un sujet d'étude pour lui-même et qu'on l'associe trop facilement à d'autres médiums plastiques très différents comme par exemple avec la synesthésie. La synesthésie, qui est l'association entre son et couleur, est jugée arbitraire par Chion en tout cas dépendante d'une subjectivité.¹ Pourtant chez Weerasethakul le concept est particulièrement séduisant car certaines couleurs semblent véritablement associées à des sons. À de rares exceptions près, la présence visuelle de vert suppose une présence sonore des insectes. L'association n'est pas arbitraire (il y a des insectes en forêt) mais son systématisme et la puissance de ces sons laisseraient presque penser à une volonté de lier leur existence dans la fiction. Par ailleurs, on ne peut que remarquer qu'il y a des lumières spécifiques qui produisent des sons et qui vont de fait associer lumière et son : le néon. Il est assez répandu dans le cinéma de Weerasethakul sans doute car il est tout autant visuel que sonore. En effet, si l'on imagine qu'on les dissocie, gageons que montrer un néon c'est instinctivement en reproduire mentalement le son, tandis que l'entendre est suffisant pour se le figurer. Et effectivement, au titre que le son, la lumière est extrêmement travaillée par Weerasethakul comme un médium plastique, parfois sonorisée, mais toujours questionnée.

Relever ce caractère travaillé de la lumière chez Weerasethakul n'a absolument rien d'évident. Dans l'ouvrage *La lumière au cinéma*, Fabrice Revault d'Allonnes fait la distinction entre un éclairage classique de facture théâtrale, pourvu de sens, et le cinéma contemporain éclairé « de façon insignifiante » par une lumière qui « ne joue plus qu'un (gentil) rôle ornemental ».² Pour moi, cette affirmation est erronée en particulier avec Weerasethakul un cinéaste absolument contemporain. Dans son cinéma peu de choses ont une importance aussi capitale que la lumière. Au

¹ Sur la synesthésie voir pp. 58-61 dans Chion, *Le son, op. cit.*

² p.117 dans Fabrice, Revault d'Allonnes, *La lumière au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991, 208 p.

même titre que le son elle n'est jamais absolument un simple ornement, la lumière est un autre domaine plastique qui vient construire l'esthétique des forêts. Il appartient d'abord de faire une distinction entre la lumière et l'éclairage, parce qu'ainsi que le soutient Eva Pervolovici,¹ la lumière n'est pas uniquement un éclairage, elle a des propriétés et des effets qui lui sont propres.² Mais les deux sont absolument travaillés par Weerasethakul, et souvent de manière expérimentale car différente en fonction du film. Cette sous partie se divisera en questionnements autour de ces notions, la première sur l'éclairage et comment Weerasethakul rend compte de la forêt et les autres moins techniques mais plus analytiques sur les expressions et les effets de la lumière dans ses films.

2.1.3.1 Penser l'éclairage : créateur d'une ambiance expressive

Selon Jacques Aumont, « La lumière conditionne la visibilité du monde et cependant elle-même n'est pas visible »,³ en pratique on ne voit pas la lumière en elle-même, car elle n'existe pas sans source. Aussi ce qu'on voit à l'écran est l'éclairage qui l'a produit, ce qui justifie qu'on questionne comment est-ce qu'il est réalisé et ce qu'il produit. Ce qu'il est capital de noter en premier lieu est la diversité des éclairages forestiers proposés par Weerasethakul. Chaque film est l'occasion d'expérimenter de nouvelles techniques d'éclairages, et chacun de ses long-métrages possède sa propre identité lumineuse. Cette identité lumineuse est capitale car c'est véritablement elle qui insuffle aux différents films l'ambiance générale qui s'en dégage. Ainsi que le notait Lotte Eisner,⁴ l'éclairage, et en particulier chez Weerasethakul, a souvent pour but de créer une « *stimmung* »⁵ une ambiance visuelle constitutive de l'identité spécifique du film. Ainsi, dans

¹ PERVOLOVICI Eva. « Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort » dans, *Lumière(s) : Journées d'études des 10 et 11 septembre 2015, organisée par les doctorants de l'IRHIS, Université de Lille 3 - Sciences Humaines et Sociales*, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2016, disponible en ligne et consulté le 1 septembre 2018 : <http://books.openedition.org/irhis/682>

² Dans ce compte rendu de journée d'étude, Pervolovici avance l'idée que la manifestation de lumière pure dans les courts-métrages de Weerasethakul est à lire comme une allégorie de la mémoire. Elle va citer par exemple les lumières des tubes fluorescents de *Cemetery of Splendour* qui selon Pervolovici portent en elle les souvenirs de Itt et qui permettent la résurgence de sa mémoire. Dans l'ensemble des films qui concernent ce mémoire, l'argument est moins séduisant, et je ne comprends pas les néons ou l'arbre aux lucioles de *Tropical Malady* par ce prisme.

³ p.7 dans Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, Paris, Yellow Now, 2010, 80 p.

⁴ p.199 - 207, EISNER Lotte H., *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, traduit du français par Roger Greaves, Thames and Hudson, Londres, 1969 (1952), 360 p.

⁵ Il faut relativiser cette comparaison au « *stimmung* » de Lotte Eisner, car elle l'utilise dans un contexte particulier à savoir l'éclairage des films expressionnistes qui produirait une sorte de « terreur » (p.205, Eisner, *op. cit.*) Mais au-delà du contexte très particulier, le concept est intéressant pour Weerasethakul.

Blissfully Yours on trouve une lumière naturelle, chaude et apaisante, c'est la lumière familière du soleil sans artifice apparent. Selon moi c'est cette lumière qui lui donne la paisibilité qui transperce le film, alors que certaines thématiques pourraient tirer le film dans d'autres directions (la maladie et le statut d'immigré de Min par exemple). Dans *Tropical Malady* on trouve aussi une lumière naturelle, mais on a également de vraies nuits, éclairées aux projecteurs, qui projettent des grandes ombres blanches et viennent puissamment contraster la forêt et les personnages, les emplir d'ombres en créant des taches de lumières. Ce sont ces nuits qui lui donnent sa teinte sombre et son apparence générale. Si contrastées, elles entraînent ce sentiment anxiogène qui se dégage du film. L'histoire du film trouve ainsi un véhicule visuel par le travail sur la lumière et la pénombre. Apichatpong Weerasethakul dit bien dans une interview donnée aux inrockuptibles,¹ que cette recherche de l'obscurité la plus totale possible était dans le code de sa démarche créative.

On pourrait se demander si cet aspect angoissant n'est pas dû à la présence de la nuit plutôt qu'à l'éclairage qui en est fait. Weerasethakul apporte lui-même la réponse avec un autre film, *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures* où les nuits ne ressemblent en rien à celles de *Tropical Malady*. On y trouve ainsi des nuits américaines qui transforment absolument la conception de la nuit en forêt. La teinte bleutée caractéristique de cette technique, qui consiste en l'application d'un filtre qui donne l'apparence de la nuit à une séquence pourtant tournée de jour, donnent à ces séquences un sentiment plus onirique qui transcrit bien l'intention scénaristique de représenter les souvenirs de Boonmee. Cette lumière transforme l'espace visuellement pour créer une différence avec la réalité de Boonmee, un espace hors du temps humain. En effet, toutes les nuits du film ne sont pas représentées par cette technique, par exemple la séquence du diner est visiblement tournée de nuit. Celles en nuit américaine sont précisément les souvenirs de Boonmee (au début du film quand il est un buffle ou bien la séquence de la princesse et du poisson chat) et le moment de sa mort, dont j'ai évoqué le caractère frontalier avec un autre monde. La lumière est sans doute le moyen le plus efficace qu'a Weerasethakul pour produire une ambiance que le spectateur peut comprendre. Très codés, les éclairages qu'il utilise semblent être l'un des points les plus clairement définis dans ses films. Globalement assez opaques, ses films utilisent une matière hautement plastique, la lumière pour êtres signifiant. Pour moi cela s'explique en partie par le fait que la lumière a un caractère interculturel et une réception très instinctive.

¹ « La recherche de certains états de lumière était au cœur de mon projet. Je voulais un film où les scènes de jour ne comportent pas de lumière artificielle et où les scènes de nuit soient à la limite du visible. C'est très difficile de n'avoir que la lune comme source lumineuse. Au départ, je voulais que les scènes nocturnes de jungle plongent le film dans le noir complet, qu'on n'y voie vraiment rien, mais mon producteur m'a raisonné. On a cherché ensemble jusqu'à quel point d'obscurité on pouvait aller. » LALANNE Jean-Marc, « sur les traces de *Tropical Malady* », 2002 (date indiquée) 2004 (date probable), disponible en ligne et consulté le 1 septembre 2018 : <https://www.lesinrocks.com/2002/12/18/cinema/actualite-cinema/sur-les-traces-de-tropical-malady-11107102/>

Ainsi la nuit ne signifie pas exclusivement la torpeur ou le rêve et le jour la félicité. C'est bien l'éclairage qui selon moi donne un sens aux films. Pour comprendre cela on peut naturellement se pencher sur un film spécifiquement conçu par Weerasethakul pour pratiquer l'autoréflexion sur sa pratique cinématographique, à la manière d'un making-of, *Wordly Desire*. Le film est un court-métrage qui aborde tous les éclairages dont on a déjà discuté. En effet, le film se compose de deux tournages qui s'entremêlent pendant 42 minutes. Si le tournage de jour, filmé en nuit américaine comme on peut le voir grâce au plan sur le moniteur, n'est pas très intéressant du point de vue de l'éclairage, on va se pencher sur le clip, parce qu'il traduit bien son importance chez Weerasethakul.

Ce clip n'a rien qui nous connecte au sentiment angoissant de *Tropical Malady*, précisément parce que l'éclairage est différent. *Wordly Desire* a l'avantage de rendre visible la disposition technique utilisée pour tourner ce clip. On voit en effet dans la première séquence qu'un projecteur est braqué sur la chanteuse et les danseuses, les enveloppant d'une lumière chaude et nette qui ne reproduit pas l'effet contrasté de *Tropical Malady*. C'est pour cela que la réception est différente, car à 38 minutes 09 les mêmes actrices et la même danse sans l'éclairage ne produisent plus du tout le même effet. Cela montre bien l'influence de l'éclairage sur la réception, la première séquence, marquée par le halo lumineux du projecteur est beaucoup moins intrigante que cette dernière, alors qu'à l'image il se déroule la même chose. Evidemment il ne s'agit pas du tout de rendre compte de la même lumière dans *Wordly Desire*, ni même de quelque chose de comparable visuellement, puisque les images numériques captées ne sont absolument pas de la même qualité que celles des longs métrages. Son intérêt premier est de montrer comment est mis en jeu la technique et aussi avec quelle dextérité Weerasethakul rend signifiant l'éclairage.

2.1.3.2 La performance de la lumière: une lumière signifiante

Si l'éclairage est signifiant c'est parce que la lumière en soit n'est pas dénuée de travail ou de sens. Ainsi, la lumière est souvent considérée par Weerasethakul comme ayant ses propres enjeux symboliques. En tout cas sa présence quand elle est visuellement manifestée est d'ordre performative. Concrètement, cela signifie que la présence d'une lumière dans un film de Weerasethakul est rarement une simple présence physique, et qu'elle vient bien souvent signifier quelque chose. A travers l'exemple d'un court-métrage, *Ashes*, on va voir comment en vingt minutes Weerasethakul multiplie les lumières signifiantes pour donner l'image de l'importance de la lumière.

Ce rapport performatif est particulièrement sensible dans *Ashes*. Dans ce court-métrage, le premier accomplissement de la lumière est l'existence même du film. Le film est avant tout une

expérimentation de la caméra Lomokino qui produit de curieux effets lumineux. C'est parce qu'ils sont novateurs et étranges que Weerasethakul entreprend ses pérégrinations solitaires rapportées et montées dans un film. Dans sa démarche il y a la volonté de partir de la lumière pour créer, alors qu'on suppose généralement l'inverse, un scénario, une histoire à raconter qui demande à être mise en scène. Au-delà de l'aspect esthétique des plans en Lomokino, c'est surtout dans la fin du court-métrage que se trouvent les moments les plus discursifs sur la lumière.¹ En effet, la lumière est non seulement la raison d'être du film, c'est aussi la source de ses principaux messages à travers deux lumières très différentes qui interviennent après les plans en Lomokino : la lumière du kaléidoscope et la lumière du feu.

Il y a d'abord un kaléidoscope² qui fonctionne très exactement dans la lignée de la lumière-mémoire telle que discutée par Eva Pervolovici³ En voix-off, une voix d'homme surgit du noir pour nous raconter le souvenir d'un rêve. Je crois comprendre que c'est Weerasethakul lui-même.⁴ Il raconte qu'il a voulu dessiner un rêve, une résurgence mnésique de l'architecture de sa ville natale, mais qu'il était impuissant à rendre compte de sa couleur. Il s'en souvient, mais est incapable de la retranscrire. Le kaléidoscope apparaît une fois qu'il commence à détailler son rêve, à le rendre plus concret par la retranscription de « plusieurs buildings » sur le papier. La lumière diffuse qui filtre dans le kaléidoscope apparaît alors comme la précision d'un souvenir, le retour de sa propre mémoire. Mais ensuite, c'est un souvenir beaucoup plus concret qui se déroule sous l'égide du kaléidoscope, puisque Weerasethakul explique que surpris par la qualité de ses dessins, il a décidé de changer de métier et de devenir peintre de building. Il raconte cela à un ami proche, allant même jusqu'à lui dire qu'il arrête de faire des films. Aussi le kaléidoscope est la lumière mémoire, mais aussi celle qui évoque le vacillement de sa vocation. Ce kaléidoscope qui laisse percevoir de faibles rayons lumineux vient constituer un événement visuel et manifeste par la lumière la recomposition

¹ En effet, *Ashes* est un court-métrage sans dialogue jusqu'à ce que l'usage de la Lomokino s'arrête. L'expérimentation est purement audiovisuelle, et constitue une réflexion sur la lumière et le son

² de 13 minutes 18 secondes à 14 minutes 28 secondes.

³ Elle évoque un autre court métrage, *Emeraude*, qu'elle analyse ainsi : « C'est la matérialisation de la lumière qui rend possible le processus de remémoration, une lumière porteuse de souvenirs qu'elle garde précieusement. Il n'est pas question dans ce contexte de représenter la lumière telle une onde, [...] mais de l'imaginer en tant qu'ensemble de particules. En effet, au cours des longs travellings à travers les chambres de l'hôtel Morakot, des taches de lumière se forment progressivement et se mettent à flotter dans l'air, à l'instar de la poussière. Les particules lumineuses s'intensifient avec l'apparition d'un personnage transparent, allongé dans un lit, personnage qui dévoile plusieurs scènes de son passé personnel. Cette manière atomisante de représenter visuellement la lumière correspond au concept de mémoire constituée de « particules » de souvenirs, d'éléments disparates, idée qui tranche radicalement avec tout flux mnésique. » PERVOLOVICI Eva *op. cit.*

⁴ Bien qu'on ne le voit pas, on imagine que l'homme qui parle est Weerasethakul parce que l'homme parle de son envie d'arrêter le cinéma, de sa ville d'enfance Khon Kaen, et qu'on voit avant le kaléidoscope au moins une de ses proches que je suis en mesure de reconnaître, l'actrice Tilda Swinton.

vécue par le réalisateur. A l'instar du mouvement kaléidoscopique, il s'est réfléchi et a fragmenté sa pratique en découvrant un talent pour le dessin. La lumière à cet instant n'est plus qu'une métaphore de la mémoire au travail, mais aussi une manifestation visuelle de lui-même et de son état d'âme. Ce kaléidoscope est donc aussi une lumière introspective.

Ensuite le second moment lumineux significatif arrive par le feu, les feux d'artifices, et surtout l'effigie de l'éléphant en flamme¹ qu'on essaie désespérément d'éteindre. J'ai du mal à le voir autrement que comme une métaphore, en particulier parce que c'est ce moment final qui donne son titre au film qui signifie cendres. C'est le résultat de cet incendie du plus grand symbole thaïlandais qui donne son nom film, en soulignant ainsi l'importance et à mon sens son caractère allégorique. En particulier parce que la raison de sa destruction est directement à corréler à la présence du feu, énergie primitive mais définitivement liée par son origine à l'être humain.² Le feu est par essence une lumière à la fois naturelle et technique, une réaction physique qui dépend souvent de l'être humain pour s'actualiser, mais qui parfois le fait hors de son contrôle. Ici je me demande si cet éléphant-symbole détruit par les hommes à travers l'énergie du feu, n'est pas une métaphore. Je crois qu'on peut concevoir que ce qui part en cendre c'est un peu la civilisation thaïe telle que Weerasethakul la conçoit représentée par le symbole traditionnel de l'éléphant, en particulier parce que, comme on le verra plus tard, le film est politisé. Mais dans tous les cas c'est toujours l'idée d'une lumière qui a sa propre vie et ses propres règles.

On le voit à travers cette parenthèse mais la lumière a des valeurs intrinsèques, et sa figuration est lourde de sens à la fois esthétique et symbolique, mais est-ce le cas pour la lumière qui éclaire la forêt ? A mon sens il existe bien des lumières forestières qui ont des effets comme la lumière-mémoire, la lumière introspective, ou la lumière primitive du feu. Il s'agit de celle des néons qui éclairent la forêt, répétée à travers les films, et d'un moment beaucoup plus charnière : l'arbre aux lucioles de *Tropical Malady*.

2.1.3.3 Conjuguer l'éclairage à la lumière: la place du néon.

La fascination exercée par les néons sur Weerasethakul est une vraie question. Cet éclairage cru et froid est partout dans son cinéma et est une interrogation esthétique au même titre que la

¹ De 17 minutes 20 secondes à 18 minutes 35 secondes

² Eisenstein note bien cette perception du feu comme l'origine du monde, il le compare à sa théorie de la plasmaticité originelle de toute chose p.63 dans *Walt Disney*, trad Naum Kleiman, Circé, Strasbourg, 1991. « L'attrait du feu est dans son éternelle variabilité, son chatoiement, ses modulations, ses incessantes images en devenir. Le feu est comme l'incarnation du principe d'un monde en devenir perpétuel, en perpétuel engendrement et en perpétuelle toute-puissance. En cela il est semblable au potentiel du plasma originel d'où tout peut naître. »

forêt. Mais le néon n'est pas qu'éclairage, c'est aussi une lumière évidemment performative ; par son caractère intrinsèquement artificiel, la lumière-néon vient séparer les mondes humains et non humains. Pour comprendre cela, je vais m'intéresser à une séquence pivot d'*Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures* : le dîner de Boonmee et ses retrouvailles avec sa femme-esprit et son fils singe-fantôme. Cette lumière néon n'apparaît qu'une fois que tous les personnages sont en présence et s'explique parce que son fils ne supporte pas l'éclairage normal. Le lieu de la séquence est une terrasse, précisément le point de jonction entre l'espace domestique et l'espace naturel et la maison de Boonmee apparaît à ce moment en pleine forêt.¹ Suite à l'obscurité réclamée par Boonsong, le film propose une série de deux plans assez longs de 31 minutes 15 secondes à 33 minutes 53 secondes éclairés par des néons. Le premier plan vient installer la lumière dans l'espace, tandis que le second vient organiser une image capitale. C'est donc ce second plan qui est particulièrement intéressant, parce qu'il rejoue dans son organisation une partie de la diégèse.

Il faut d'abord dire qu'on a une impression de déjà-vu avec ce plan néon. Au début de la séquence (à 15 minutes 47 secondes) c'est le même cadrage qui voit apparaître Huay.² Mais si la structure est similaire, les plans ne sont pas identiques car l'espace est différent. Précisément ce qui change dans la construction des plans c'est le rajout de Boonsong à la table, mais surtout la lumière qui vient sculpter un autre espace. En tout cas, placer au tout début et à la toute fin d'une séquence un plan en apparence similaire vient a priori souligner leur importance. Selon moi, on trouve déjà dans ce second plan néon la clé du film. Pour comprendre cela, il faut avoir une idée de son organisation. Les convives sont autour d'une table, et une lumière-néon vient séparer visuellement les mondes humains et fantomatiques. En effet Boonmee, Jen et Tong sont éclairés par le néon, tandis que Huay et Boonsong sont dans l'obscurité, la lumière étant tournée vers les êtres humains. Le reste de l'image est donc sombre ce qui est particulièrement rare en particulier pour un plan fixe de cette durée (près d'une minute vingt). Bien sûr, il se dit beaucoup de chose, mais on pourrait se demander ce qu'on peut bien voir dans une image presque noire. Concrètement, toute l'image n'est pas dans l'ombre ; on perçoit dans la profondeur de champ un feuillage très proche, éclairé par une lumière injustifiée. Selon moi tout l'intérêt de ce plan néon, se trouve dans les différences de lumière entre le monde du néon, et ce monde lumineux des feuillages.

¹ La proximité avec l'espace forestier est assez curieuse, parce qu'en plein jour, dans le début du film, on voit l'espace entourant la maison qui semble être davantage une plaine avec quelques arbres qu'une forêt. Si on a cette impression dans ce plan néon c'est à mon avis surtout en raison de la dimension sonore, parce que les bruits forestiers (son d'insecte, vent dans les feuilles) sont particulièrement mis en avant.

² L'arrivée de Boonsong se fait également dans un plan qui évoque ces deux-là, c'est à dire qui montre la totalité de la table. Mais à y regarder de plus près il est plus large que les deux autres. Comme pour le plan de l'arrivée de Huay sa fonction est principalement de l'inscrire dans l'espace du dîner.

D'abord le néon éclaire directement notre héros avec une lumière dure, de face, qui le fait absolument ressortir par rapport à l'obscurité. Elle le découpe dans l'espace pour que le spectateur soit concentré sur lui comme le ferait un projecteur.¹ Mais l'éclairage du néon précisément n'est pas le feu brillant du projecteur, il est froid et particulièrement reconnaissable. En effet, l'éclairage néon évoque beaucoup de chose au spectateur. Il est associé à l'hôpital et donc généralement connoté de manière négative, cet éclairage est en tout cas la lumière artificielle par excellence. Produit désagréable de l'être humain, le néon évoque par son essence le rattachement à la technologie et par extension à la société humaine. Dans ce plan la lumière néon prend une nouvelle forme parce qu'elle vient être contrastée par l'autre chose à observer dans le plan, les feuillages dans le fond du plan. Eux sont éclairés de manière aussi contrastée mais beaucoup plus chaude. Doucée par la lumière, les différentes teintes de vert ressortent dans l'obscurité pour se proposer naturellement comme substitution à la lumière du néon. Ainsi dans ce plan, la lumière nous indique astucieusement ce qui va se passer pour Boonmee va quitter la société pour voyager vers la forêt, car elle met en balance par les deux lumières l'espace naturel et l'espace artificiel.² Aussi cette lumière sur la forêt, par contraste avec le néon, nous apparaît comme une échappatoire crédible et organique au désagrément visuel artificiel du néon.

2.1.3.4 Une lumière « vivante »: l'arbre aux lucioles.

Le second moment qui voit la lumière de la forêt prendre une existence et une valeur qu'on ne lui associe pas généralement se trouve dans *Tropical Malady*, et concerne l'arbre aux lucioles.³ C'est un moment pivot de la diégèse, où le soldat qui a déjà rencontré l'esprit qu'il traque, doit choisir entre continuer sa chasse et son objectif ou abandonner et retourner défait à la civilisation. Il faut d'abord le remettre en contexte pour le comprendre, car il s'insère dans une séquence assez longue qui commence à 1 heure 34 minutes et 27 secondes et qu'on peut arrêter avec la première vision du shaman transformé en tigre à 1 heure 41 minutes.

¹ Boonmee est a priori la seule chose à regarder dans le début du plan, puisque Jen est de dos et masque partiellement un Tong silencieux qu'on remarque peu.

² On trouve une lumière similaire dans *Tropical Malady*, qui vient apporter le contraste avec l'aspect naturel évoqué par la forêt grâce l'usage du néon artificiel, mais elle n'est pas prophétique comme ici et a donc a priori un usage plus conventionnel.

³ Je tiens à dire qu'il s'agit d'un usage absolument fascinant et très complexe dont je vais proposer une interprétation possible. J'en ai moi-même fait l'expérience en développant des interprétations très différentes, celle-ci étant simplement la plus prometteuse.

Avant l'instant des lucioles, le soldat se trouve à la lisière de la forêt dans une petite clairière et il essaye d'attirer l'esprit par le son d'une cloche en bois, parce qu'il le croit fasciné par les bruits humains. En effet, il a déjà réussi à l'attirer grâce à sa radio (un carton nous le dit à 1 heure 18 minutes et 2 secondes où on peut lire : « le fantôme est fasciné par la mystérieuse machine parlante du soldat »). Il faut bien relever que la radio a été cassée par l'esprit, rompant ainsi le lien entre le soldat et sa base et donc métaphoriquement le lien avec la société. Le stratagème du soldat semble fonctionner car la cloche fait surgir un bruit qui le conduit à user de son arme à feu. Mais le bruit était celui d'une vache qui va mourir de ses blessures.

Le moment analysé se situe juste après que le soldat ait identifié la source mystérieuse du bruit et donc vu le cadavre de la vache. A partir du plan de la vache qui rend son dernier souffle, Weerasethakul nous montre un contre champ du soldat qui regarde le cadavre, ce qui entraîne un essoufflement bruyant. Il faut donc déjà relever qu'il est en symbiose avec la vache, qu'il respire mal parce qu'il lui a ôté le souffle. Le film est alors projeté dans le noir par un fondu. Malgré le noir, on entend toujours le soldat essoufflé dans la bande son. Progressivement, dans le noir du fondu, la respiration haletante du soldat est doucement remplacée par le bruit caractéristique et déjà entendu de la radio. Cette apparition du bruit de la radio nous sort du noir du fondu. Dès que la radio ramène la lumière et donc qu'un nouveau plan est instauré, le halètement du soldat reprend, ce qui fait que la bande son est découpée en trois. Le bruit du souffle du soldat, celui grésillant de la radio, et celui tonal de la forêt, qui se joue de manière forte et égale aux deux autres dans toute la séquence.

A partir de cette sortie du fondu, la caméra va zoomer progressivement sur le soldat jusqu'à cadrer son visage pratiquement dévoré par l'ombre, en plan rapproché épaules. Soudain une lumière chaude et clignotante va se projeter sur son visage, ce qui entraîne une forme de surprise de sa part. La caméra fait alors un panoramique pour nous montrer la source jusqu'alors hors champ de la lumière ; il s'agit d'une luciole qui vole au niveau de son regard. Il faut noter que l'apparition de cette lumière par la luciole entraîne pour le soldat une reprise de son souffle, laissant ainsi sur la bande son uniquement deux sources sonores, la radio et la forêt. La luciole, une fois visible, se déplace progressivement vers le bord du cadre, et le soldat la suit des yeux jusqu'à ce qu'elle sorte du cadre par le haut, presque centrée.

Le plan suivant est un de ceux qui va nous occuper, celui de l'arbre aux lucioles. Dans un plan large, fixe, on voit la luciole surgir par le bord gauche du cadre et rejoindre un arbre luminescent empli de ses semblables. Les deux plans sont donc raccordés par le mouvement de la luciole, et également par le son, qui pendant la durée de ce plan rend progressivement le bruit de la radio un peu plus fort. Cela associe donc de manière irrémédiable la lumière des lucioles et cet arbre

au bruit de la radio. Le plan se termine quand la luciole a fini son trajet, pour offrir un autre plan sur le soldat, à nouveau dans la pénombre, qui va détourner la tête de l'arbre aux lucioles. Parce qu'il a rompu la liaison visuelle avec l'arbre, le bruit de la radio disparaît progressivement dans un fondu sonore, jusqu'à devenir inaudible. Grâce à un raccord regard, on comprend ce qui lui a fait tourner la tête. En effet, il regarde le cadavre de la vache duquel s'échappe en surimpression une silhouette de vache, blanche, qui ressemble à l'expression la plus codifiée d'un esprit. A peine est-il matérialisé que cet esprit va laisser son cadavre et sortir du cadre par la gauche. Par le biais d'un contre-champ on voit la réaction du soldat, qui perd à nouveau son souffle. Mais contempler l'esprit ne suffit pas au soldat, qui se met à le suivre. Il va lui-même sortir par la gauche, allant ainsi dans le sens de la vache et à l'inverse de celui de la luciole.

Ces mouvements ainsi que la dichotomie sonore souffle/radio nous indiquent qu'il a fait son choix entre la vache et la luciole. L'esprit de la vache va se diriger vers l'intérieur de la forêt, et le soldat va la suivre jusqu'à quitter la clairière où se trouve l'arbre aux lucioles. Une fois le soldat à l'intérieur de la forêt, l'esprit va s'évaporer. Cette disparition de la vache entraîne un nouveau plan sur l'arbre aux lucioles, exactement le même que le précédent, c'est à dire même cadrage et surtout même bande son, avec un retour du bruit de la radio. Progressivement la lumière des lucioles va s'éteindre, et dans le même temps le bruit de la radio va s'estomper pour finir par disparaître. Une fois l'arbre déserté et le bruit mort, on change de plan pour retrouver le soldat au milieu de la forêt, cette fois filmé en plan d'ensemble et clairement dans la partie gauche du cadre, donc du côté de l'esprit.¹ Le soldat se tient prostré pendant de longues secondes, puis fini par se déplacer dans le cadre jusqu'à buter doucement sur un arbre. Cette rencontre avec l'arbre le force à se mettre à genoux, et à commencer à marcher à quatre pattes, évoquant alors clairement un animal. La caméra ne le laisse pas sortir du cadre et fait un panoramique pour suivre son mouvement. On a alors une image fente², découpée par les lianes et les branches qui rendent le soldat à peine perceptible. Au fur et à mesure qu'il avance à quatre pattes, s'approchant de l'obscurité de la forêt, il va disparaître complètement à l'intérieur du cadre et devenir non pas une partie du hors champ, mais invisible, absorbé par la forêt. Soudainement le plan va se couper pour montrer un tigre éclairé de vert qui regarde droit dans les yeux le spectateur et qu'on sait être l'esprit du shaman. Ce plan est lourd de sens et dit bien que le tigre a déjà gagné la guerre avec le soldat, celui-ci est brisé, rampant et

¹Je signale qu'à ce moment du film, dans la version française le soldat marmonne quelque chose qui n'est pas traduit, tandis que selon les sous titres anglais il dirait « wait for me » à 1 heure 39 minutes 10 secondes ce qui se traduit par attends-moi, ce qui selon toute vraisemblance s'adresse à l'esprit de la vache.

² Une image fente c'est selon Olivier Beuvelet (*op. cit*) une image dont le cadre est rendu apparent par un surdécoupage en son sein. Un de ses effets principaux sur le spectateur est la prise de conscience de la position voyeuriste que suppose le cinéma.

invisible quand le tigre est magnifique, paré d'une lueur émeraude. Cette lumière-là épouse sa forme et montre le tigre sans aucun obstacle pour la vision.

Cette longue séquence a besoin d'être expliquée, car cette description détaillée ne nous dit pas encore le rôle de cette lumière provenant de l'arbre aux lucioles. Selon moi, l'arbre aux lucioles est un moment animiste, car c'est l'esprit de la forêt qui cherche à venir en aide au soldat et à déjouer les plans de l'esprit tigre. Concrètement la mise en scène nous indique clairement qu'il y a trois forces bien séparées en jeu dans cette séquence. Il y a d'abord l'animal qu'il a tué pensant que c'était le shaman, et qui se transforme en esprit et retourne vers la forêt. Ensuite il y a l'arbre éclairé qui n'est jamais montré avec la vache. Cet arbre utilise une métonymie¹ par le truchement de la luciole détachée, pour nous montrer son mouvement (gauche à droite), qui est opposé à celui de la vache (droite à gauche). Enfin, placée entre les deux autres se trouve la troisième force, le soldat, qui organise toujours la médiation entre la vision de l'esprit et la vision de l'arbre. Je l'ai déjà dit, mais la bande sonore aussi est divisée, les halètements du soldat correspondent à la vision de l'animal mort. Le soldat vient mimer dans une relation symbiotique la perte de souffle de l'animal qu'il a sacrifié pour accomplir sa quête de trouver l'esprit shaman. Le bruit de la radio est quant à lui clairement lié à la lumière et à l'arbre aux lucioles. En effet, c'est le retour à la lumière et l'apparition de la luciole qui le déclenche, et c'est l'extinction de cette lumière, une fois l'arbre vidé des lucioles, qui provoque la disparition définitive du bruit de la radio.

Pour moi cet arbre est l'esprit de la forêt qui se manifeste auprès du soldat pour essayer de lui porter secours. En effet, la luciole est associée au bruit de la radio, qui est lui-même une métaphore de la civilisation. La luciole organise un pont sonore vers ce monde que le soldat a laissé derrière lui, un pont qui a été précédemment rompu par l'esprit shaman, qui avait détruit la radio. Par le mouvement, la luciole essaye de le détourner du chemin de la vache, et donc de sa quête, de le ramener vers la civilisation, vers la vie qu'il pourrait mener. Mais le soldat est dans une relation symbiotique avec la vache, l'esprit de la forêt intervient trop tard et le shaman l'a déjà charmé. Le soldat, en suivant la vache, actualise son choix d'accomplir sa quête, ce qui conduira à sa perte puisqu'il sera absorbé par l'esprit, qui l'a brisé et s'est emparé de son humanité. Mais alors pourquoi voir dans cette lumière l'esprit de la forêt plutôt qu'un esprit quelconque, un simple bienfaiteur ?

Selon moi, il s'agit clairement de l'esprit de la forêt parce que ce qui est éclairé est un arbre, qui est un symbole absolu de l'espace naturel que représente la forêt. L'arbre est lui-même une métonymie de la forêt, une partie de celle-ci. Par cette lumière bienfaitrice, l'arbre est visuellement

¹ En effet, la luciole qui attire l'attention du soldat est proche de cette figure, et plus particulièrement de la synecdoque particularisante, elle est une petite partie (une unique luciole) qui vaut pour le tout (l'arbre éclairé).

rendu vivant, il palpite, il bouge, il est animisé. On rend compte de son intériorité et de son esprit à ce moment du film, et à l'instar d'un système sanguin, le crépitement des lucioles agit comme un flux de conscience, et lui fait prendre vie devant le soldat. On pourrait objecter que l'esprit qui guide le soldat serait simplement des lucioles. On oublierait alors que le monde animal représenté par la vache est clairement séparé dans la mise en scène. Mais surtout on passerait outre le fait que la luciole n'est pas un animal parmi d'autres, mais un insecte. Or, l'insecte, c'est ce qui pendant l'intégralité de la partie forestière de *Tropical Malady* constitue la tonalité sonore de la forêt. C'est pourquoi pour moi il y a peu de doute quant à l'identité de cette lumière, elle est l'esprit de la forêt.

2.2 Positions et pratiques de cinéma : Weerasethakul et la forêt, quelques propositions pour définir sa singularité

On le voit bien l'esthétique particulière de Weerasethakul met en jeu une autre manière de voir la forêt. Mais de surcroît en raison de la qualité d'artiste de Weerasethakul on peut supposer un regard différent sur l'objet forêt en lui-même. Aussi est-il important de comprendre que ce n'est pas juste la représentation esthétique qui est unique, ou la perception du symbole forestier, mais la fusion des deux. Si l'entité forêt vibre dans ses films d'une énergie propre c'est parce qu'il confronte sa personne et son art à la forêt de Khao Yai qui a une existence particulière. Il convient alors finalement de se questionner sur la manière dont cette représentation de Weerasethakul produit cette forêt précisément, c'est à dire comment il saisit et met en jeu son existence terrestre pour la restituer par le biais du film. Ce questionnement se fera en trois temps : la première tentera de définir un positionnement particulier qui traverse les films de Weerasethakul, le fait qu'il réalise un cinéma que j'appelle de terroir. Ensuite, on se penchera sur la portée politique de cette représentation, et comment derrière le paradigme esthétique se cache une dimension sociale en filigrane. Enfin, on se basera sur ces deux premières sous parties pour souligner un paradigme intéressant des films de Weerasethakul, la dimension à la fois réaliste et presque documentaire, couplée à une forte présence esthétique où se rejoue une dialectique millénaire : le rapport entre nature et culture.

2.2.1 Un autre genre de cinéma : un cinéma du « terroir »

On en a discuté, mais beaucoup d'éléments culturels spécifiquement liés à la Thaïlande se retrouvent clairement mis en jeu dans les films de Weerasethakul. A l'inverse d'autres influences qui sont citées moins clairement, le spécifiquement thaï est revendiqué dans un geste pratiquement

politique. Cette importance de la culture thaïe dans son cinéma est due au fait que l'un de ses grands enjeux est qu'il réalise un cinéma que j'appellerai de terroir, c'est à dire attaché à un territoire régionalisé, majoritairement rural, parcouru de légendes et de faits culturels plus spécifiquement thaïs.¹ En effet, il est indéniable que tous ses longs métrages jusqu'à ce jour s'y déroulent, que ses acteurs sont thaïs et dans leurs premiers rôles non-professionnels. Bien entendu, cela pourrait sembler contextuel puisqu'il s'agit pour lui de sa nation d'origine, et tous les films qui se déroulent dans leurs pays d'origines avec des acteurs qui en proviennent également ne sont pas des films du terroir. Ce qui me permet de le définir ainsi tient davantage dans la récurrence d'éléments culturels purement thaïlandais mais aussi dans le fait que les capitaux qui produisent ses films ne sont pas thaïs et le public visé non plus. En effet, Anna Sanders films qui produit la plupart de ses longs métrages² est une société française et son public est quasi exclusivement non-thaïs.³ Indubitablement, la représentation de la culture thaïe dans ses longs métrages ne saurait être due à des circonstances autre que la volonté du metteur en scène, puisque ni son financement, son public ou la majeure partie de son équipe technique, ne sont a priori familier de cette représentation. On est alors en droit de se poser la question de cette omni présence, en particulier puisque Weerasethakul lui-même est a priori plutôt ouvert au monde extérieur.⁴ L'explication la plus simple est l'idée qu'il a cœur de la représenter, de lui donner une place dans le cinéma du monde. Cela supposerait une sorte d'attachement à sa culture d'origine et un besoin de la partager. Cependant, son regard critique de la société thaïs, de son régime, de son histoire, dit bien que cet attachement n'est pas sans réserve. Par ailleurs, il serait faux de réduire le cinéma thaïlandais à la personnalité unique de Weerasethakul, puisqu'il existe avant lui, et que certains de ses contemporains sont également reconnus par la

¹ On se rapproche ainsi de la pensée de Catherine Fowler et Gillian Helfield dans *Representing the Rural: Space, Place, and Identity in Films about the Land*, Wayne State University Press, Detroit, 2006, 369 p. qu'on peut tout à fait lire pour développer ce que je dis. Elles incluent Weerasethakul dans leur définition du cinéma « rural », selon moi partiellement à juste titre. En effet leur définition vient encapsuler l'œuvre de Weerasethakul et comme toute pratique taxinomique, elles écrasent un peu les spécificités de beaucoup d'œuvres du réalisateur. Ainsi si *Blissfully Yours* est un film rural tel qu'elles le définissent, cette catégorie est beaucoup moins convaincante pour un film comme *Syndrome and a Century*. Dans ma démarche, j'ai inversé l'échelle, j'ai créé un genre de cinéma spécifiquement pour Weerasethakul plutôt que de vouloir le faire rentrer dans des catégories déjà faites où son œuvre ne retrouve qu'une forme de ses expressions. C'est pourquoi je ne suis pas certain qu'il existe d'autres films de « terroir » tel que je l'entends ici, mais c'est justement tout l'intérêt de cette réflexion, distinguer l'œuvre de Weerasethakul des autres.

² *Cemetery of Splendour*, *Uncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures*, *Syndromes and a Century*, *Tropical Malady*, *Blissfully Yours* donc tous ses longs métrages à l'exception du premier, *Mysterious object at noon* et *Les aventures d'Iron Pussy* qui est par ailleurs une coréalisation

³ Impossible d'avoir des chiffres, mais j'ai pu expérimenter de première main que les thaïs ignorent qui il est, et de surcroit certains de ses films ne sortent même pas sur les écrans thaïs.

⁴ J'entends par là qu'il fait partie d'un monde de l'art contemporain extrêmement mondialisé et aussi qu'il a lui-même vécu à l'étranger, en Amérique notamment puisqu'il y a fait ses études supérieures.

critique internationale.¹ Aussi, il n'a pas à charge de donner une voix au cinéma thaï, puisqu'il existe indépendamment de lui avec une identité à part entière et sans doute bien différente de celle que lui donne Weerasethakul.² Aussi cette représentation n'est donc ni le fait d'une nécessité patriotique ou d'une circonstance de production, mais relève selon moi d'un véritable choix de metteur en scène. Selon moi, il y a bien l'idée chez Weerasethakul de l'importance de la représentation de la culture thaïe mais selon ses propres règles et principes, indépendamment de ce qui se fait dans son pays. Cette volonté anticonformiste fait selon moi de son cinéma un cinéma que j'appelle de terroir, qui n'est justement pas un cinéma nationaliste.

D'abord j'appelle cinéma de terroir un cinéma culturellement marqué qui a à cœur de représenter une région, et est particulièrement attaché à son patrimoine culturel. Ce qui le distingue d'un cinéma régionaliste ou nationaliste est la représentation d'un espace localisé, d'un territoire particulier. En l'occurrence Weerasethakul choisit systématiquement la même forêt, la peuple de légendes et de créatures a priori spécifiquement thaïes. Concrètement tous ses films viennent connecter la forêt à différents mythes thaïs, ou à un système de pensée répandu dans le pays ou plus simplement à des éléments culturels. Ainsi, *Blissfully Yours* présente au sein de la forêt à la fois de la nourriture thaïe et une musique typique lors du trajet en voiture, une mention de l'ethnie des karens, et même une forme de contexte géopolitique avec la question des tensions avec la Birmanie évoquée à travers la figure de Min. Dans *The Adventure of Iron Pussy* la figure éponyme est un travesti³ qui séduit le riche héritier précisément dans la forêt, et le caractère soapesque du film pastiche clairement la production télévisuelle thaïe. Dans *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures*, la séquence de la princesse et du poisson chat a clairement des résonances avec la culture thaïe et on y voit la question des esprits, de l'animisme, de même que la présence d'un fantôme incarné par le personnage de Huay. On peut aussi lier le film à la religion bouddhiste,

¹ Le premier film thaïlandais date de 1922 même si le cinéma a une existence antérieure sur le territoire, et des noms comme Wisit Sasanatieng ou encore Pen-ek Ratanaruang tous deux ayant présenté des films à Cannes.

² De mon expérience assez limitée, je définirais le cinéma thaï aussi bien populaire que d'auteur comme touchant des genres qui sont bien loin des films de Weerasethakul, à savoir l'horreur et en particulier les histoires de fantômes, le genre parodique et aussi le drame de couple. Ces genres ont une place extrêmement périphérique dans la filmographie de Weerasethakul.

³ La question du travestissement est connectée au groupe social communément appelé lady-boys, qui rassemble une communauté très diverse et riches en individus en Thaïlande. Il paraît important de souligner qu'il n'est pas si évident de définir cette catégorie sociale vis à vis de la transsexualité, puisque ce groupe rassemble des individus très différents qui définiraient sans doute leur identité biologique d'autant de façon différente que possible. En tout cas Iron Pussy est clairement un individu qui se travestit, puisqu'il change son genre dans le but de réussir sa mission, s'infiltrer en tant que bonne pour séduire l'héritier ce qui sous-entend qu'il n'est pas a priori transsexuel, aussi à l'aise dans la peau d'un homme que d'une femme. Dans mon expérience, le terme de lady-boy qu'on pourrait traduire littéralement par madame-garçon, me paraît utilisé par les thaïs pour désigner aussi bien des individus transsexuels que travestis.

qui est celle de la majeure partie de la population, ainsi que du roi. Enfin, *Tropical Malady* est l'exemple le plus littéral de cette connexion, puisque la seconde partie forestière relate une légende spécifiquement thaïe, qui parle a priori de possession et de shamanisme. Par ailleurs, la présence d'un tigre bien que dictée par la légende est a priori également significative au moins au niveau symbolique, puisque cet animal a presque un statut mythique en Thaïlande et que nombre de thaïs le croit peupler leurs forêts.¹ On trouve par ailleurs une référence au moins implicite au singe Hanuman du *Ramakien*, figure sans doute la plus populaire de l'épopée.

Ainsi, Weerasethakul ne fait pas que la monstration de la nature, il prend soin de la mêler à la culture. Le spectateur est constamment rappelé au contexte culturel de création, pour peu qu'il soit en mesure d'en saisir les références. On est en droit de se demander pourquoi, étant donné que ceux les plus à même de comprendre ses allusions ne connaissent pas ou regardent peu ses films. Au-delà du désir important de représentation dans le panorama culturel il me semble que ces éléments ne sont pas les seuls à construire ce que j'appelle un cinéma du terroir. Dans ce simple choix d'une terre spécifique, il existe une autre dimension de ce cinéma du terroir. Il ne s'agit pas uniquement de représenter un territoire spécifiquement thaï, mais de le revendiquer d'un point de vue politique. Ainsi, ce territoire a quelque chose à défendre : son statut marginal. Ainsi, on le verra plus tard lorsqu'on abordera la question politique, mais cette forêt est essentiellement un endroit marginalisé. Il ne s'agit donc pas uniquement pour le cinéma du territoire de présenter un territoire spécifiquement thaï mais de le considérer comme constitutif d'une identité qu'il entend protéger de et par rapport à sa propre société.

Mais il y a un autre pan du cinéma du terroir tel que je l'entends dont il me faut encore parler. En effet si j'ai choisi le terme de terroir c'est aussi parce qu'il suppose un attachement émotionnel à une terre. Concrètement, il ne s'agit pas simplement de donner l'histoire d'un territoire à travers la simple retranscription d'une physicalité, mais d'en donner une impression dominée par la sensation. Tout le travail esthétique de Weerasethakul vise à cela, créer une impression de la forêt, une sensation, plutôt qu'une vision objectivée, simple organisation de la vision. On l'a vu, mais sa forêt est beaucoup plus construite que l'apparente simplicité formelle qui se dégage de ses films (un plan long, souvent fixe). J'ai également souligné que cette construction n'était pas nécessairement anti-réaliste. Selon moi, si ses films demeurent réalistes, c'est parce qu'ils visent à la retranscription non pas d'une forêt brute, mais d'une sensation forestière. C'est

¹ Cette présence est difficile à vérifier même pour les experts, puisque les tigres thaïlandais existeraient en très petits nombres. Mon guide dans la forêt de Khao Yai, qui est celle des films de Weerasethakul, est certain de leur existence même si lui-même reconnaît n'en avoir jamais vu.

assez proche du territoire « géopoétique » au sens de Kenneth White.¹ C'est à dire un lieu où rencontrer la physicalité naturelle c'est faire la rencontre de soi, donc médiatisé par la sensibilité son rapport à la nature. Par ailleurs, cette sensation n'est pas sans effet sur celui qui l'expérimente ainsi que le note Stéphanie Chanvallon et Stéphane Héas :

« Se retrouver dans la Nature ne semble pas être sans incidence sur le corps, sur l'être dans son ensemble. Si elle représente un lieu pour se ressourcer ou pour fuir, un lieu de méditation ou un lieu de repos, elle semble agir ici au plus profond de l'être, dans le domaine des perceptions, des sensations, puis des représentations et du vécu. [...] La Nature stimule, éveille ou réveille, par le bruit, par les odeurs, par le toucher, par la lumière ou les couleurs. [...] Elle est en tout cas recherchée comme une quête d'émotions, comme si une alliance évidente se réalisait entre l'Homme et la Nature et reconnectait à l'essentiel. »²

Et effectivement il est indéniable que les personnages de Weerasethakul qui font l'expérience de la forêt s'en trouvent profondément transformés. Aussi bien physiquement à travers la transformation en hybridité homme-animal (le shaman tigre, les singes fantômes), que spirituellement (la mort et la libération de Boonmee, l'apaisement par la baignade de la maladie de Min) et qu'émotionnellement (la prise de conscience de la frustration d'Orn, « l'abandon » du soldat face à la puissance du tigre, le deuil de Boonmee à faire pour Tong et Jen) tous les personnages de près ou de loin vont se transformer au contact de la nature. C'est aussi un des effets de ce que j'appelle cinéma du terroir, à savoir que la sensibilité qui traverse le territoire est profondément bouleversée par leur coprésence. Il s'agit selon moi de représenter par le biais du personnage comment la richesse culturelle et la puissance symbolique d'un territoire a un impact décisif sur une sensibilité.

Au demeurant il faut aussi questionner le fait que dans tous ses projets, l'appréhension de l'espace forestier est dominée par des personnages culturellement thaïs, ce qui n'est pas sans effet. Or, justement la pratique forestière est sans doute l'une des plus choses les plus universelles au monde. C'est ce qui rassemble les Thaïs, les Européens, les ethnies d'Amazonie ; on entretient tous une relation souvent bien différente à la forêt ou à défaut à l'arbre, au jardin, ce qui explique une présence millénaire dans les arts du monde. Cette présence tient au fait que le monde entier coexiste dans une nature que les peuples se partagent depuis des siècles. Aussi, ce qui me paraît fondamental pour expliquer cette présence forestière, c'est de bien comprendre que c'est précisément cette relation qui intéresse Weerasethakul, la dimension universelle suggérée par la nature, mise en jeu

¹ WHITE Kenneth, *Le Plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Grasset, Paris, 1994, 416 p.

² p. 357 dans Stéphanie Chanvallon, Stéphane Héas « L'Homme et la Nature : en quête/enquête sensible », *Natures Sciences Sociétés*, 2011, n°4, vol. 19, pp. 355-364.

par une culture spécifique. Il s'agit toujours pour ses personnages d'évoluer dans un environnement très universalisant de la manière la plus thaïe possible. Ainsi chaque spectateur se projette dans ses films, tout en étant maintenu à distance par un contexte culturel qui n'est pas nécessairement le sien et qu'il a parfois du mal à saisir. C'est cette dynamique nature/culture qui me paraît être la plus investiguée par le cinéma de Weerasethakul et la raison d'être principale de cette présence forestière.

2.2.2 Un cinéma politique : la forêt des allusions

Et cependant il me paraît important de ne pas faire d'amalgame entre nature et forêt. S'il évoque bien le caractère universalisant de la nature, la forêt quant à elle est bien spécifique et elle correspond à un territoire physique dont il ne cache pas l'histoire. C'est là selon moi une autre spécificité de son cinéma, souligner un rôle éminemment politique de cette forêt. En effet, le cinéma a souvent utilisé la forêt comme un lieu indéfini, une forêt purement symbolique. Ainsi Michel Chion lorsqu'il parle du cinéma muet dit : « Les lieux d'actions étaient souvent des lieux internationaux ou plutôt a-nationaux, non précisés : la Maison, la Ville, la Forêt... Tout cela a changé avec le parlant qui, en donnant une voix, donc une langue, une identité ethnique et souvent un nom propre aux personnages, les immergeait dans une réalité plus quotidienne, plus située. »¹ Si cela se vérifie pour la Maison ou la Ville, cela me semble moins vrai pour la Forêt. Dans quantité de films, en particulier américains, la forêt est utilisée pour ses possibilités visuelle mais peu pour son identité culturelle. Si l'on fait exception des films qui parle de l'Amazonie, qui souvent mettent en scène des « indigènes » et donc des personnages culturellement caractérisés par la forêt, il est bien rare d'avoir une forêt avec une véritable identité, qui dépasse son statut de lieu a-national, précisément parce que la Forêt évoque une image et une pratique à une grande majorité des citoyens cinéphiles du monde. La forêt de Weerasethakul est très particulière à ce titre, politisée, mais de manière peu frontale, il n'est pas évident pour un spectateur non averti d'y voir autre chose qu'une forêt parmi d'autre.

La dimension politique du cinéma de Weerasethakul est à la fois indéniable et subtile, il ne s'agit pas de faire un cinéma militant qui pourrait être réduit exclusivement à cela. Cependant, ses films ne sont pas non plus silencieux, et en particulier dans ses courts métrages (probablement moins susceptibles d'être censurés) il existe un point de vue politique disséminé, au moins toujours suggéré ou abordé en surface en tout cas jamais imposé.

¹ P. 67 dans Michel Chion, *La parole au cinéma : La toile trouée*, Cahiers du cinéma, coll. Essais, Paris, 192 p.

parlants à ce titre se trouve dans *Ashes*. Aussi durant une vingtaine de minute on peut y voir des chiens, des passants, des champ et des visages. Au beau milieu de ces pérégrinations se trouve l'image d'un petit panneau avec le chiffre 112 barré à 6 minutes 10. Ce panneau fait référence à l'article 112 de la loi thaïlandaise. Cet article qui stipule qu'on peut être condamné jusqu'à 15 ans de prison pour outrage au roi, est utilisé par ce dernier pour emprisonner les militants de la démocratie. Certains journalistes se sont ainsi retrouvés condamnés, et des soutiens populaires s'organisent autour de symboles notamment ce 112 barré.¹ On aurait sans doute un peu de mal à percevoir ces panneaux sans la possibilité de l'arrêt sur image, et parce qu'ils tranchent de manière chromatique avec ce qui précède, on les perçoit sans les voir. Ils sont représentés dans des images quasi subliminales, à peine présentes quelques fractions de secondes. Ce court moment est tout à fait exemplaire de la dimension politique du cinéma de Weerasethakul, toujours en présence, mais jamais de manière dictatoriale, cherchant à discourir de manière très claire pour un point de vue ou un autre. L'idée est de donner une visibilité à ces questions et à ces débats ce qui en soit relève déjà de l'acte militant.

A n'en point douter, la forêt de Weerasethakul est marquée par cette dimension politique, en ce qu'elle a aussi une portée symbolique liée à l'identité d'une terre, avec une histoire particulière.² En effet, lorsqu'on se penche un peu plus sérieusement sur la forêt représentée, on constate qu'a priori, c'est souvent la même, en tout cas toujours dans la même région. Certains plans pourraient avoir été filmés ailleurs, mais la différence est gommée au montage. Dans le produit fini, le but est de constituer un espace à peu près homogène dans l'esprit du spectateur. Or, dans cet espace spécifique convoqué, il est impossible de ne pas considérer une prise de position politique. Non pas que la forêt comme symbole ou message politique lui soit parfaitement singulier,³ je crois plutôt que celle qui est représentée constitue en elle-même une exception.⁴ Cet usage de la forêt dans sa

¹On peut consulter l'article de Dominique Cettour-Rose « Thaïlande : le lèse-majesté ternit l'image de la monarchie » pour le site geopolis.francetvinfo.fr, publié en aout 2013, consulté le 1 septembre 2018 <http://geopolis.francetvinfo.fr/thaïlande-le-lese-majeste-ternit-limage-de-la-monarchie-20417>

² D'ailleurs, selon Gillian Hellfield et Catherine Fowler dans leurs introduction à (*op. cit.* pp. 1-14), c'est une des caractéristiques des films « ruraux ». Pour elles, un grand principe de ces films est une connexion à la terre, qui implique une réaction émotive, un attachement affectif, en même temps que la résurgence d'un passé, et certaines propositions idéologiques. Ce sont des questions qui vont ressurgir dans les films de Weerasethakul, mais pas tellement en lien avec leur proposition théorique. Pour elles, ces films « ruraux » permettent la construction d'une « identité nationale », mais chez Weerasethakul il s'agirait plutôt de la rétablir, en produisant une critique de cette « identité nationale » dans sa forme actuelle, pour venir en proposer une autre.

³ Dans la légende de Robin des bois par exemple, la forêt a un rôle politique, puisqu'elle protège le paria Robin, et lui permet de reconstruire une autre société à la marge de celle du royaume.

dimension politique s'organise dans un double niveau, d'abord dans une dimension régionale,¹ à travers l'attachement à la représentation de la région de l'Isan, et à une échelle plus locale dans la forêt présentée, qui se trouve au parc national de Khao Yai.² Ces deux connexions à la terre n'engagent pas nécessairement les mêmes rapports, mais toutes les deux disent quelque chose du rapport politique de Weerasethakul au « centre » du pays.

Afin de comprendre la dimension politique dans l'évocation de l'Isan, il est important d'avoir une connaissance de l'histoire du pays dans un sens plus global. La Thaïlande est un pays assez « récent » dans son acception contemporaine. Le mot « Thaïlande » n'a été inventé qu'en 1939, anciennement appelé Siam, ses frontières furent dessinées entre 1890 et 1900.³ On l'a dit, le pays dans sa forme actuelle peut se concevoir à travers l'*ethnoscape* d'Arjun Appadurai. La région de l'Isan en particulier est marquée par des contacts, et beaucoup de ses habitants se considèrent autant laotiens que thaïlandais. La langue régionale est particulièrement influencée par celle du Laos, tant et si bien que dans la Thaïlande contemporaine, la région est considérée comme une marge de la société, ainsi que l'évoque Natalie Boehler.⁴ Pour elle, le choix de l'Isan, comme région où tourner ses films, a nécessairement une dimension politique. A travers ses films, qui s'y déroulent tout au moins pour les longs-métrages, il s'agirait d'évoquer ce qui symbolise l'authentiquement thaïlandais, depuis l'époque de la guerre froide et dans le camp communiste.⁵ On évoque le mythe de sa ruralité originelle, de sa « bonté »,⁶ par rapport à la mégapole mondialisée qu'est Bangkok. Le fait que ses films se déroulent près de la forêt, dans un milieu rural, serait lié à cette dimension. Non pas que l'on pense Weerasethakul comme un descendant communiste, mais plutôt qu'il utilise l'Isan comme

⁴ Il y a d'autres films qui se déroulent dans la forêt des films de Weerasethakul, par exemple *La Nymphé* de Pen-Ek Ratanaruang (2009), et certaines scènes de *La Plage* de Danny Boyle (2000), mais ces deux films ne me semblent pas tellement en avoir un usage politique connecté à l'identité de cette forêt.

¹ A ma connaissance, tous ses longs-métrages se déroulent en Isan. Mis à part peut-être *The Adventure of Iron Pussy*, où les informations sont compliquées à collecter.

² Au moins dans le cadre de *Blissfully Yours* et *Tropical Malady*. Je n'ai pas trouvé d'informations satisfaisantes sur la localisation précise du troisième long-métrage représentant largement la forêt, *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures*. Mais plutôt que le parc de Khao Yai, la plupart des sources parlent d'un tournage dans la région de l'Udon, en particulier près de Nabua, le village supposé de Boonmee.

³ p. 1 dans Chris Baker, Pasuk Pongpaichit, *A History of Thailand*, 3ème édition, Cambridge University Press, Sydney, 2014 (2005) 323 p.

⁴ Natalie Boehler, « The Jungle as Border Zone: The Aesthetics of Nature in the Works of Apichatpong Weerasethakul » *ASEAS - Austrian Journal of South-East Asian Studies*, 2011, pages 290-304

⁵ p. 82 dans Catherine Fowler, Gillian Helfield, *op. cit*

⁶ *Ibid.* p.82, « goodness » dans le texte.

symbole politique qui s'oppose au régime en place, région qui est perçue comme plus authentiquement thaïlandaise. Cela s'exprime surtout, comme Boehler le note, par la volonté de s'intéresser en profondeur à l'histoire de la région. En la représentant, Weerasethakul met au jour des problèmes politiques plus ou moins camouflés par les autorités, qui sont directement liés à la forêt. En particulier dans *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures*, il y a une très claire évocation de l'histoire du pays. En effet, pour le camp communiste, qui s'opposait au régime central soutenu par les Américains, la région d'Isan était évidemment particulière, ce qui provoqua de nombreux affrontements dans la région. Les autorités, imaginant que les communistes y avaient élu domicile pour ce qu'elle représente, envoyèrent nombres de soldats les massacrer. Boonmee était précisément l'un de ses soldats envoyés par la « dictature », et il raconte qu'il a vu fuir comme nombre de communistes à travers les forêts. Aussi, la forêt devient un symbole de refuge pour les opprimés. Elle a donc un message historico-politique, à la fois unique dans le film et pourtant déjà établi dans des traditions littéraires.¹

Le deuxième message à portée politique est bien moins communément abordé. Sa dimension est évoquée par Sophie Mayer,² en particulier pour le film *Blissfully Yours*. Plus que sa réflexion en elle-même, qui concerne davantage l'eau du parc national Khao Yai,³ je crois que dans ce qu'elle dit du parc et du film, se loge potentiellement une autre critique. Elle explique ainsi que « Khao Yai est un symbole national(ist)e, mais le film [*Blissfully Yours*] pointe implicitement vers l'interdépendance, ainsi que l'importance du naturel pour le national. »⁴ Selon elle, le film fait état de « l'importance du naturel » dans la construction de l'identité nationale, en utilisant Khao Yai (l'un des plus anciens parcs, à la biodiversité la plus riche de Thaïlande). Alors qu'elle parle toujours de l'eau du parc, et donc a priori rien à voir avec mon sujet, je me suis demandé si on ne pouvait pas considérer que le simple choix de ce parc était en soi déjà une critique.

¹ On a évoqué la forêt comme un refuge « politique » à la fois dans la légende de *Robin des bois* et dans le *Ramakien*.

² Voir Sophie Mayer, pp. 145-161. « Dirty Pictures: Framing Pollution and Desire in « New Queer Cinema » dans *Screening nature: Cinema Beyond the Human*, Anat Pick, Guinevere Narraway (dir.), Berghan Books, New York, 295 p.

³ Pour remettre en contexte la citation, elle explique que ce parc est un carrefour extrêmement important de différents cours d'eau d'Asie, et à ce titre il vient symboliser la perméabilité des frontières entre ces pays. Dans le même temps ces cours d'eaux connectent différente partie de Thaïlande et ainsi symbolise le rapport national entre le centre et la marge.

⁴ « Khao Yai is a national(ist) symbol, but the film points implicitly towards interdependence, as well as to the significance of the natural for the national. » p. 149, Sophie Mayer, *op. cit.* À titre d'information, parce que j'ai conscience que cette phrase peut paraître sortie de son contexte, je donne la phrase précédente mais qui ne concerne pas ma réflexion. « Water seemingly reinforces but materially undoes national boundaries, highlighting their permeability – emphasized by Min's illegal migration via a river. »

Pour comprendre mon interrogation, il faut revenir sur le contexte de la société thaïlandaise. Les autorités thaïlandaises ont pratiqué une déforestation massive en très peu de temps. Selon Arnaud Dubus, la Thaïlande est passée de 75 à 15 % de couverture forestière en un siècle à cause du Département royal des eaux et forêts, une agence gouvernementale qu'il accuse de corruption.¹ Pour lui, le frein à ce fléau est « les quelques six millions de villageois sans terres (thaïs ou des minorités ethniques montagnardes du Nord), installés, souvent depuis des décennies, au cœur des forêts et parfois des parcs naturels. »² En usant du symbole national en matière de forêt avec le parc national Khao Yai, Weerasethakul établit peut-être une critique vis à vis de cette déforestation, en particulier parce que ses films présentent souvent des minorités qui habitent à la lisière des forêts.

Les films de Weerasethakul organisent la rencontre entre un symbole de l'identité nationale, et le peuple qui le défend. En effet, on l'a dit, mais ses films présentent souvent des personnages qui vivent soit à côté, ou directement de l'exploitation des forêts, comme Boonmee l'apiculteur. Je ne sais pas dans quelle mesure cette rencontre est accidentelle, et il est possible que Weerasethakul n'y ait pas songé. Mais considérant son degré d'attachement pour la région rurale de l'Isan, et sa désaffection pour le régime central en place, il me paraît plus probable qu'il ait conscience de ces problèmes. Cette critique me paraît alors unique d'un double point de vue. D'abord, parce qu'elle est intimement liée au contexte politique du pays, et surtout parce qu'elle ne me paraît pas tellement connectée à l'idée d'écologie, critique dominante lorsqu'on parle de déforestation. D'innombrables films récents utilisent la forêt pour parler d'écologie³ et curieusement les films de Weerasethakul ne sont pas tellement empreints de cette dimension. Si l'on considère une veine « écologique » du cinéma de Weerasethakul, c'est avant tout, selon moi, dans un respect vis à vis de la nature en tant qu'être vivant, qui est davantage d'ordre culturel (via notamment des traditions animistes et bouddhistes) que dans le sens de l'écologie massivement développée. Il n'y pas l'idée je crois de sauver les arbres pour sauver la planète, mais plutôt de montrer la forêt pour souligner son « importance pour le national » comme le dit Mayer, et la relation, parfois vitale, qu'elle entretient avec les populations rurales.

¹ p. 48, Arnaud Dubus, *op. cit.*

² *Ibid.* p. 49

³ Et dans des échelles tout à fait différentes, aussi bien *l'Avatar* de James Cameron (2009), le film le plus rentable de tous les temps, que *L'étreinte du serpent* de Ciro Guerra (2015), qui est sûrement un film moins regardé et à destination d'un certain public, ont tous deux une veine écologique. Il s'agit en tout cas de présenter le combat de certains êtres envers des hommes qui cherchent à détruire leurs environnements.

Aussi, la dimension politique de la forêt n'est pas liée à l'écologie, mais plutôt dirigée vers une critique du régime en place, par la représentation de communautés à la marge, qui sont menacées par cette déforestation. Le plus important est de constater que la forêt n'est pas uniquement un thème qui véhicule une certaine dimension artistique, puisque potentiellement, en dehors de sa représentation physique, elle peut constituer une critique d'ordre politique. Elle est donc chez le réalisateur un message, un symbole qui par son existence physique, signifie déjà quelque chose.

2.2.3 Exploration d'une dialectique séculaire, le rapport nature culture et son influence esthétique.

Si la forêt est un message en soit, au-delà de la représentation que Weerasethakul en fait, il m'apparaît important de questionner finalement son rôle et sa présence dans les films de Weerasethakul. En effet, tout le mémoire tend à se poser la question de cette présence forestière, et cette dernière partie sera l'occasion pour moi de proposer une interprétation des raisons de cette présence. Il existe dans le cinéma de Weerasethakul un certain ascétisme de la mise en scène, qui le rapproche dans un sens du cinéma soustractif (dont il est pourtant volontairement exclu), mais qui surtout donne une nouvelle dimension à son cinéma, au-delà de ce qu'il contient effectivement. Le réalisme assez poussé de ces fictions donne à ses films un aspect presque documentaire, en particulier lorsqu'il évoque la société thaïe, mais aussi dans son rapport à la forêt. Ce contraste est facilement perçu dans ses premiers films, et en particulier *Blissfully Yours* et *Tropical Malady*, parce qu'ils sont volontairement scindés en deux, avec deux théâtres bien spécifiques, la vie citadine et l'expérience forestière. C'est une dichotomie sans âge que Weerasethakul convoque à travers ces deux parties, puisqu'à mon sens il s'agit de mettre en jeu la relation Nature/Culture. Cette dimension a priori scénaristique a également des conséquences esthétiques à mon sens, puisqu'elle permet sans doute l'aspect documentaire mentionné plus haut.

Blissfully Yours est beaucoup plus marqué par la dimension nature culture que ce qu'on peut initialement imaginer. Notamment à travers les dessins de Min qui s'ajoutent parfois en surimpression, l'idée est que Weerasethakul provoque un dialogue entre nature et culture d'ordre aussi bien thématique que visuel. Ces dessins de Min représentent des scènes domestiques, mais aussi les femmes de sa vie (Orn/Roong) qui sont on ne peut plus liées à la société et à la culture thaïe. Quand Min est l'étranger, elles sont la symbolique d'une culture thaïe, à travers notamment ce qui les préoccupe et les motive en tant que personnage. A travers le travail (travail à la chaîne de

Roong, sans doute une évocation de la mondialisation), les tâches domestiques (cuisine typiquement thaïe et confection de la pommade miraculeuse) mais aussi et surtout ce qu'elles évoquent, notamment la question des Karens, une ethnie qui vit dans les forêts thaïes et dont au moins Orn se dissocie clairement. Pour expliquer qu'elle se soit perdue dans la forêt elle dit, « Je ne suis pas une Karen » or ce peuple montagnard vivant au nord du pays est une des ethnies les plus emblématiques de la Thaïlande. Par ailleurs le fait qu'elle dise clairement sa non appartenance sous-entend qu'elle s'inclue de fait dans la majorité, puisqu'elle ne se met pas à la marge. Ces personnages féminins ont véritablement une fonction d'évoquer de manière très claire la culture thaïe et certaines de ces traditions, ce qui rend le contraste avec Min l'étranger d'autant plus saisissant. Ainsi il paraît se trouver plus proche de la nature, symbole de l'autre, par essence différent d'elles, le dehors de la société (parce qu'il n'est justement pas thaï et mal à l'aise dans le pays) sous-entendu dans l'étymologie du mot forêt. Il a la connaissance des bois (c'est lui qui donne les baies à Roong, lui qui la guide) et également par la maladie de peau un contact beaucoup plus direct avec la nature, puisqu'il s'y met presque nu. Par ailleurs sa maladie de peau est sans doute un symptôme externe de son mal à l'aise interne, c'est lui qui ne parvient pas à s'adapter à l'environnement thaï, ce qui lui donne littéralement de l'urticaire. Cette dichotomie dans les personnages n'est pas aussi simpliste, puisque nature et culture sont toujours en relation de manière hybride chez les personnages, mais elle a le mérite d'aller de pair avec la mise en scène de la nature chez Weerasethakul. Evidemment, la représentation de la nature paraît conditionnée par la culture, notamment parce que le biais de sa médiation (la pratique cinématographique) est nécessairement un objet culturel. Cependant, j'ai déjà soulevé l'idée que Weerasethakul cherche à donner une vision de la nature la plus proche possible de son expression et son appréhension « naturelle »¹ notamment à travers ces plans qui parcourent ses films où le seul objet visuel est la forêt. Ainsi il m'apparaît que Weerasethakul parvient à proposer à la fois la représentation classique de la forêt par le médium artistique, (plan très composé, vision paysagère par le biais humains et donc culturel) et une expression la plus brute possible des forces de la nature. Pour être précis, il y a d'un côté une pratique paysagère d'ordonnance de l'espace dans le champ de la caméra et de l'autre une vision naturaliste, quasi documentaire de la nature. Cette mise en tension entre les expressions les plus dépouillées des puissances naturelles (exprimées par le biais de plan fixes qui s'installent dans la durée, et qui sont dénuées à la fois de présence humaine et de personnages, et dont la performance est conditionnée uniquement par la valeur esthétique de contemplation) et la construction très poussée (notamment dans les compositions de cadres qui insèrent les personnages au sein de l'espace naturel) me paraît

¹ C'est d'ailleurs tout le sens de mon rapprochement entre sa pratique et la pensée kantienne.

être assez spécifique à Weerasethakul. Je crois qu'on peut surtout la comprendre en se posant la question de la responsabilité de la sensibilité qui organise l'image. En effet, cette construction très poussée de certaines images est le résultat d'un télescopisme des sensibilités qui perçoivent la forêt. Ainsi, cette hyper construction est en fait le fruit d'une organisation sensible double, à la fois celle de Weerasethakul qui filme l'espace, et celle d'un personnage qui le vit. A l'inverse ces plans proches de la vision naturelle sont précisément ceux où la sensibilité d'un personnage ne compose pas l'espace visuelle, c'est à dire qu'on y perçoit uniquement le regard du filmeur d'où cette impression d'une vision plus brute.

Instinctivement j'aurais tendance à dire qu'il est impossible qu'un motif aussi courant ne se soit jamais retrouvé contrasté de la sorte et bien entendu je voudrais éviter d'être péremptoire. Pourtant, les exemples de forêts représentées à travers ces deux pôles me manquent, en tout cas dans une expression comparable (certains films documentaires s'attellent à une expression esthétisée de la nature, mais elle n'est pas reliée à un schème plus large par un montage et un scénario, c'est un événement visuel purement esthétisant, un fragment qui organise une pause visuelle dans le propos du documentaire sur la nature). Ce caractère spécifique de la représentation par Weerasethakul de la forêt me paraît conditionné par un nombre important de facteurs. L'idée est que cette vision naturaliste presque documentaire (renforcé par le fait qu'il s'agit toujours de la même forêt dans ses films, associée au même territoire physique) est rarement contrastée au sein d'un même film par un regard esthétique et une forte identité « auteuriste ». Ainsi, il me paraît plus courant d'avoir soit l'un des pans soit l'autre lorsqu'il s'agit de traiter la forêt au cinéma, même ce que j'appelle expression brute est généralement liée à quelque chose de narratif, la forêt est présente pour une certaine raison dans l'histoire, elle a un rôle et une explication plus ou moins logique. Dans les films de Weerasethakul, la présence de la forêt paraît instinctivement arbitraire, c'est un motif qu'il aime, mais qui n'a pas de raison d'être narrative, ce qui se joue dans les films pourrait tout à fait se produire ailleurs, à la plage, à la montagne peu importe. Tout l'intérêt de ce choix, qui est bien entendu loin d'être arbitraire comme on a pu le voir dans toute la réflexion qui précède, me paraît justement être dans ce contraste entre les différentes formes de représentation de la forêt. Le plus saisissant est que ces deux regards se confondent l'un dans l'autre. Une vision « brute » de la nature apparaît belle et esthétisée par la mise en rapport à ce qui la précède et à l'inverse une vision paysagère et esthétique, conserve une dimension naturaliste par le même effet.

Cette dimension s'explique par ce que Weerasethakul met dans ses films et plus largement ce qu'on définit comme son style. D'abord une approche documentaire de la forêt : D'un côté, un attachement profond à un territoire et un espace représenté à plusieurs reprises, constamment

retravaillé et revu pour en donner une image beaucoup plus précise qu'un seul film pourrait produire (cas unique il me semble). Une forêt thaïlandaise qui n'est pas choisie par hasard et une référenciation constante à des pratiques culturelles spécifiquement thaïes (Ramakien, Bouddhisme, Présence des esprits, mention des Karens etc.) Un style de Weerasethakul unique, lié à la question de la temporalité, à la représentation sonore qui provoque une impression réaliste de la forêt, tout en conservant une dimension de rêve, un caractère suspendu. C'est ce caractère insaisissable de sa représentation qui rend l'objet difficilement appréhendable et c'est sans aucun doute ce qui le rend unique. Parce que tout est en permanence contrasté dans sa représentation de la forêt, et que ces rapports sont indénombrables et pas uniquement réduits à un type de rapport. (Nature/culture, esthétisme et naturalisme comme on l'a évoqué ici). Ce qui me paraît le plus fort et plus intéressant, c'est que la différence entre les films s'exprime par le biais de la forêt. Ainsi, au regard de *Blissfully Yours* et *Tropical Malady*, des films où la construction similaire favorise la comparaison, les deux premières parties se ressemblent assez. Une histoire d'amour un peu improbable (Min est un immigré marié, Keng un soldat de passage) sur fond de réalisme social (instance sur le travail et la quotidienneté des actions). Mais les secondes pourraient difficilement être davantage différentes, et c'est par le passage en forêt que la transformation se fait. C'est par sa médiation que les films se transforment et deviennent absolument uniques. Selon moi si ce caractère unique est apporté par le traitement narratif et esthétique de la forêt, c'est avant tout parce qu'elle permet la rencontre entre nature et culture qui trouve en elle l'une de ses expressions la plus primaire et la plus complexe. Ainsi, si ces deux secondes parties sont si différentes c'est avant tout parce qu'il ne s'agit plus uniquement de présenter un facteur culturel, de planter une histoire dans un contexte social, mais d'accéder à une dimension beaucoup plus essentielle, et de fait plus mystérieuse et moins saisissable par le biais d'une rencontre entre le culturel et le naturel représenté par la forêt.

CONCLUSION

On peut déjà percevoir que cette recherche a eu surtout un but, rassembler la représentation des forêts dans les différents films, pour expliquer la manière dont la forêt est construite à travers eux. Aussi, je ne voulais pas parler des forêts conçues par le réalisateur, en tant qu'ensembles divisés sans rapports. Pour moi, il s'agissait de plutôt lier les films entre eux sans les séparer dans des catégories imperméables. Ma principale hypothèse, qui était dérivée de ma problématique, était de voir si les films ne sont toujours les fruits d'un même individu, qui aurait un rapport à la forêt particulier. Je ne proposais pas de nier les différences, elles sont visibles et sensibles entre les films. Mais je pense, à travers ces différences avoir mis un premier jalon pour percevoir l'épicentre de sa représentation en analysant des rapports qui se retrouvent à travers les films dans la manière de considérer la forêt.

Paradoxalement, lorsqu'on observe la forêt de Weerasethakul on trouve souvent deux façons de la considérer. La première vient gommer une dimension au profit d'une autre, considérer le film comme présentant une forêt qui, typiquement, est un lieu de l'étrange, sauvage et touffue, plutôt en lien avec un film comme *Tropical Malady*. On oublie alors que la forêt est présente pendant tout ce film, et qu'elle est aussi un lieu quotidien, un endroit où la famille de Tong vit plutôt paisiblement. Mais même lorsqu'on perçoit ce double aspect, intervient la seconde façon de la considérer ; on sépare diamétralement ces dimensions, on en fait deux forêts, et donc des forêts de Weerasethakul.¹ Pourtant il n'est probablement pas dans la pensée de l'auteur de venir séparer ces dimensions. Au contraire, il dit souvent que la « jungle » est un « personnage ».² Cette conception implique selon moi que la forêt n'est ni un lieu familier ni lieu de danger, mais les deux à la fois. Il faut que le spectateur se souvienne de toutes ces dimensions, qu'il ait conscience de qui elle a été, pour comprendre ce qu'elle est devenue.

Mais il ne faudrait pas imaginer que Weerasethakul choisirait de traiter toujours de la même façon la forêt. C'est même le contraire, il fait tout son possible pour ne jamais réutiliser un usage dominant de la forêt fortement attaché à un film.³ Aussi est-elle en perpétuelle évolution, elle

¹ C'est le cas par exemple de Jacques Aumont, dans une intervention donnée au forum des Images, pour le cycle *Mille et une Forêts*, le 9 mars 2012.

² Par exemple, dans « L'amour est souffrance » Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé, Sylvain Coumoul, *Cahiers du cinéma*, n°595, novembre 2004, pp. 14-15.

³ Par exemple la forêt vue dans la pénombre de la nuit fait partie de l'essence d'un film comme *Tropical Malady*. Quand bien même elle n'est pas exclusivement montrée ainsi, cette forêt de nuit est plutôt rattachée à l'identité

change en profondeur en fonction des films, mais conserve quelque chose de son identité. Que ce soit dans une opposition, jour et nuit, un bien être harmonieux ou un espace de tension, un objet de quête en soi ou un simple lieu de passage, la forêt est constamment réinventée, mais elle demeure pourtant la forêt. Ni tout à fait similaire, ni tout à fait différente, la forêt de Weerasethakul donne presque l'impression qu'elle se réincarne dans ses différents films, qu'elle prend de nouvelles couleurs, qu'elle se complexifie et qu'elle change. Mais en même temps, elle conserve en filigrane un temps antérieur, un quelque chose qui demeure dans son noyau de représentation, et qui donne le sentiment qu'en dehors de ce qu'elle représente, dans une dimension presque essentielle, son esprit est toujours le même. C'est pour moi exactement ce qu'un spectateur attend d'un « personnage » d'une narration classique. Un spectateur s'attend à ce qu'il change, (souvent lié à l'idée d'une progression) mais pas au point de dévoyer ce qui dans son esprit, construit l'« essence » du personnage.

La forêt est bien perçue à travers l'idée d'un personnage. Comme un personnage, elle suppose une construction qui la rend crédible. Tout l'objet de ce mémoire était de détailler la manière dont ce personnage est construit. A travers les influences étymologiques, théologiques, philosophiques, psychanalytiques, cinématographiques, en somme culturelles, on a une image du réseau de sens incroyable que représente la forêt. Mais il ne s'agit pas non plus de renvoyer l'image d'une démonstration implacable de ce réseau. Sa construction est marquée par une sensibilité et une délicatesse que je n'ai eu de cesse de relever. Dans la manière de montrer le réseau forestier, Weerasethakul utilise l'esthétique pour non pas nous donner une forêt absolument réelle, conscient qu'il s'agit de quelque chose d'inaccessible, mais une sensation qui passe par des moyens plastiques pour s'exprimer. Aussi à la question Weerasethakul est-il un réaliste, je peux répondre oui et non. Il ne s'agit pas de copier la réalité, mais de rendre compte de *sa* réalité, sensible avant d'être purement rationnelle. C'était là tout l'objectif de ce mémoire, ne pas simplement évoquer la forêt, mais la sienne en particulier. Dans le cadre d'un autre travail, beaucoup plus large, il serait sans doute très intéressant de venir comparer des forêts différentes à celle de Weerasethakul. Je me questionne finalement sur la place de cette forêt de Weerasethakul dans le panorama mondial. C'est sûrement le temps passé avec elle qui me la montre comme absolument unique. Est-ce vraiment le cas ? La réponse qu'on trouvera dans ce mémoire sera toujours oui.

générale du film. C'est pourquoi dans un film postérieur comme *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures* la nuit dans la forêt n'est pas du tout similaire, elle est visiblement teintée de bleu et filmée en nuit américaine, en tout cas visuellement, elle ne provoque pas du tout les mêmes impressions que la nuit noire de *Tropical Malady*.

BIBLIOGRAPHIE

Outils généraux pour développer ma pensée :

- ALBERTI Leon Battista, *La peinture*, Seuil, Paris, 2004, 384 p.
- APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Payot & Rivages, coll. Petite Bilio Payot : Essai, Paris, 2015 (1996), 334 p.
- BERTRAND Michèle, BOURNOVA Klio, « Argument » dans *Revue Française de Psychanalyse*, 2003, vol. 67, n°1, pp. 5-8
- BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, Paris, 1999 (1976) 476 p.
- CONSTANTINESCO Thomas, VAN REETH Adèle, « Henry David Thoreau (1/4) Le premier philosophe américain ? », *Les Chemins de la philosophie*, France Culture, diffusée le 24/04/2017, et disponible en podcast : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/henry-david-thoreau-14-le-premier-philosophe-americain>, consulté le 1 septembre 2018
- FREUD Sigmund, *Pour introduire le narcissisme*, trad. Olivier Mannoni, Payot et Rivages, Paris, 2012, 156 p.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Philosophie de l'esprit*, Tome 2, Traduit de l'allemand par Augusto Véra, Edition Germer Baillière, Paris, 1869 (1817), 523 p.
- HOBBS Thomas, *Léviathan ou Lamatière, la forme et la puissance d'un état ecclésiastique et civil*, traduit par R. Anthony, 1921, 344 p. (dans sa version électronique) et consulté le 1 septembre 2018
https://electrodes.files.wordpress.com/2013/11/leviathan_tome_i_hobbes_trad_fr_r_anthony.pdf
- HUGO Victor, *Les Misérables I*, Gallimard, coll. Folio Classique, Paris, 1999, 955 p.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, 312 p.
- JUNG Carl, *Les Racines de la conscience*, Buchet-Chastel, Paris, 1971, 706 p
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renault, Flammarion, Paris, 1995, 540 p.
- MENACHEM Ruth, « Désorientation sexuelle. Freud et l'homosexualité », *Revue Française de Psychanalyse*, 2003, vol. 67, n°1, pp. 11-25
- METZ Christian, « Le perçu et le nommé », *Vers une esthétique sans entrave, Mélanges Mikel Dufrenne*, 10/18, Paris, 1975, pp. 345-377.
- MOREL Geneviève, « Mulholland Drive », 2003, disponible en ligne : <http://www.oedipe.org/spectacle/mulholland>, consulté le 1 septembre 2018
- RABINOVITCH Solal, « Le Wunsch dans le délire onirique », *Journal français de la psychiatrie*, n°22, 2004, pp. 22-26
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Gallimard, Paris, 1996 (1755), 284 p.

THOREAU Henri-David, *Les forêts du Maine*, trad. François Specq, Editions Rue d'Ulm, Paris, 2004 (1864), 521 p.

VEILLETTE Claude, « Art, nature et expérience esthétique chez Kant ». *Dialogue*, 1996, vol.35, n°2, pp. 219-234.

Sources sur la contextualisation, et l'histoire culturelle de Thaïlande :

BAKER Chris, PONGPAICHIT Pasuk, *A History of Thailand*, 3ème édition, Cambridge University Press, Sydney, 2014 (2005) 323 p.

BUDDHADĀSA BHIKKHU, *Heartwood of the Bodhi Tree : the Buddha's Teaching on Voidness*, traduit du thaïlandais vers l'anglais par Dhammavicayo, édité par Santikaro Bhikkhu, Wisdom Publication, Boston, 2014 (1962), 147 p.

CETTOUR-ROSE Dominique « Thaïlande : le lèse-majesté ternit l'image de la monarchie », publié en aout 2013, consulté le 1 septembre 2018 <http://geopolis.francetvinfo.fr/thaïlande-le-lese-majeste-ternit-limage-de-la-monarchie-20417>

DUBUS Arnaud, *Thaïlande: histoire, société, culture*, La Découverte, Paris, 2011, 223 p.

HARRISON Rachel, « Facing Demons ; Sida marries Totsakan in Sidaoreuang's Modern Thai Reinventions of the Epic *Ramayana* (*Ramakien*) », *Formes modernes de la poésie épique: nouvelles approches*, Judith Labarthe (dir.), Presse Interuniversitaire Européenne - Peter Lang, Bruxelles, 2004, pp. 339-369.

HONGLADAROM Krisadawan, MCCARGO Duncan, « Contesting Isan-ness: Discourses of Politics and Identity in Northeast Thailand », *Asian Ethnicity*, volume 5, n°4, 2004, pp. 219-234.

KUBIACK Anthony « Animism Becoming-performance, or Does this text speak to you? » *Performance Research A Journal of the Performing Arts*, Volume 17, n°4, 2012, pp. 52-60.

RAMA I, *The Ramakien: a prose translation of the thai version of Ramayana*, traduit du thaïlandais vers l'anglais par Ray A. Olson, Praepittaya Company, Bangock, 1968 (1797), 423 p.

VARENNE Jean, « THERAVĀDA » *Encyclopædia Universalis*, en ligne, consulté le 1 septembre 2018. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theravada/>

VARENNE Jean, « BODHISATTVA », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, consulté le 1 septembre 2018. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bodhisattva/>.

WOODWARD Hiram, *The art and architecture of Thailand: From Prehistoric Times through the Thirteenth Century*, 2ème édition, Brill Academic Publisher, Boston, 2005 (2003) 277 p.

Sources pour penser la forêt, la construction d'un symbole :

BROSSE Jacques, *L'aventure des forêts en occident : De la préhistoire à nos jours*, Jc Lattès, Paris, 2000, 497 p.

CHALVET Martine, *Une histoire de la forêt*, Seuil, Paris, 2011, 352 p.

- CHANVALLON Stéphanie Chanvallon, HEAS Stéphane « L'Homme et la Nature : en quête/enquête sensible », *Natures Sciences Sociétés*, 2011, n°4, vol. 19, pp. 355-364.
- CORBIN Alain, *La douceur de l'ombre : L'arbre, source d'émotions de l'Antiquité à nos jours*, Fabrice Almeida (dir.), Fayard, 2013, 348 p.
- CRONON, William (dir.), *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, W.W. Norton & Company, New York, 1996, 561 p.
- HARRISON Robert, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, trad. Florence Naugrette, Flammarion, Paris, 1992, 395 p.
- ROGERS Charlotte, *Jungle Fever: Exploring Madness and Medicine in Twentieth-Century Tropical Narratives*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2012, 234 p.
- WHITE Kenneth, *Le Plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Grasset, Paris, 1994, 416 p.

Sources traitant d'esthétique du cinéma :

- ARNAUD Diane, *Faux réveils au cinéma : Glissement progressif du réel*, Rouge Profond, Paris, 2018, 144 p.
- AUMONT Jacques, *L'attrait de la lumière*, Paris, Yellow Now, 2010, 77p.
- AUMONT Jacques, *L'image*, Armand Colin, 3ème édition, 2011 (2007) 303 p.
- BARTHOLEYNS Gil et GOLSENNE Thomas, « Une théorie des actes d'image », dans Alain Diekens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne (dir.), *Problèmes d'histoire des religions*, Volume 19, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 2010.
- BEUVELET Olivier, *De la finestra à l'image-fente. Ethique et esthétique du cadre à partir du Décalogue de Krzysztof Kieslowski*, thèse de doctorat, dir. Murielle Gagnebin, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2012, Deux volumes, 588 p.
- CHION Michel, *La parole au cinéma : La toile trouée*, Cahiers du cinéma, coll. Essais, Paris, 192 p.
- CHION Michel, *Le son*, Armand Colin, Paris, 2004 (1998), 342 p.
- CHION Michel, *Le son : traité d'acoulogie*, Armand Colin, 2ème édition, 2010 (1998), 272 p.
- COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse : Verdier, Paris, 2009, 243 p.
- COPPOLA Antoine, *Le cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan*, L'Harmattan, Paris, 2004, 487 p.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, 297 p.
- EISENSTEIN Sergei, *Walt Disney*, traduit du russe par Naum Kleiman, Circé, Strasbourg, 1991, 128p.

- EISNER Lotte H., *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, traduit du français par Roger Greaves, Thames and Hudson, Londres, 1969 (1952), 360 p.
- FIANT Anthony *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2014, 211 p.
- FOWLER Catherine, HELFIELD Gillian, *Representing the Rural: Space, Place, and Identity in Films about the Land*, Wayne State University Press, Detroit, 2006, 369 p
- GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique: esthétique et dramaturgie*, édité par Michel Marie, Armand Colin, Paris, 2015, 222 p.
- KRACAUER Siegfried, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Flammarion, Paris, 2010, 515 p.
- MOTTET Jean, *L'arbre dans le paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 2002, 280 p.
- MOURREN Yannick, *La couleur au cinéma*, CNRS Edition, Paris, 2012, 253 p.
- REVAULT D'ALLONES Fabrice, *La lumière au cinéma Cahiers du cinéma*, Paris 1991, 208 p.
- SCHAFFER Raymond Murray, *Le Paysage sonore*, J-C Lattès, Paris, 1979, 420 p.
- TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé*, traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Edition Philippe Rey, Paris, 2014 (1989), 301 p.

Sources traitant directement de Weerasethakul :

Réflexions théoriques et scientifiques sur son œuvre :

- AUMONT Jacques, « Tropical Malady », Cycle *Milles et une forêt*, Forum des Images, 2012, consulté le 1 septembre 2018: http://www.dailymotion.com/video/xpfb6b_tropical-malady-d-apichatpong-weerasethakul-jacques-aumont_shortfilms
- BOEHLER, Nathalie « The Jungle as Border Zone: The Aesthetics of Nature in the Work of Apichatpong Weerasethakul. » *ASEAS - Austrian Journal of South-East Asian Studies*, vol. 4, n°2, 2011, pp. 290-304.
- CHUNG Una, « Crossing over Horror: Reincarnation and Transformation in Apichatpong Weerasethakul's Primitive » *Women's Studies Quarterly*, Vol. 40, N° 1/2, printemps-été 2012, pp. 211-222.
- MAYER Sophie, « Dirty Pictures : Framing Pollution and Desire in « New Queer Cinema », *Screening nature : Cinema Beyond the Human*, Anat Pick, Guinevere Narraway (dir.), Berghan Books, New York, 2013, pp. 145-161.
- PERVOLOVICI Eva. « Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort » dans, *Lumière(s) : Journées d'études des 10 et 11 septembre 2015*, organisée par les doctorants de l'IRHIS, Université de Lille 3 - Sciences Humaines et Sociales,

Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2016, disponible en ligne et consulté le 1 septembre 2018 : <http://books.openedition.org/irhis/682>

QUANDT James (dir.), *Apichatpong Weerasethakul*, Autriche: Österreichisches Filmmuseum : Synema, Vienne, 2009, 255 p.

Presse autour du réalisateur, interviews et critiques de Weerasethakul et ses films:

BURDEAU Emmanuel, COUMOUL Sylvain, TESSE Jean-Phillippe, « L'amour est souffrance » *Cahiers du cinéma*, n°595, novembre 2004, pp. 14-15.

DOUIN Jean-Luc, « Entretien Apichatpong Weerasethakul « Il est temps de réfléchir à notre loi sur la censure » », *Le Monde*, supplément Culture, 13 juin 2007 p.31

HUNT Matthew, « Exclusive interview with Apichatpong Weerasethakul » *Encounter Thailand*, vol. 2, n°13, May 2013, pp. 36-39.

KAGANSKY Serge, « Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures », *Les Inrockuptibles*, 2010, en ligne, consulté le 1 septembre 2018 <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/oncle-boonmee-celui-qui-se-souvient-de-ses-vies-anterieures/>

KIM Jii-Hoon, « Learning About Time: An Interview with Apichatpong Weerasethakul » *Film Quarterly*, Vol. 64, N° 4, Été 2011, pp. 48-52.

LALANNE Jean-Marc, « sur les traces de *Tropical Malady* », *Les inrockuptibles*, 2002 (date indiquée) 2004 (date probable), disponible en ligne et consulté le 1 septembre 2018 : <https://www.lesinrocks.com/2002/12/18/cinema/actualite-cinema/sur-les-traces-de-tropical-malady-11107102/>

Filmographie générale :

Les aventures de Robin des Bois, Michael Curtiz, 1938, (*The Adventures of Robin Hood*)

Brigadoon, Vincente Minelli, 1954

La mort aux trousses, Alfred Hitchcock, 1959, (*North by northwest*)

Aguirre, la colère de Dieu, Werner Herzog, 1972, (*Aguirre, der Zorn Gottes*)

Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979

La Forêt d'émeraude, John Boorman, 1985, (*The Emerald Forest*)

Gorilles dans la brume, Michael Apted, 1988, (*Gorillas in the Midst: The Story of Dian Fossey*)

Le Projet Blair Witch, co-réalisé, Eduardo Sánchez et Daniel Myrick, 1999, (*The Blair Witch Project*)

La plage, Danny Boyle, 2000, (*The Beach*)

Mulholland Drive, David Lynch, 2001

La forêt de Mogari, Naomi Kawase, 2004 (*Mogari no mori*)

Avatar, James Cameron, 2009

La Nymphe, Pen-Ek Ratanaruang, 2009, (*Nang Mai*)

L'étreinte du serpent, Ciro Guerra, 2015, (*El abrazo de la serpiente*)

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	pages 1 à 5
PARTIE 1 Penser la forêt : déconstruction d'un symbole à travers différentes échelles culturelles	pages 6 à 48
<u>1.1 Les enseignements de l'étymologie</u>	pages 6 à 9
<u>1.2 Brève présentation de grands modèles forestiers occidentaux influents</u>	pages 9 à 13
<i>1.2.1 La forêt comme un espace provoquant l'angoisse</i>	pages 10 à 12
<i>1.2.2 La pastorale et sa forêt refuge</i>	pages 12 à 13
<u>1.3 La forêt espace de l'introspection, terrain d'expression de l'inconscient</u>	pages 13 à 24
<i>1.3.1 La relation entre forêt et inconscient au cœur de la représentation de Weerasethakul</i>	pages 14 à 19
<i>1.3.2 Etude de cas, une lecture psychanalytique de Tropical Malady</i>	pages 19 à 24
<u>1.4 De l'influence de la culture thaïe sur la représentation forestière</u>	pages 24 à 34
<i>1.4.1 Le grand épique national : le Ramakien, et l'établissement d'une forêt sacrée</i>	pages 25 à 29
<i>1.4.2 Le bouddhisme : penser la forêt comme être vivant</i>	pages 29 à 34
<u>1.5 La forêt au cinéma, modèles et influences de Weerasethakul</u>	pages 34 à 38
<u>1.6 Philosophie des forêts, grands schèmes et structure de pensée dépassant les clivages culturels</u>	pages 38 à 48
<i>1.6.1 Petit panorama de la nature en philosophie</i>	pages 39 à 44
<i>1.6.2 Le rapport entre nature et esthétique : la pensée de Kant à l'épreuve du cinéma de Weerasethakul</i>	pages 44 à 48
PARTIE 2 Une esthétique de la forêt : singularité d'une mise en scène sensationnelle	pages 48 à 89
<u>2.1 Esthétique de la forêt : analyses des medium plastiques de représentation</u>	pages 48 à 76

2.1.1 <i>Les dimensions forestières : temporalité, spatialité, mouvement</i>	pages 48 à 57
2.1.1.1 La Question temporelle : un temps particulier des arbres.....	pages 48 à 52
2.1.1.2 Spatialité : quelques mots de l'organisation cinématographique de l'espace forestier, désavouer les intuitions.....	pages 51 à 55
2.1.1.3 Principes du cadre en forêt : la saturation.....	pages 55 à 57
2.1.2 <i>Le son, laisser entendre la forêt</i>	pages 57 à 64
2.1.2.1 La tonalité : le son des insectes.....	pages 58 à 60
2.1.2.2 L'ergo-audition : les sons humains dans l'espace forestier.....	pages 60 à 62
2.1.2.3 Le son naturel : du vent dans les feuillages.....	pages 62 à 64
2.1.3 <i>Voir dans la forêt, la lumière et l'éclairage à l'épreuve de leur environnement</i>	pages 64 à 76
2.1.3.1 Penser l'éclairage : créateur d'une ambiance expressive.....	pages 66 à 68
2.1.3.2 La performance de la lumière : une lumière signifiante.....	pages 68 à 70
2.1.3.3 Conjuguer lumière et éclairage : la place du néon.....	pages 70 à 72
2.1.3.4 Une lumière « vivante »: l'arbre aux lucioles.....	pages 72 à 76

2.2 Positions et pratiques de cinéma : Weerasethakul et la forêt, quelques propositions pour définir sa singularité.....pages 76 à 89

2.2.1 <i>Un autre genre de cinéma : un cinéma du « terroir »</i>	pages 76 à 80
2.2.2 <i>Un cinéma politique : la forêt des allusions</i>	pages 81 à 85
2.2.3 <i>Exploration d'une dialectique séculaire, le rapport nature culture et son influence esthétique</i>	pages 86 à 89

CONCLUSION.....pages 90 à 91

BIBLIOGRAPHIE.....pages 92 à 96

Partie rédactionnelle : 285 549 signes, sans les notes de bas de page 233 339 signes

Total : 306 427 signes.

Ce mémoire a pour objet d'étudier la manière dont le réalisateur Apichatpong Weerasethakul construit son rapport à la forêt. Il va bien sûr évoquer *la* forêt, mais dans le but de définir *sa* forêt. Par des références parfois implicites mais toujours constantes à la riche histoire culturelle de la forêt, Weerasethakul entre en contact avec tous les domaines de la pensée, de l'art, et de la vie des Hommes. Empreint à la fois d'une pensée thaïe, bouddhiste et animiste, la forêt est chez lui le domaine du vivant. Plutôt que de l'anthropomorphiser - moyen courant en Occident de rendre compte du vivant de la forêt - Weerasethakul va chercher à donner la sensation de cette vie secrète. Cette sensation forestière est le résultat d'un contact perpétuel entre des sensibilités qui se rendent en forêt et les moyens plastiques à sa disposition pour les figurer. Il ne s'agit plus uniquement de faire dire quelque chose à la forêt, de la symboliser, mais aussi d'en donner une représentation qui passe par différents biais esthétiques, comme l'espace-temps, le son et la lumière. Parce que la forêt n'est pas juste un être-là, elle est représentée, rendue plastiquement sensible.

