

Apichatpong Weerasethakul

Les réincarnations du cinéma

Julie de Lorimier

Numéro 162, juin-juillet 2013

Industrie en crise. Cinéma en mutation !

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69327ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Lorimier, J. (2013). Apichatpong Weerasethakul : les réincarnations du cinéma. *24 images*, (162), 29–33.

Apichatpong Weerasethakul

LES RÉINCARNATIONS DU CINÉMA

par Julie de Lorimier



PRIMITIVE (2009)



ALORS QUE LES DIFFÉRENCES ENTRE LA VIDÉO ET LA PELLICULE S'AMENUISENT DE PLUS EN PLUS ET QUE cette dernière se raréfie à une vitesse accélérée; alors que les films se visionnent sur des écrans d'ordinateurs et que les salles sont désertées; alors que plusieurs cinéastes ont envahi l'espace du musée ou des galeries, le cinéma serait-il en train de disparaître? Amoureux du cinéma, obsédé même par lui, c'est pourtant sans craindre ses métamorphoses qu'Apichatpong Weerasethakul lui donne vie au moyen d'une pratique aussi diversifiée qu'hybridée: «Un fantôme ne disparaît pas mais se transforme. Le cinéma est un fantôme, une entité qu'on a besoin de rêver. Il est une extension de notre âme qui se manifeste.»¹

Les cinéphiles connaissent surtout Apichatpong Weerasethakul à travers ses films. Beaucoup l'ont découvert grâce à la surprenante palme d'or obtenue en 2010 avec *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, ovni cinématographique où les fantômes fréquentent les humains comme si cela allait de soi et où fantastique et réalisme quasi documentaire se côtoient comme des mondes égaux, susceptibles de faire irruption l'un dans l'autre à tout moment. D'autres, sans doute des festivaliers plus aventureux (ou plus chanceux), le suivent déjà depuis *Blissfully Yours* (2002) ou *Tropical Malady* (2004), envoûtés qu'ils ont été par ces films aux points de rupture radicaux, dont la structure en diptyque défie toute convention narrative mais arrive, précisément par la scission en différentes parties de nature et de style opposés, à susciter l'adhésion à l'ensemble avec stupefaction et félicité. Si l'on ajoute à ces trois films *Syndromes and a Century* (2006) et que l'on remonte jusqu'au premier long métrage d'Apichatpong, un documentaire – mais en est-ce vraiment un? – en forme de cadavre exquis intitulé *Mysterious Object at Noon* (2000), on se rend compte qu'on est en présence d'une œuvre où non seulement les histoires sont hantées, mais où les films se hantent aussi entre eux, à travers de multiples correspondances.

Les mêmes acteurs reviennent, certains personnages disparaissant d'un film pour réapparaître dans un autre, sous la même forme ou réincarnés autrement. La jungle, devenue signature d'Apichatpong, est le paysage obsédant de ces allées et venues, lieu privilégié de visions et de rencontres avec des créatures d'un autre monde. Elle acquiert une telle qualité de présence, par la densité et la richesse de ses textures sonores pénétrantes, mais aussi par la désorientation spatiale que provoque le fait de ne pas voir ou de trop voir, qu'elle agit comme un tissu de conscience ou de rêve duquel tout peut surgir. Dans ces films, l'étirement de la durée des plans contribue souvent à créer un état suspendu entre hypnose et extrême attention, accentuant le sentiment de continuité du temps présent de l'expérience (tout comme le fait l'ambiance touffue et persistante de la jungle), et ce, malgré les ruptures en tout genre: apparitions, dédoublements, passages abrupts d'un univers ou d'un genre cinématographique à un autre. C'est donc à une certaine magie, à un élargissement de la perception et à une multiplication des possibles que nous sommes conviés. Une expérience dont on a envie de dire qu'elle est tout particulièrement cinématographique, propre à ce que devrait pouvoir le cinéma, mais dont la rencontre n'est pas si fréquente.

Et pourtant, Apichatpong met en danger ce qui fait habituellement office de repère et par quoi on tend à définir ou à cerner notre



ONCLE BOONMEE, CELUI QUI SE SOUVIENT DE SES VIES ANTÉRIEURES (2010)

expérience d'un récit: la linéarité du fil narratif (ou du moins la possibilité de recomposer sa logique spatiotemporelle lorsque fragmentée), la différenciation des registres (fictionnel, documentaire), la séparation des modes d'existence et d'expression (fantastique, réaliste, poétique), des durées s'accordant à un rythme au service de la compréhension de l'action, etc. Rien de tout cela ne va de soi avec ce cinéaste, mais tout se passe comme si, en jouant avec les limites et en les brouillant, il nous faisait du même coup prendre conscience de celles-ci (du fait que nous en soyons dépendants) et de ce qu'elles signifient. Troublés dans nos attentes, sur le fil désormais tenu de notre appréhension, c'est paradoxalement avec plus de force et d'émerveillement que nous redécouvrons les pouvoirs du cinéma et y adhérons – à moins que, et cela se produit pour bon nombre de spectateurs, il faut bien le dire, le fil ne se rompe.

L'exploration et la remise en question des frontières sont inhérentes aux films d'Apichatpong, mais se retrouve aussi à l'échelle de toute sa pratique artistique, qui dépasse largement le corpus déjà imposant des longs métrages connus des cinéphiles. En tant que vidéaste il a réalisé des dizaines de courts métrages, et ses installations alliant images fixes et projections vidéo à écrans multiples font le tour des musées d'art contemporain à travers le monde. Or, il se trouve que les correspondances, mutations, répétitions et contaminations observées entre les films opèrent également entre tous ces objets – courts, longs, installations – tant sur le plan des contenus que sur celui des formes. Que peut dès lors signifier pour le cinéma une telle démarche? Entre vidéo et pellicule, petits et grands écrans, galeries d'art et salles de cinéma, où est le cinéma et qu'advient-il de lui? La question peut très certainement être posée à l'ensemble le plus fascinant de l'œuvre d'Apichatpong, celui formé par le film *Uncle Boonmee* et l'installation *Primitive* (2009).

À la source de ces deux projets se trouve *A Man Who Can Recall His Past Lives*, livre racontant les souvenirs de Boonmee, homme

originaire du nord-est de la Thaïlande, comme Apichatpong, et dont les multiples incarnations – en buffle, en vache et en fantôme errant – auraient toutes eu lieu dans ce coin de pays. Attiré par cette mémoire fantastique, le cinéaste est parti à la recherche de témoignages sur Boonmee, accompagné de son actrice Jenjira et de ses assistants habituels. De village en village ils ont recueilli quelques histoires, et c'est en bordure du fleuve Mékong dans une zone affectée par de graves inondations et négligée par les autorités centrales de Bangkok, qu'a été découvert le village de Nabua, qui allait devenir le point d'ancrage de *Primitive* et le lieu de tournage d'*Uncle Boonmee*. Occupé par l'armée thaï des années 1960 aux années 1980 dans le but d'éradiquer un mouvement communiste (avec lequel les paysans n'avaient souvent que peu ou pas de rapport), c'est la mémoire refoulée des violences subies que porte Nabua, profondément marqué par la disparition de ses hommes assassinés ou ayant fui dans la forêt environnante pour n'en jamais revenir.

Primitive est le fruit d'un séjour prolongé à Nabua et d'une relation privilégiée avec ses adolescents. À la fois descendants de ceux qui ont subi les horreurs enfouies et porteurs d'un autre avenir possible, ces jeunes ont fasciné Apichatpong qui a choisi de vivre une expérience de création avec eux. À la faveur de temps libres et de l'ennui précédant la saison des récoltes, le cinéaste a pu tourner quantité de vidéos, dont quelques morceaux ont été retenus et travaillés en vue de l'exposition. Celle-ci, qu'on a pu voir au New Museum de New York en 2011, est composée d'un livre d'art, de quelques photographies, de sept écrans dont un double, et complétée par deux courts métrages, *Phantoms of Nabua* et *A Letter to Uncle Boonmee*. Dans certaines vidéos, on peut voir les adolescents en combinaisons militaires et armés de mitraillettes ou s'amusant avec des feux d'artifice, comme revivant sous forme de jeu le passé traumatique du village. La plupart du temps ils portent leurs vêtements de prédilection, très urbains, et figurent même dans le vidéoclip d'un groupe local

invité à Nabua pour l'occasion (écran intitulé *I'm Still Breathing*). Bien que toutes les projections soient en résonance les unes avec les autres et chacune indispensable à la polysémie de l'ensemble, certains moments retiennent particulièrement l'attention. Dans *Phantoms of Nabua*, les jeunes jouent au foot avec un ballon de feu, la nuit, non loin d'un écran sur lequel est projeté *Nabua*, vidéo faisant déjà l'objet d'un écran indépendant de l'exposition et donc ici mise en abyme, et dans laquelle le village est transformé en champ d'éclairs. Ils s'amuse avec le ballon jusqu'à ce que celui-ci enflamme l'écran, qui se consumera complètement. Filmé de face, le squelette de l'écran encadre alors une étrange lumière scintillante : celle du projecteur, dont l'éclairage provenait d'en arrière. À ce moment c'est nous, spectateurs, que la lumière, privée du support qui fait exister le film, regarde et interroge directement. Comme c'est souvent le cas chez Apichatpong, la pensée du cinéma apparaît dans tout son mystère à l'instant même de sa dissolution, à la limite de sa condition d'existence.

Un objet intrigant habite plusieurs fragments de l'installation. Il s'agit d'un vaisseau spatial de forme ovoïde, fait d'une structure métallique recouverte de bois, esquissé par l'un des jeunes et construit à Nabua avec le concours de plusieurs habitants. Apichatpong, qui dit avoir toujours rêvé de faire un film avec un vaisseau spatial, s'est fait plaisir. L'un des écrans, *Making of the Spaceship*, documente cette construction. On aperçoit aussi le vaisseau, fumant, au détour d'une maison lors du lent déplacement fantomatique de *A Letter to Uncle Boonmee* où le cinéaste s'adresse à l'esprit de Boonmee pour lui faire part de son désir de tourner un film sur lui, sorte de légitimation de sa démarche annonçant du même coup le long métrage à venir. Sur l'écran éponyme de l'exposition, c'est l'intérieur du vaisseau qui s'offre à nous, baigné d'une lumière rouge. Les jeunes y ont élu domicile pour boire, flâner et dormir, ce que la vidéo documente tout en y intégrant une histoire de voyage dans le temps. Un vaisseau offrant la possibilité de s'échapper, de rêver, de revivre le passé et d'imaginer le futur. Comme le cinéma, au fond.

Cet espace possède un équivalent dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* : la grotte où Boonmee, malade, se rend pour mourir. Plus que des équivalents, le vaisseau

et la grotte forment en fait un point de fusion, un passage magique entre le film et l'exposition. De cette grotte Boonmee raconte, en voix off et comme au creux de notre oreille, un rêve dans lequel il voyage vers le futur. Là, des gens qui comme lui arrivent du passé se font projeter des images d'eux-mêmes sur un écran, images chronologiques de leurs vies jusqu'à leur arrivée dans ce temps futur. Au point de coïncidence des temporalités, ils disparaissent. Ce point de rupture, cette frontière où l'on se dématérialise est alors évoquée à la fois dans les mots de Boonmee et dans les images que l'on voit, c'est-à-dire une succession de photos fixes tirées de *Primitive* et montrant les jeunes de Nabua en habits militaires, parfois même posant aux côtés d'un homme en costume de singe, dans une banalisation complète du singe-fantôme aux yeux rouges si emblématique de la fiction. Ces images rompent avec la continuité du film autant par leur fixité que par leur contenu documentaire révélateur mais, loin de briser la douceur des mots du personnage en train de mourir, c'est une poésie étrangement plus profonde qui s'installe, un léger vertige. Même le spectateur qui ne connaît pas l'existence du projet *Primitive* ressent, pressent qu'un sens et des ramifications plus larges se déploient sous ses yeux. Une fois de plus, la magie atteint son comble au moment même où les repères se précarisent, où les frontières sont franchies, voire abolies. À l'image du vaisseau, cette caverne fonctionne comme un embrayeur spatiotemporel grâce auquel le personnage fictif de Boonmee – dont la participation au mouvement d'éradication des communistes est évoquée au détour d'une conversation dans le film – fait la rencontre des véritables descendants des paysans violentés, et inversement. Dans la vidéo de l'installation, les jeunes prononcent les mêmes mots que Boonmee, font le même rêve.

Autrement que par le biais de ce passage magique, *Oncle Boonmee* n'aborde pas directement le contexte politique soulevé par l'intervention de *Primitive* à Nabua. Cependant, il procède d'un désir de mémoire et il invite, dans son fonctionnement même, à penser le cinéma comme moyen d'accueillir l'altérité. Par la manière dont il amène différents mondes à cohabiter sans heurts et élargit le registre perceptif, il rend apte à voir et à accepter l'improbable, l'insoupçonné. On peut dès lors le ressentir comme une entreprise de transformation. Revisiter le passé, se souvenir des choses qui se perdent,



PRIMITIVE (2009)





MAKING OF THE SPACESHIP et A DEDICATED MACHINE deux des vidéos qui composent *PRIMITIVE* (en bas, au Hangar Bicocca de Milan)

les extirper du refoulement et de l'oubli avant leur extinction, afin qu'elles puissent s'incarner autrement et permettre de repenser le monde. Dans le cas de *Primitive* on cherche, par la création de différents scénarios fictifs, à « implanter une mémoire » dans un lieu où les souvenirs sont éteints². À travers *Uncle Boonmee* c'est du cinéma qu'Apichatpong désire se souvenir, en rendant hommage aux films qui ont marqué son enfance et qui aujourd'hui tombent dans l'oubli, les films thaïs en 35 mm à grand déploiement autant que les films aux décors de carton-pâte ou les feuilletons télévisés³.

C'est cependant sans nostalgie que la mémoire est investie, et si le cinéma d'Apichatpong se présente comme un outil de transformation, c'est aussi sans craindre d'être transformé lui-même qu'il s'affirme et se déploie. À la fois terrain d'intervention directe et sorte de laboratoire à la croisée du cinéma et de l'art contemporain, le projet *Primitive/Uncle Boonmee*, à l'instar de toute la démarche de l'artiste, plutôt que de confondre les différentes pratiques dans une assimilation aboutissant à la perte de leurs spécificités, semble contribuer à les réitérer à même la contamination qui s'opère. Car au-delà des contenus qui se répondent d'un support et d'un espace à l'autre, ce sont aussi les formes et les mécanismes mêmes des différentes pratiques artistiques qui se transportent et s'enrichissent mutuellement. Les travaux de Ji-hoon Kim, chercheur à l'Université de technologie de Nanyang à Singapour, offrent une compréhension très éclairante de la manière dont les installations d'Apichatpong acquièrent un caractère cinématographique, alors que son cinéma, lui, utilise des procédés

qui, jusqu'à maintenant, étaient le propre des installations vidéo. Pour lui, un rapprochement peut être fait entre la réception que l'on a d'un film comme *Syndromes and a Century*, où deux continuités spatiotemporelles distinctes coexistent dans une même histoire, et celle qu'on aurait d'une projection sur les écrans simultanés d'une installation vidéo⁴. Au cinéma la temporalité, même fragmentée et désordonnée, est soumise à la linéarité, à l'horizontalité du temps de déroulement du film. Dans une installation à écrans multiples, plusieurs temporalités peuvent coexister simultanément qui seront traitées « verticalement » par le spectateur éprouvant l'effet ou le sens que produisent les différentes combinaisons. Les films d'Apichatpong acquièrent des pouvoirs semblables, mais leur surgissement dans l'univers cinématographique est, lui, complètement nouveau. Les spectateurs, dans l'obscurité du vaisseau spatial, découvrent ces pouvoirs tels que le cinéma peut les manifester. 📺

- 1 Apichatpong Weerasethakul dans Ji-hoon Kim, « Learning about time: an interview with Apichatpong Weerasethakul », *Film Quarterly*, vol 64, n° 4, été 2011, p. 52.
- 2 Apichatpong Weerasethakul, « The Memory of Nabua. A Note on the Primitive Project » dans James Quandt, *Apichatpong Weerasethakul*, Vienne, Synema, 2009, p. 200.
- 3 *Uncle Boonmee...* présente non pas deux blocs radicalement différents comme *Blissfully Yours* et *Tropical Malady*, mais bien six, correspondant aux six bobines 35 mm de vingt minutes chacune que compte le long métrage de deux heures. Chacune de ces bobines possède un style différent, tant sur le plan de la manière de filmer, du jeu, que des éclairages, de façon à rendre hommage à différents cinémas. « Je voulais [que le film] soit aussi sur le cinéma, parce que la pellicule est en train de disparaître. Mon film est l'un des tout derniers en Thaïlande à être filmé sur pellicule », *Cahiers du cinéma*, n° 657, juin 2010, p. 10-12.
- 4 Ji-hoon Kim, « Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul's Films and Installations » dans Rosalind Galt et Karl Schoonover, *Global Art Cinema. New Theories and Histories*, Oxford University Press, 2010. p. 125-141.

For Tomorrow For Tonight

Apichatpong Weerasethakul sera accueilli cette année à L'Atelier du Festival de Cannes avec *Utopia*, projet de son prochain long métrage. Mis sur pied en 2005 pour soutenir la création, l'atelier donne accès à un financement international pour accélérer le passage à la réalisation des projets sélectionnés. Dans ce film, le désert de glace du Canada nordique et la luxuriance de la jungle tropicale thaïlandaise seront visuellement mis en opposition, tout en étant rapprochés comme des mondes se rêvant l'un l'autre. Quant à sa plus récente exposition, *For Tomorrow For Tonight* (2011), qui fait l'objet

de la présente page couverture, elle n'a pour le moment été présentée qu'en Asie et en Europe. Se voulant une exploration du thème de la nuit, le rêve, la mémoire et le désir sont toujours au rendez-vous dans ce parcours fait de vidéos, de photographies et d'installations, et enrichi d'un travail sonore élaboré à l'aide des trames de certains de ses films. Il y a fort à parier que l'expérience de la nuit et de l'obscurité, telle qu'imaginée par le cinéaste, soit des plus lumineuses.



MEKONG HOTEL



Mekong Hotel, le plus récent film d'Apichatpong Weerasethakul présenté lors des dernières Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM), est passé un peu inaperçu. Quelques murmures prudents étaient entendus ici et là, à savoir qu'il s'agissait certainement d'un opus mineur du cinéaste. Pourtant, s'il n'a pas le caractère enchanteur plus évident des longs métrages de fiction, *Mekong Hotel* est très révélateur de l'ensemble de la démarche de l'artiste et s'avère un précieux élément pour quiconque souhaite mieux comprendre son rapport au cinéma. Présenté comme un documentaire sur des répétitions pour *Ecstasy Garden*, projet de film de vampires-fantômes écrit plusieurs années auparavant et encore jamais tourné, *Mekong Hotel* est probablement le plus subtil et efficace des jeux de réalités

et de temporalités du cinéaste. Au début du film, sur la terrasse de l'hôtel où se tiendront les répétitions, un guitariste tente de se souvenir d'une mélodie. Peu à peu la musique prend forme et lorsqu'elle s'installe ce sera pour ne plus nous quitter, jusqu'à la fin. L'image a beau s'en détacher, nous demeurons auprès de ce guitariste dont les notes parfois hésitantes nous ramènent à son image, sur la terrasse en train de s'exercer. Comme rivés malgré nous à ce temps présent de l'écoute, c'est dans la plus grande vulnérabilité que nous sommes livrés à la succession tranquille des images et des dialogues qui, eux, glissent d'un pan de réalité à l'autre tout naturellement. Ainsi les scènes de fantômes dévorant des viscères côtoient les discussions nonchalantes entre les acteurs... à moins qu'il ne s'agisse d'un dialogue répété pour la fiction? Dans l'unité des lieux, des cadrages et du tissu sonore, on se met à douter. Mais au fond, comment mieux documenter le processus d'un film qu'en plongeant le spectateur dans sa substance psychique même, telle qu'elle habite les participants qui se côtoient, captifs d'un lieu, d'une musique, d'une histoire, des visions et des actions qui la composent? Toutes les tonalités coexistent: la fiction devient une réalité du moment, et les préoccupations de chacun s'infiltrant dans le processus. Dans cet étrange et doux mélange, l'évocation des inondations bien réelles qui sévissent dans cette région de la Thaïlande prend une dimension sensible, comme une sourde menace dont on ne fait ni plus ni moins de cas que de ces fantômes susceptibles de vous dévorer les entrailles. — Julie de Lorimier