

Université Paris I Panthéon Sorbonne,
UFR 04 École des Arts de la Sorbonne

Kristina Abdeeva

La parenté avec le non-humain dans les films d'Apichatpong Weerasethakul

Mémoire de Master 2 Cinéma, Esthétique et Création
Préparé sous la direction de M. Matthias LAVIN

Septembre 2025



Table des matières

Introduction.....	p.3
I - Le Chthulucene d'Apichatpong Weerasethakul.....	p.14
1.1 - Militarisme vs altérité chthonienne.....	p.17
1.2- Les jungles et les grottes comme espaces de compostage et de récupération.....	p. 25
II - Non-linéarité tentaculaire.....	p. 40
2.1 - La réincarnation cinématographique comme défi à l'anthropocentrisme.....	p. 42
2.2 - Histoires cristallines et temporalités tordues.....	p.51
III - Parenté avec les fantômes, les monstres et les animaux.....	p. 64
3.1 - La frontière entre l'humain et l'animal.....	p. 74
Conclusion.....	p. 85
Bibliographie.....	p. 92
Fiche technique.....	p. 96

Introduction

Dans la densité opaque des jungles, nous voyons une parcelle de forêt à peine éclairée par le clair de lune. Deux personnages occupent les deux extrémités de la clairière: dans le coin supérieur gauche, une ombre de tigre presque découpée qui se confond avec un tronc d'arbre et, dans le coin inférieur droit, face au tigre, plaqué au sol, un homme rabougri et épuisé qui regarde la bête. L'homme allume la lumière et éclaire la silhouette de la bête. Ni l'un ni l'autre ne bougent, mais restent figés, enfermés dans l'étrangeté de la jungle qui les entoure. Le plan suivant est un gros plan de l'homme, saisi par la peur, dans une légère contreplongée, comme si nous le regardions à travers les yeux de la bête. Il est suivi par le gros plan du tigre, éclairé par la torche, dont la lumière s'éteint et seuls les yeux du tigre brillent dans l'obscurité. Le plan revient sur le visage de l'homme en gros plan. Des mots étranges sont prononcés d'une voix douce et hypnotique, mais nous ne comprenons pas qui les prononce :

Et maintenant
je me vois ici
ma mère
mon père
la peur
la tristesse
tout était si réel
si réel qu'il m'a ramené à la vie
une fois que j'ai dévoré ton âme
nous ne sommes ni animaux ni humains
arrête de respirer
Tu me manques
soldat

Les derniers mots se transforment en un son réverbéré presque non humain, se désintégrant dans la nuit tandis que le plan passe à un lent panoramique sur la jungle nocturne. Les sons qui suivent les mots sans bouche semblent émaner de l'opacité de la jungle, ils hurlent, rugissent, grondent mais sont sans corps, tout comme la voix, le tout accompagné par le chant incessant des cigales et des grillons. Ce qui est décrit ici est la scène finale de *Tropical Malady* (2004) d'Apichatpong Weerasethakul.

Né à Bangkok et ayant grandi à Khon Kaen, Weerasethakul a commencé à réaliser des films en 1994 après avoir terminé ses études d'architecture et de cinéma. Son premier long métrage, *Mysterious Object at Noon*, est sorti en 2000. L'œuvre de Weerasethakul oscille entre le cinéma et l'art vidéo. Depuis 1998, il expose des installations dans les principales institutions artistiques du monde entier, tandis que ses longs métrages ont été salués par de nombreux festivals, dont le festival de Cannes. Il a créé la société de production Kick the Machine Films en 1998, qui a produit tous ses projets et lui a permis de promouvoir le cinéma expérimental indépendant en Thaïlande et dans le monde entier. Ses films les plus connus dans le monde occidental sont *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2009) - L'histoire d'un homme mourant d'une maladie rénale qui voit sa femme décédée revenir sous la forme d'un fantôme et son fils disparu réapparaître sous la forme d'un esprit singe. ; *Mémoria* (2019) est le dernier long-métrage du réalisateur ; il raconte l'histoire d'une femme qui se réveille un jour à cause d'un son étrange d'origine inconnue qui commence à la hanter.

Le cinéma de Weerasethakul est souvent qualifié d'opaque et de résistant à l'interprétation, ses films présentent une porosité au fantastique ainsi qu'une certaine complexité narrative. Il aborde souvent les questions de la culture vernaculaire par le biais du surnaturel pour parler de la politique personnelle et des problèmes sociétaux de la Thaïlande. Dans ses films, on assiste souvent à un mélange de la vie quotidienne, de la présence des troupes militaires thaïlandaises, des non-humains tels que les animaux, les fantômes, les monstres et les esprits qui coexistent avec les humains et les affrontent. Il met souvent en scène la Thaïlande rurale du nord-est, où il a grandi, et diverses superstitions liées à la culture vernaculaire de la région : esprits errant dans la jungle, membres de la famille disparus qui reviennent sous la forme de fantômes ou de monstres, singes qui utilisent le langage pour communiquer avec les humains, récits de moines bouddhistes capables de se souvenir de leurs vies antérieures, etc. Structurellement, le cinéma de Weerasethakul peut être considéré comme un labyrinthe filmique où les histoires peuvent changer de direction, se modifier, être racontées sous différents angles et où les personnages peuvent changer de forme et présenter des versions modifiées d'eux-mêmes. Lui-même considère son travail comme un « cinéma ouvert ». Dans l'une de ses interviews, il déclare : « Parfois, il n'est pas nécessaire de tout comprendre pour apprécier une certaine beauté [...] Et je pense que le film fonctionne de la même manière. C'est comme pénétrer dans l'esprit de quelqu'un. Le schéma de pensée est assez aléatoire, il saute ici et là

comme un singe »¹. Dans le même ordre d'idées, les films de Weerasethakul ont tendance à passer d'un genre à l'autre, ce qui leur permet d'explorer des histoires personnelles et collectives et d'aborder des questions plus vastes d'ordre national et politique. L'œuvre de Weerasethakul peut être analysée sous de nombreux angles et approches en raison de sa structure riche et multicouche. D'une manière singulière qui appelle un approfondissement, son cinéma explore la possibilité d'une autre relation entre les humains et les non-humains et exige une perspective différente qui implique une objectivité incluant une multitude de relations. La multiplicité des entités, des décalages temporels et des structures changeantes occupent la scène centrale des films de Weerasethakul. Cela nous permet de mettre en place les bases d'une analyse plus large de son travail, en particulier de la manière dont ses films remettent en question la notion d'anthropocentrisme. Je propose d'analyser certains films de Weerasethakul à travers l'optique de la philosophie post-humaniste, en particulier à travers le travail de Donna J. Haraway.

Donna J. Haraway est une professeure émérite américaine des départements d'histoire de la conscience et d'études féministes de l'université de Californie à Santa Cruz, éminente chercheuse et écrivaine dont les travaux remettent en question la pensée binaire dans la société. Ses premiers travaux, influencés par la pensée féministe socialiste, utilisaient des catégories marxistes pour analyser les relations entre les sexes et le statut des femmes. Les écrits de Haraway ont été largement reconnus et ont suscité de nombreuses discussions parmi les chercheurs et les étudiants, caractérisés par le croisement de perspectives académiques, populaires et commerciales. On attribue à Haraway le mérite d'avoir révolutionné notre compréhension de la technologie, du genre et de l'identité. Son « *Manifeste cyborg* » est largement considéré comme un classique de la théorie féministe et continue de façonner les débats contemporains sur l'intersection de la technologie et du genre. Plus récemment, l'autrice a déplacé son attention de l'ontologie vers l'éthique, et des cyborgs vers les espèces compagnes. Ses ouvrages sur l'animalité ont exercé une grande influence sur les études animales, incitant à repenser la relation entre l'homme et l'animal. Dans son livre *Staying with trouble* dans la traduction française connue sous le nom *Vivre avec le trouble*, Haraway critique la notion d'Anthropocène (période géologique dans laquelle nous nous trouvons (sa date de commencement est débattue), caractérisée par l'impact majeur et délétère des activités humaines sur

¹ É. Bordeleau, T. Pape, R. Rose-Antoinette, et A. Szymanski, *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, London, Open Humanities Press, 2017, p.8

les écosystèmes mondiaux, faisant de l'humanité la principale force de changement sur Terre.)² , affirmant qu'il ne tient pas compte de l'interconnexion complexe et de l'interdépendance des espèces, et qu'il se concentre uniquement sur l'idée de l'exceptionnalisme humain. J'aimerais confronter certains des concepts de Haraway tels que *Chtulucene*, *Kin*, *Sympoïèse* et *la pensée tentaculaire* avec les films de Weerasethakul pour aborder l'analyse de son oeuvre. Ces concepts nous aideraient à comprendre comment l'œuvre de Weerasethakul envisage de nouvelles formes de parenté avec les non-humains et remet en question le récit anthropocentrique.

Selon le dictionnaire Larousse, l'anthropocentrisme est « système ou attitude qui place l'homme au centre de l'univers et qui considère que toute chose se rapporte à lui. » tandis que le dictionnaire d'Oxford le définit comme suit : « Une vision du monde qui considère les humains comme la source de toute valeur, puisque le concept de valeur lui-même est une création humaine, et qui considère que la nature n'a de valeur qu'en tant que moyen de parvenir aux fins des êtres humains ». Le terme Anthropocène a été introduit pour la première fois au début des années 1980 par Eugene Stoermer, écologiste de l'université du Michigan et spécialiste des diatomées d'eau fraîche. Il a introduit ce terme pour faire référence aux preuves croissantes des effets transformateurs des activités humaines sur la Terre. Le terme Anthropocène a été utilisé dans les discours globalisants en 2000, lorsque le chimiste atmosphérique néerlandais Paul Crutzen, lauréat du prix Nobel, s'est joint à Stoermer pour proposer l'hypothèse que les activités humaines aient été d'une nature et d'une ampleur telles qu'elles méritaient l'utilisation d'un nouveau terme géologique pour désigner une nouvelle époque, remplaçant l'Holocène, qui datait de la fin de la dernière période glaciaire, ou de la fin du Pléistocène, il y a environ douze mille ans. Les changements anthropogéniques signalés par la machine à vapeur du milieu du XVIIIe siècle et l'explosion de l'utilisation du charbon, qui a changé la planète, étaient évidents dans l'air, l'eau et les roches³. En ce qui concerne l'état du monde que nous occupons actuellement, les dernières données de l'Organisation météorologique mondiale montrent que 2024 a été l'année la plus chaude jamais enregistrée après une longue série de températures moyennes mensuelles exceptionnellement élevées. La chaleur des océans est en hausse, la perte des glaciers de la mer Antarctique s'accélère et les événements météorologiques et climatiques extrêmes entraînent des pertes économiques et

² Dictionnaire de français Larousse, consulté le 15 avril 2025 : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anthropocene/10911042>

³ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham, Duke University Press, 2016, p.44

6 of 97

humaines massives.⁴ Et 2025 s'annonce manifestement encore plus chaude. 2024 est également l'année où le terme Anthropocène a été rejeté par l'Union internationale des sciences géologiques en raison de l'absence de consensus sur sa datation, du manque de preuves géologiques suffisantes et de son usage jugé trop politisé. Le groupe de travail Anthropocène, composé de scientifiques, a passé plus d'une décennie à étudier le concept et la définition d'une nouvelle unité de temps géologique, en utilisant ce label. Le groupe avait proposé que la date de début soit 1952, l'année où les résidus d'essais de bombes nucléaires deviennent évidents, ce qui coïncide également avec la diffusion de « techno-matériaux » omniprésents, tels que l'aluminium, le béton et le plastique⁵. Haraway remet en cause ce terme et propose à la place Chthulucene qui prend en compte les changements planétaires en cours mais n'exclut pas la multiplicité des espèces qui occupent la planète. Dans *Vivre avec le trouble*, Haraway explique que ce terme est :

« formé à partir de deux racines grecques: *khthôn* et *kainos*. Ensemble, elles nomment une sorte de temps-espace pour apprendre à vivre avec le trouble, à vivre et à mourir avec respons(h)abilité, sur une terre abîmée. *Kainos* signifie “maintenant”, un temps de commencement, un temps de continuité, de fraîcheur. Rien en lui ne doit renvoyer au passé, au présent ou au futur conventionnels. Il ne requiert d'éliminer ni ce qui a précédé ni ce qui adviendra. Il peut être plein d'héritages et de souvenirs, lourd d'avènements. Il peut cultiver, encourager et prendre soin de ce qui est encore susceptible d'être. Ce *kainos*, je le comprends comme une présence épaisse, en cours, avec des hyphes qui pénètrent toutes sortes de temporalités et de matérialités⁶. »

Un autre concept introduit par Haraway et qui serait inestimable pour l'analyse du travail de Weerasethakul est celui de la parenté avec les êtres non humains. Kin est un mot ancien qui signifie « relations familiales », ce qui en soi suggère une certaine forme de structure hiérarchique. Haraway, quant à elle, élargit le sens du terme et le défamiliarise :

« J'ai été émue à l'université par le jeu de mots de Shakespeare entre kin et kind - les plus gentils n'étaient pas nécessairement kin en tant que famille ; faire kin et faire kind (en tant que

⁴ Communiqué de presse, *World Meteorological Organization*, consulté le 15 avril 2025: <https://wmo.int/news/media-centre/wmo-confirms-2024-warmest-year-record-about-155degc-above-pre-industrial-level>

⁵ Damian Carrington, « Geologists reject declaration of Anthropocene epoch », *The Guardian*, Mise en ligne en mars 2024, consulté le 7 juin 2025 : <https://www.theguardian.com/science/2024/mar/22/geologists-reject-declaration-of-anthropocene-epoch>

⁶ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham, Duke University Press, 2016, p.2

catégorie, soin, parents sans lien de naissance, parents latéraux, beaucoup d'autres échos) sollicite l'imagination et peut changer l'histoire. Marilyn Strathern m'a appris que "relatives" en anglais britannique était à l'origine "logical relations" et n'est devenu "family members" qu'au dix-septième siècle.

Je pense que l'étirement et la recomposition de la parenté sont autorisés par le fait que tous les Terriens sont des parents au sens le plus profond du terme, et qu'il est grand temps de prendre davantage soin des genres en tant qu'assemblages (et non pas des espèces une par une). La parenté est une sorte de mot d'assemblage. Toutes les créatures partagent une "chair" commune, latéralement, sémiotiquement et généalogiquement. Les ancêtres se révèlent être des étrangers très intéressants ; les proches sont peu familiers (en dehors de ce que nous pensions être la famille ou les gens), inquiétants, obsédants, actifs.⁷»

Les films de Weerasethakul, tout comme les concepts de Haraway, subvertissent la pensée hiérarchique. Ses récits et ses temporalités se superposent, reflétant le passé, le présent et le futur, entremêlant l'humain, la nature, le fantôme et l'autre monde, à l'instar des concepts de Haraway de la *Pensée Tentaculaire* et de *Sympoïèse*. Haraway considère la *Pensée Tentaculaire* comme « la vie vécue le long des lignes, pas en des points ou dans des sphères. Et des lignes, il y en a pléthore. [...] Les habitants du monde, créatures en tous genres, humaines et non humaines, sont des voyageurs, et les générations sont une série de traces entrelacées. »⁸ *Sympoïèse* est un mot introduit par Haraway pour aider à expliquer comment aucun système, en fait aucune chose, n'existe dans le vide. L'essence de ce concept peut être comprise à partir de ses racines dans le grec ancien. Le mot se compose de « *sym* », qui signifie « ensemble » ou « avec », et « *poièse* », qui signifie « faire » ou « créer » donc « faire avec ». Ce concept s'oppose à l'autopoïèse, qui désigne le fait de faire par soi-même, par soi-même. Haraway précise: « Rien ne se fait tout seul, rien n'est vraiment autopoïétique ou auto-organisé. [...] les terriens ne sont jamais seuls. Telle est l'implication radicale de la sympoïèse. *Sympoïèse* est un mot propre aux systèmes complexes, dynamiques, réactifs, situés, historiques. C'est un mot pour le monde - avec, en compagnie ».⁹ En appliquant les concepts de Haraway pour aborder le langage cinématographique de Weerasethakul, nous verrons comment le cinéaste réimagine de nouvelles façons de voir et d'être dans le monde. Nous nous concentrerons

⁷D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.103

⁸ *Ibid*, p.32

⁹ *Ibid*, p.33

sur deux de ses films : *Tropical Malady* (2004) et *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2009). Dans ces deux films, la nature joue un rôle important, voire central. Ils ont tous deux été tournés dans les jungles du nord-est de la Thaïlande, un lieu chargé d'un passé politique et d'un traumatisme particuliers. En outre, ces deux films explorent le thème de la réincarnation, croyance bouddhiste selon laquelle l'âme d'un être vivant peut revenir sur terre et incarner différents rôles en fonction de son karma. Dans les deux films, Weerasethakul dépeint un large éventail d'êtres, notamment des fantômes, des bêtes et des animaux. L'humain n'est jamais isolé dans ces films. Je trouve que la manière dont Weerasethakul tisse les relations entre les humains et les non-humains et dépeint la parenté entre des unions improbables fait écho aux idées de Donna Haraway sur le « making kin » (créer des liens de parenté) et la coexistence au sein d'écosystèmes en déclin.

Tropical Malady est divisé en deux parties avec deux histoires distinctes : la première partie est une histoire d'amour entre un soldat et un villageois, la seconde partie est une légende sur un puissant chaman dont l'âme erre dans la jungle sous la forme d'un tigre et d'un chasseur qui se lance dans une quête nocturne pour chasser la bête. Les acteurs qui jouent les rôles d'amants dans la première partie jouent les rôles de la bête et du chasseur dans la seconde partie. Dans sa note d'intention, Weerasethakul mentionne¹⁰ que même si les deux histoires représentent des mondes très différents, elles sont liées par les personnages que le public peut interpréter ou non. Pour le réalisateur, les souvenirs jouent un rôle essentiel et valident la seconde partie de la même manière que la seconde partie valide la première. Dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, Weerasethakul approfondit le thème des légendes et de la présence de monstres et d'esprits qui coexistent avec les vivants, mais le film prend des accents politiques. Tourné dans le village de Nabua, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* fait partie du projet Primitive qui comprend également quelques courts métrages et une installation. Weerasethakul explique l'importance de ce lieu particulier :

« ...tourné dans la ville frontalière de Nabua, où le Mékong divise la Thaïlande et le Laos, une région qui a une longue histoire de migrations raciales et de massacres. C'était également une "zone rouge" où le parti communiste influencé par Mao s'est installé dans la chaîne de montagnes et où le gouvernement thaïlandais a pris pour cible les communautés locales en tant que sympathisants communistes [...] Je me suis intéressé aux processus de destruction et

¹⁰ Apichatpong Weerasethakul, « Director's Statement - Tropical Malady », *Kick the Machine*, consulté le 1 juin 2025 : <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page25/index.html>

d'extinction des cultures et des espèces. Ces dernières années, en Thaïlande, le nationalisme, alimenté par les coups d'État militaires, a donné lieu à une confrontation d'idéologies. Il existe désormais une agence d'État qui joue le rôle de gendarme moral en interdisant les activités "inappropriées" et en détruisant leur contenu. Il est impossible de ne pas faire le lien entre l'histoire de l'oncle Boonmee et sa croyance. Il est l'emblème de quelque chose qui est sur le point de disparaître, quelque chose qui s'érode comme les vieux cinémas, les vieux théâtres, les vieux styles d'acteurs qui n'ont plus leur place dans notre paysage contemporain.¹¹»

Ces deux films explorent les thèmes de la mémoire, de la culture vernaculaire fusionnée avec des éléments surnaturels, et tous deux se déroulent dans l'espace d'une jungle. Dans sa note d'intention, Weerasethakul souligne l'importance de la jungle :

« J'ai tourné *Tropical Malady* dans les jungles du nord-est de la Thaïlande. La jungle est utilisée comme l'un des personnages principaux. Je voulais revisiter le même endroit et le voir différemment. Lorsque je suis dans la jungle, je vois le vaste espace de la vie. C'est une vie très différente, avec des règles différentes. Je pense que je ne comprendrai jamais vraiment le monde animal. Mais j'emprunte leurs paysages pour présenter la "maladie" du film et le monde étouffant qui, d'une certaine manière, n'est pas humain non plus.¹²»

Pour Weerasethakul, la jungle n'est donc pas une simple toile de fond, mais un écosystème actif qui englobe en son sein les humains, les non-humains, les mémoires et les mythes. C'est un environnement vivant auquel l'homme est confronté pour remettre en question ses propres limites et se retrouver dans les états entre la vie, la mort, le passé et le présent. Tous ces éléments font écho au concept de Chthulucene de Haraway, à savoir le « devenir-avec-l'autre dans des relais surprenants ».¹³

La mémoire sera structurée en trois chapitres où chaque chapitre fusionne le langage cinématographique de Weerasethakul et le concept clé de Haraway afin de créer un cadre pour une analyse approfondie de son cinéma et en particulier de son traitement du non-humain et de l'abandon des récits anthropocentriques. Le premier chapitre, intitulé « Le Chthulucene

¹¹ Frederic et Mary Ann Brussat, « Apichatpong Weerasethakul — Interview », *Spirituality & Practice*, consulté le 1 juin 2025 : <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/20854>

¹² Apichatpong Weerasethakul, « Director's Statement - Tropical Malady » *Kick the Machine*, consulté le 1 juin 2025 : <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page25/index.html>

¹³ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.26

d'Apichatpong Weerasethakul », explore le symbolisme de la jungle et de la grotte en tant qu'espaces de transformation. Il vise également à explorer la manière dont les forces chthoniennes qui occupent ces espaces remettent en question ce que signifie être humain et conduisent les protagonistes à leur transfiguration. Dans *Tropical Malady* et *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, l'armée — bras armé de l'État chargé d'exercer la violence et d'assurer la souveraineté du territoire — se heurte aux forces inconnues qui demeurent dans l'opacité de la jungle. Ces forces, qu'elles soient spectrales ou ancestrales, cachées dans l'espace de la jungle, résistent aux tentatives des militaires de dominer le paysage. Dans le cas de *Tropical Malady*, la jungle est dense, facteur de claustrophobie et impossible à parcourir. Le chasseur qui part à la recherche de l'esprit malveillant est voué à vivre une transformation personnelle et à se retrouver quelque part entre l'animal et l'homme. Il s'agit essentiellement d'accepter la parenté avec le non-humain, soit pour tuer, soit pour être dévoré par l'esprit métamorphique comme la forme la plus élevée de l'amour sacrificiel. Dans le cas de *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, la jungle dissimule dans son opacité les âmes des communistes décédés et de ceux qui résistent à la violence de l'État. L'entrelacement du surnaturel et du politique montre que la jungle est « l'espace plein d'héritages, de souvenirs [...] »¹⁴ comme le note Haraway quand elle décrit le Chthulucene. La présence des militaires se retrouve dans la série de plans suspendus insérés dans le film, où l'on voit l'esprit fantôme d'un singe attaché et paradant comme une proie attrapée, un peu comme dans la scène d'ouverture de *Tropical Malady* où des soldats se regroupent autour d'un cadavre pour prendre une photo avec lui. Oncle Boonmee, ancien soldat, accepte l'altérité de son fils disparu, devenu un fantôme de singe, et aspire à être réuni avec le fantôme de sa femme. Ici, la coexistence de l'humain et du surnaturel devient presque ordinaire. Cela reflète l'idée de la parenté en tant qu'ensemble multi-espèces qui englobe les fantômes, les monstres et les humains comme faisant partie d'un réseau permanent de relations : « Je crois en la transmigration des âmes entre les humains, les plantes, les animaux et les fantômes. L'histoire d'oncle Boonmee montre la relation entre l'homme et l'animal et détruit en même temps la ligne qui les sépare. »¹⁵ La grotte est un autre espace de transformation utilisé par Weerasethakul, elle devient un lieu où l'oncle Boonmee se rend pour se souvenir de sa première vie et aussi pour mourir, clôturant ainsi un cycle. L'espace de la grotte occupé par les esprits des singes fonctionne comme un vortex temporel de mort et de

¹⁴ *Ibid*, p.8

¹⁵ Apichatpong Weerasethakul, « Director's Statement - Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives », *Kick the Machine*, consulté le 1 juin 2025 : <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page67/index.html>

renaissance. La transfiguration dynamique des vivants et des morts, la multiplicité des êtres et leur capacité à se transformer et à s'adapter reflètent le concept de Chthulucene et montrent la résistance à l'anthropocentrisme de la présence militaire.

Le deuxième chapitre, intitulé « Non-linéarité tentaculaire », se concentre sur le rejet par Weerasethakul des récits linéaires et sur le caractère cyclique de certains de ses films. En s'appuyant sur le concept de *kainos* comme temps de commencements et de renouvellements continus, nous explorerons comment les temporalités cristallines - au sens deleuzien de l'« image-cristal » développée dans *L'Image-Temps*¹⁶—dans des films de Weerasethakul s'entrecroisent et comment cette approche multiforme de la temporalité remet en question les formes conventionnelles de la continuité cinématographique. Dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, le personnage souffrant d'une maladie rénale s'en remet aux lois du karma et cherche la rédemption de ses péchés dans l'au-delà. Le passé sanglant des meurtres des communautés opprimées l'amène à se rendre dans la grotte pour chercher le renouveau dans le lieu de naissance de sa première vie. Cet acte tisse des liens entre de multiples temporalités et reflète l'aspect cyclique de la tradition bouddhiste du karma. Les inserts que Weerasethakul utilise dans la narration, tels qu'une scène de sexe entre une princesse et un poisson qui coupe l'histoire de l'oncle Boonmee ou encore le changement temporel que le chasseur de *Tropical Malady* expérimente en errant dans la jungle nocturne ou encore la scène finale de *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* où le moine bouddhiste laisse son double dans la chambre et où son autre moi rejoint Jen pour aller au restaurant, suggèrent la superposition des temporalités. La qualité de toile d'araignée du temps dans les films de Weerasethakul les rend tentaculaires au sens où l'entend Haraway, qui parle de tisser des chemins et des conséquences mais pas de déterminisme, les deux étant ouverts et noués d'une certaine manière. « [...] Raconter des histoires et rapporter des faits, configurer des mondes et des temps possibles - des mondes matériels-sémiotiques disparus, actuels et encore à venir. »¹⁷

Ce schéma de mondes possibles est exploré plus avant dans le dernier chapitre intitulé « Parenté avec les fantômes, les monstres et les animaux. » Ce chapitre s'intéresse au vaste panthéon d'êtres - animaux, humains, fantômes, monstres - qui occupent et coexistent dans le cinéma de Weerasethakul. « Ni animal, ni humain » est une idée récurrente que l'on retrouve dans les deux

Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, p.90

¹⁷ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.59

films. Ce chapitre vise à étudier de près les entités non humaines qui apparaissent dans les films de Weerasethakul et les relations enchevêtrées et réciproques qui se forment entre elles et les humains. Ce chapitre aborde également la question de l'altérité et explore la manière dont les fantômes, les migrants, les personnes à la sexualité homosexuelle et les animaux représentent collectivement les identités marginalisées. Nous explorerons également la nature poreuse et changeante des identités qui subissent une transfiguration, comme Boonsong - le fils disparu de Boonmee qui revient sous la forme d'un esprit de singe ou Tong - le garçon du village qui prend le rôle d'un tigre changeant dans la deuxième partie de *Tropical Malady*. Le souvenir que Boonmee se rappelle de sa vie de princesse témoigne d'un certain niveau de transformation personnelle, tout en permettant d'accueillir les identités transfigurées de son fils et de sa femme. Toutes ces identités changeantes sont liées les unes aux autres et se retrouvent entremêlées. La parenté dans les films de Weerasethakul remet en question la perspective binaire, tout comme Donna Haraway remet en question la vision anthropocentrique hiérarchique du monde. La structure incroyablement stratifiée et opaque de ses films résiste aux interprétations simples, mais propose en même temps de nouvelles façons de penser et de devenir avec les êtres non humains.

Chapitre 1 : Le Chthulucene d'Apichatpong Weerasethakul

Dans l'une de ses interviews, Haraway explique le terme « Chthulucène » comme la dynamique actuelle de la Terre dont les humains font partie : « Avec le terme Chthulucène, je voulais que l'oreille entende le son du terrestre, de tout ce qui est lié à la Terre, y compris l'atmosphère. Je voulais dire que nous sommes connectés à une myriade de temporalités et de spatialités, liées au passé, au présent et à l'avenir, qui ne sont pas figés. » En parlant de cette interconnexion des multiplicités Haraway propose un concept de figure de ficelle, une pratique de diverses sociétés indigènes à travers le monde utilisée pour raconter les histoires cosmologiques de la création ainsi que pour transmettre les connaissances ancestrales. Cette pratique nécessite généralement plusieurs participants pour « tisser » l'histoire. Haraway considère le jeu des figures de ficelle comme une pratique de réflexion et d'élaboration de récits :

« Mes récits multispécifiques parlent tous de récupération. Ils se déroulent au sein d'histoires complexes où abondent pareillement la vie et la mort, les fins (les génocides même) et les commencements. [...] Terrapolis est riche en mondes, débarrassé des universels masculinistes et de leurs politiques d'inclusion, les humains sont pleins de genres et de genres indéterminés, pleins de genres en devenir, pleins d'altérités significatives. [...] c'est une proposition risquée au cœur de l'implacable contingence relationnelle et historique et de sa cohorte de conquêtes, de résistances, de récupérations et de résurgences. Raconter des histoires avec des bestioles historiquement situées, c'est se heurter aux joies et aux risques inhérents à la composition d'une cosmopolitique plus vivable.¹⁸ »

Tout comme Haraway considère cette narration mondiale et inclusive comme un réseau matériel de ficelles communes, Weerasethakul transpose cette approche dans sa pratique cinématographique. Cette image de figure de ficelle proposée par Haraway et ce tissage de lignes fait écho à la manière dont Weerasethakul décrit son travail comme un « cinéma ouvert » reposant sur le principe du récit suspendu et de l'interprétation ambiguë. Souvent en contradiction avec les questions des intervieweurs sur la logique narrative il déclare : « Parfois, il n'est pas nécessaire de tout comprendre pour apprécier une certaine beauté. »¹⁹ L'invitation de Weerasethakul à aborder son

¹⁸ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p. 21

¹⁹ É. Bordeleau, T. Pape, R. Rose-Antoinette, et A. Szymanski, *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, op.cit., p.8

cinéma avec ouverture d'esprit et une diversité de lectures et d'interprétations reflète la manière dont Haraway aborde les sentiments d'incertitude dans son concept de Chthulucène. En ce sens, « *rester avec le trouble* » - traduction littérale de *Staying with trouble* - signifie accepter des perspectives multiples.

Erin Manning propose d'aborder le cinéma de Weerasethakul à travers le concept d'intercesseur, un nœud comparable à un jeu de ficelles de Haraway. Selon Gilles Deleuze, l'intercesseur peut prendre la forme d'un être, d'un concept, d'un lieu qui intervient entre des entités hétérogènes, créant ainsi de nouvelles connexions : « Créer, c'est toujours faire un intercesseur ; nous avons besoin d'intercesseurs : animaux, végétaux, idées, personnes, peu importe, pour tracer des lignes de devenir. »²⁰ Le cinéma ouvert de Weerasethakul, comme l'affirme Manning, est une

« singularité exprimée ponctuellement à travers une série qui ne peut être réduite à la somme de ses parties. [...] Le cinéma ouvert comme plateforme relationnelle à travers les époques dans la création cinématographique. Des histoires qui refusent de rester tacites, des récits racontés dans des décors trop étranges pour servir de supports à un simple positionnement idéologique, des personnages (ré)émergeant d'un futur-passé, hantant l'image qui refuse elle-même de rester immobile. [...] Les intercessions traversent les films d'Apichatpong, activant le potentiel du cinéma à s'interposer dans des temps encore inconnus.²¹ »

L'idée d'historicités multiples et complexes qui s'entrecroisent et se relient les unes aux autres trouve un écho dans la manière dont Weerasethakul traite le passé traumatique de la région du nord-est de la Thaïlande. Le projet *Primitive* de Weerasethakul comprend le long métrage *Uncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* et l'installation multimédia composée de huit vidéos et d'une impression. *Primitive* est un projet multiplateforme qui a été conçu dans la ville frontalière de Nabua, où le Mékong sépare la Thaïlande et le Laos. *Uncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* raconte l'histoire d'un soldat retraité, mourant d'une maladie rénale, qui affronte son karma en accueillant le fantôme de sa défunte épouse et l'esprit « singe » de la forêt de son fils mystérieusement disparu. Dans ce film, Weerasethakul met délicatement et poétiquement en lumière l'effacement historique et les tabous qui entourent les événements traumatisants qui se sont produits dans la région.

²⁰ *Ibid*, p.9

²¹ Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 18

Nabua a été historiquement considérée comme une « zone rouge » en raison de son passé compliqué de migrations raciales et de massacres. Le parti Communiste s'est caché dans les chaînes de montagnes autour de la région et le gouvernement thaïlandais a pris pour cible les communautés locales en tant que sympathisants du parti Communiste, ce qui a conduit à la création d'une zone rouge. La région a été occupée et contrôlée par l'armée thaïlandaise entre les années 60 et le début des années 80 afin de surveiller d'éventuelles radicalisations communistes. Les habitants de Nabua ont été soumis à des violences psychologiques et physiques, violés et tués dans leurs maisons sous l'accusation de rétention d'informations. Comme l'indique Weerasethakul :

« Les villageois, pour la plupart des fermiers, sont entrés dans la jungle. La plupart d'entre eux ne comprenaient pas le mot “ Communisme ”, bien qu'ils aient été accusés d'être communistes. Le matin du 7 août 1965, Nabua a acquis une réputation nationale lorsque la première fusillade entre les paysans communistes et le gouvernement totalitaire a éclaté dans la rizière. En conséquence, Nabua a été fortement occupée et contrôlée par les militaires. La torture s'intensifie comme si elle n'était jamais partie. La peur prolifère. De plus en plus de gens se sont échappés dans la jungle. Le ciel nocturne était illuminé par les fusées militaires. Le village ne comptait plus que des femmes et des enfants. L'histoire de Nabua a indéniablement des échos de l'agitation politique actuelle en Thaïlande. Les institutions impliquées dans ces événements du passé, ainsi que les nouvelles, sont les acteurs clés de la crise actuelle. »²²

Le spécialiste du cinéma et des médias Palita Chunsangchan considère Weerasethakul comme :

« l'un des meilleurs exemples de réalisateurs thaïlandais dont la vision du monde se situe dans ce contexte politique. Il appartient à la génération dont les premières années ont vu la montée d'un gouvernement totalitaire, l'intervention militaire et la surprotection par la droite conservatrice des institutions sacrées de la Thaïlande, comme la monarchie et le bouddhisme, dans le sillage du communisme en Thaïlande.²³ »

Dans ce contexte, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* est une méditation sur la mémoire collective et l'effacement historique. Le surgissement des fantômes et des esprits traduit, de manière poétique et ambiguë, la persistance d'un passé refoulé.

²²Apichatpong Weerasethakul, « Primitive », *Animate Projects Archive*, consulté le 14 juin 2025 : https://www.animateprojectsarchive.org/films/by_project/primitive/primitive

²³ Anik Sarkar et Jayjit Sarkar, *The Films of Apichatpong Weerasethakul*, Liverpool, Liverpool University Press, 2024, p.212

Le langage cinématographique de Weerasethakul et son traitement subtil du passé violent et inachevé de la région s'alignent sur le concept Chthulucene élaboré par Haraway. Ce dernier n'évoque pas seulement le temps géologique et les enchevêtrements biologiques et écologiques, mais inclut également « les histoires de conquête, de résistance, de récupération et de résurgence », faisant ainsi du traumatisme politique un processus pleinement chthonien. Dans ce contexte, la répression militaire et les massacres dans la région d'Isaan peuvent être considérés comme faisant partie du réseau terrestre, au même titre que les fantômes, les jungles et les autres êtres des films de Weerasethakul. Haraway décrit « chthonien » comme « des monstres, selon la meilleure acception du terme. Agents des processus terrestres, ils démontrent et incarnent l'importance cruciale de ces derniers et de leurs bestioles ainsi que la richesse signifiante de leur matérialité. Ils en démontrent et en incarnent aussi les conséquences.²⁴ »

De son côté, Weerasethakul utilise certaines métaphores chthoniennes pour décentrer les sujets anthropocentriques et mettre en avant le spectral, le surnaturel et le non-humain comme métaphore de la mémoire et des résidus historiques. Ses « figures de ficelle » racontent l'histoire de l'occupation militaire et des disparitions forcées d'une manière plus souterraine, imaginative et vivante que directe. En ce sens, la jungle est l'espace opaque et vibrant rempli d'une présence non-humaine qui devient le contrepoint de l'image de l'armée. La jungle de Weerasethakul transforme ses sujets et les mêle au tissage vivant de l'humain et du non-humain, devenant ainsi un espace de perte, de survie et d'espoir. *Tropical Malady* et *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* montrent tous deux cette confrontation entre l'anthropocentrisme et le non-humain. Pour Haraway comme pour Weerasethakul, les notions de vie et de mort sont des éléments essentiels de l'anthropocentrisme. Les jungles et les grottes dans le cinéma de Weerasethakul ont une capacité d'action et un pouvoir d'impact sur la vie et la mort. Ces espaces transformateurs de l'altérité chthonienne sont juxtaposés à l'espace anthropocentrique militariste.

1.1 : Militarisme vs altérité chthonienne

Le film *Tropical Malady* s'ouvre sur une scène où l'on voit un groupe de militaires dans une zone rurale. Le plan est filmé en caméra portée et le spectateur est introduit dans l'action de manière

²⁴ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.8

abrupte. L'un des soldats a un petit appareil photo numérique avec lequel il prend des photos, tandis que d'autres soldats se déplacent, s'assoient et pointent du doigt quelque chose par terre. Nous ne voyons pas immédiatement l'objet autour duquel ils sont rassemblés, le mouvement de la caméra s'arrête avant de révéler à peine le corps. Le choix du cadrage dans les premiers plans laisse place à l'ambiguïté car le langage corporel des soldats, leurs poses et leurs sourires donnent plutôt l'impression qu'ils ont chassé un animal. Le corps est allongé face contre terre et la caméra ne fait que jeter un coup d'œil sur le fessier de l'homme. Les soldats rient et montrent le cadavre du doigt, ils ont l'air innocent, presque enfantin. La caméra les saisit méticuleusement en train d'envelopper le corps. Ce que nous voyons à la place, c'est un mouvement et un chevauchement constant des corps des soldats et de leurs uniformes accompagnés par les bips du talkie-walkie. Le plan suivant est un plan large montrant une vaste prairie jaune qui s'étend à la limite de la forêt. Le groupe de soldats est vu de loin et est placé dans le coin droit du plan, à l'extrémité de la lisière de la forêt. Nous entendons le vent souffler accompagné par le bip lointain du talkie-walkie. Le plan suivant est un lent travelling latéral, la caméra est placée à hauteur de la verdure à travers laquelle nous pouvons voir les soldats. Alors que les soldats traversent la prairie, l'un d'entre eux flirte avec l'opératrice au moyen du talkie-walkie. Le plan suivant est statique, la forêt occupe un tiers du cadre, dominant presque la prairie, la caméra est placée assez bas de sorte que le mouvement des soldats est presque caché par la verdure, ils se déplacent vers la forêt et nous les perdons de vue. « Tu es chaud et sauvage comme un feu de forêt » dit la fille. Une chanson pop romantique commence à être jouée, la caméra semble être mise en mouvement par elle, comme si elle semblait de lentement ramper vers la forêt. La musique passe de l'intra-diégétique à l'extra-diégétique et semble envahir la totalité de la scène. Alors que la musique continue, la scène se change en un plan large et statique d'un champ, la silhouette d'un homme nu apparaît dans le coin gauche et traverse lentement la prairie, en s'arrêtant parfois au milieu, jusqu'à ce qu'il disparaisse. Le plan continue encore un moment pour capturer la prairie vide et coupe au noir.



Fig.1



Fig.2

Ce qui est établi dans cette première scène, c'est que le langage cinématographique de Weerasethakul est en quelque sorte minimaliste dans ses gestes, lent dans ses mouvements, mais aussi incroyablement métonymique et riche. La scène couvre également différentes techniques de tournage, commençant par des séquences presque documentaires accompagnées d'une caméra tenue à la main, et se terminant par un plan long. La chanson pop subvertit en outre la scène et crée un sentiment de contradiction entre le rural et le civilisé, d'autant plus qu'on continue à l'entendre pendant le plan d'un homme nu errant qui traverse lentement la prairie. Dans cette scène d'ouverture, nous pouvons déjà voir le conflit entre l'humain et le non-humain montré par les moyens de la mise en scène : les militaires occupent l'espace contrôlé, transformé par les humains en partie du paysage, donc le champ où le corps est découvert, leurs actions sont accompagnées par le bruit incessant du talkie-walkie. L'effet de séparation de deux espaces est encore renforcé par le découpage graphique du plan large, où les soldats semblent minuscules, comme des fourmis, par rapport à l'espace naturel qui les entoure. Le lent travelling accompagné de la musique décentralise la présence des soldats et introduit la jungle comme une force dominante. Comme l'affirme Çağatay Emre Doğan :

« Le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul offre une spatialité unique, un sens aigu du lieu, presque comparable au *genius loci*, le terme latin qui se traduit par esprit du lieu, popularisé par le travail de Norberg Schultz en 1979 sur la phénoménologie de l'architecture contre les effets homogénéisants de l'architecture moderniste. Le sens classique du terme implique “ un esprit gardien ” ou des divinités qui créent le caractère spécifique d'un lieu et sont reconnues et respectées par les visiteurs du lieu²⁵. »

La jungle est donc déjà présentée comme l'un des personnages principaux et domine la présence humaine. On pourrait dire que la prémisse générale du film est déjà introduite dans cette scène d'ouverture : l'apparition du corps occulté / retiré du cadavre est juxtaposée au corps exposé / nu d'un mystérieux vagabond absorbé par le paysage naturel. Le corps découvert par les militaires est réduit à un objet, il devient une pièce de musée de curiosité, il est photographié et jugé comme un trophée. Il parle aussi d'un certain effacement - le disparu, la mémoire effacée. D'autre part, le corps exposé dans le paysage rappelle quelque peu une présence spectrale, dépouillé de tout signifiant possible, il entre dans le champ et en sort lentement. Il est important de noter que *Tropical*

²⁵ Anik Sarkar et Jayjit Sarkar (dir.), *The Films of Apichatpong Weerasethakul*, op.cit., p.104

Malady précède *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* et que, d'une certaine manière, certains gestes cinématographiques introduits par Weerasethakul dans le premier film semblent être développés et intensifiés dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, comme s'il reprenait un certain motif, comme par exemple l'acte photographique. Dans la scène d'ouverture de *Tropical Malady*, la photographie n'est pas utilisée comme un dispositif de mémoire ou comme un témoignage, mais comme un acte physique de prédation : un acte de capture, transformant ainsi le cadavre en trophée visuel au moment où le déclencheur est pressé. Dans cette scène la photographie objectivise le corps, en fait un objet anonyme, une curiosité. Comme le dit Ronald Rose Antoinette :

« La fonction première de la photo n'est pas de se souvenir des morts par une technique mnémotechnique qui évoque l'oublié ; non, cette photo que les soldats prennent, et que nous voyons nous-mêmes être prise, est destinée à capturer l'instant et à archiver l'événement auquel ils répondent en tant que présents et vivants. Ce n'est pas la mort qui précipite leur mémoire, mais la vie qui leur est propre. Ils ne voient pas la mort humaine, mais le regard d'un autre mêlé au leur, la vision de l'écran, lieu électif de leur attention.²⁶ »



Fig.3



Fig.4

L'une des scènes importantes du film *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* est une vision que l'Oncle Boonmee vit avant sa mort, une vision du futur où une mystérieuse autorité peut faire disparaître les « gens du passé ». Le film se déroule comme une séquence de photographies, dans le style de *La Jetée* (1962) de Chris Marker, et est raconté par l'oncle Boonmee. Nous voyons une série de photographies de jeunes soldats, presque des adolescents, parcourant les jungles et capturant le fantôme du singe. Les images donnent une

²⁶ É. Bordeleau, T. Pape, R. Rose-Antoinette, et A. Szymanski, *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, op.cit., p.118

impression étrange et troublante. L'une de photographies représente un jeune homme en train de photographier l'autre, sa posture reproduisant la célèbre scène de *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni.

La convergence du passé et du futur qui se présente comme la vision de l'oncle Boonmee crée pour le spectateur une manière différente de se rapporter aux différentes historicités et reflète l'idée de Haraway d'une narration en figures de ficelles. Comme le dit le réalisateur :

« Pour moi, c'est l'endroit où l'oncle Boonmee et moi fusionnons, parce que ce dont il parle est mon rêve. [...] il s'agit de l'avenir, mais en même temps il y a des connotations du présent. D'une certaine manière, nous vivons dans un régime totalitaire en Thaïlande, et je voulais donc faire référence à ce moment où le créateur et le personnage se confondent. Et lorsque l'oncle Boonmee retourne dans l'utérus de la grotte, je voulais ramener le film à ses origines, avant que l'image ne bouge, avant qu'elle ne devienne l'image en mouvement. [...] Il y a une référence au futur, ce dont parle Chris Marker, mais c'est le futur du passé. C'est la représentation du futur mais du point de vue du passé. Je suis très intéressé par ce genre de décalages temporels²⁷. »

Cette séquence parle peut-être de la manière la plus explicite des événements historiques et politiques qui ont eu lieu dans cette région. Fantômes, migrants, « gens du passé » tous partagent en fait le même statut dans la texture filmique. Le fantôme du singe qui peuple la jungle avec d'autres entités chthoniennes est capturé et son altérité est révélée au plein jour. Weerasethakul utilise la photographie moins comme une trace du présent que comme une empreinte du futur antérieur: chaque instantané fixe un corps qui, au moment même où il est capturé, aura déjà disparu. L'image fonctionne donc comme un piège temporel, une archive de quelque chose dont l'absence est inscrite à l'avance.

Cette notion est encore renforcée par la voix off de Boonmee qui parle de « projeter », de « faire briller la lumière » sur des personnes qui disparaîtraient par la suite. L'altérité se manifeste aussi presque comme une banalité, par exemple lorsque Jenjira dit à l'oncle Boonmee qu'elle ne veut pas hériter de sa ferme et vivre avec « tous les migrants et les fantômes » - elle ne fait aucune distinction entre les deux. « Mon père me manque », dit Jenjira dans l'une des scènes centrales d'Oncle Boonmee, « l'armée l'a envoyé dans la jungle pour chasser les gens. Mais il a chassé des

²⁷ Virginie Selavy, « Uncle Boonmee – Interview with Apichatpong Weerasethakul », *Electric Sheep Magazine*, Mise en ligne en novembre 2010, consulté le 20 juin 2025 : <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2010/11/13/uncle-boonmee-interview-with-apichatpong-weerasethakul/>

animaux à la place. Il est resté là jusqu'à ce qu'il puisse parler avec les animaux. » Le réalisateur déclare :

« Nabua était le lieu d'une oppression féroce, de combats et de violences. De nombreuses personnes ont fui dans la forêt. Ceux qui sont restés dans le district étaient principalement des femmes et des enfants. Cette réalité faisait écho à une ancienne légende locale concernant une veuve fantôme qui enlève tout homme qui pénètre dans son empire. Ainsi, dans la légende, le quartier est dépourvu d'hommes. Son surnom est devenu "la ville des veuves". C'est exactement ce qui m'intéresse : la façon dont les soldats et le gouvernement thaïlandais ont traité les habitants de cette région. Et j'ai l'impression que c'est la même chose qu'avant par rapport aux événements d'aujourd'hui. C'est un cycle²⁸. »

Cette déclaration de Weerasethakul résonne avec l'idée du Cthulhucene de Haraway comme un lieu de mémoire où le passé n'est pas oublié mais pris en compte et où les humains sont profondément entremêlés avec les autres bestioles²⁹. En ce sens, Weerasethakul ne tente pas de remédier ou de réécrire l'histoire politique du nord-est de la Thaïlande. Sa manière d'aborder les traumatismes passés ne sert pas à les revivre, car il les met en scène sous une forme poétique et onirique, et précisément parce qu'il ne s'agit pas d'une démarche ouvertement politique, cela n'incite pas à la confrontation entre les générations. Comme le note Una Chung :

« Vivre directement l'enchevêtrement temporel non linéaire du moment présent, sans suivre de manière concertée le passé ou le futur, est en fait une manière puissante de relever le défi de la mémoire de l'histoire politique, c'est-à-dire en la vivant, telle qu'elle nous trouve, en sachant que nous y sommes intégrés de manière plus complexe et non arbitraire que notre connaissance consciente du temps pourrait nous amener à le penser³⁰. »

²⁸ Apichatpong Weerasethakul, « Primitive », *Animate Projects Archive*, consulté le 14 juin 2025 : https://www.animateprojectsarchive.org/films/by_project/primitive/primitive

²⁹ Le mot « bestiole » suit la terminologie choisie par les traducteurs de l'édition française de l'ouvrage de Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble* (trad. V. Despret et al., Paris, Les Mondes à faire, 2020), pour rendre le terme anglais « critters ». Ce terme conserve le registre familier et inclusif utilisé par Haraway pour désigner indistinctement les animaux, les plantes, les microbes et autres entités terrestres.

³⁰ Una Chung, « Crossing over Horror: Reincarnation and Transformation in Apichatpong Weerasethakul's *Primitive* », *Women's Studies Quarterly*, n° 40, 2012, p.218

Dans le cas de *Tropical Malady*, l'opposition entre la logique militariste et l'altérité n'existe pas seulement dans les limites des sites sauvages. Weerasethakul explore également cette contradiction à travers le désir queer et l'évolution du lien romantique entre Keng et Tong. Le film étant structuré comme un diptyque, la première partie explore l'histoire romantique entre deux hommes tandis que la seconde partie se présente comme une lente et chthonienne descente d'un soldat - qui joue Keng dans la première partie - au cœur de la jungle, à la recherche d'une bête métamorphique - jouée par le même acteur que celui qui joue Tong dans la première partie. La possibilité d'être dévoré par une bête et la lenteur avec laquelle ils se traquent l'un l'autre dans la jungle crépusculaire reflètent la tension érotique et l'intimité entre les deux hommes dans la première partie. Comme le suggère Duncan Caillard :

« *Tropical Malady* aborde les questions de l'intimité entre l'homme et l'animal, qui sont abordées dans la citation du romancier japonais Ton Nakajima qui ouvre le film : “ Nous sommes tous des bêtes sauvages. Notre devoir en tant qu'êtres humains est de devenir comme des dresseurs qui gardent leurs animaux sous contrôle et leur apprennent même à accomplir des tâches étrangères à leur bestialité.” Cet engagement envers l'animalité est renforcé par le titre original de *Tropical Malady* - Sud pralad (สัตว์ ว์ ะหลาด) - qui se traduit en anglais par “monster” (monstre), mais qui est le composé des mots thaïlandais “sud” (animal) et “ pralad” (inhabituel). Dans le film, ce “monstre” fait référence au tigre métamorphe du folklore thaïlandais de la deuxième partie du film, mais il renvoie également à son utilisation dans les magazines queer du début des années 1980 comme expression gay pour désigner les homosexuels masculins. Cette triple signification - créature inhabituelle, monstre, homosexuel - souligne la perméabilité de ces catégories et la monstruosité sociale de l'homosexualité, et prépare le terrain pour le conflit dramatique de *Tropical Malady* entre la civilisation et l'animalité³¹. »

La juxtaposition de l'humain et de l'animal se reflète également dans la nature changeante de l'identité et de l'autorité explorée dans le film. La tension entre ces deux pôles distincts se transpose également dans la dynamique sociale. Dans l'une des scènes de *Tropical Malady*, Tong, le garçon du village que l'on voit au début du film travailler à la fabrique de glace, est brièvement vu portant un uniforme militaire vers le milieu de la première partie du film. Tong erre dans la ville et entre dans

³¹ Anik Sarkar et Jayjit Sarkar (dir.), *The Films of Apichatpong Weerasethakul*, op.cit., p.82

un magasin de chaussures où, après un bref échange avec le propriétaire du magasin, il admet qu'il n'est pas réellement un soldat et qu'il porte l'uniforme pour chercher un emploi. Ainsi, le désir de Tong de porter l'uniforme ne découle pas de convictions politiques mais d'une nécessité économique, ce qui oblitère son statut symbolique. Le conflit semble également découler du fait que Tong, contrairement à Keng, a beaucoup plus de difficultés à explorer son homosexualité - la différence n'est pas ontologique mais sociale, car le désir queer le marque comme « autre » dans un milieu rural hétéronormatif. Cependant, l'altérité de Tong n'est pas seulement liée à l'expression de sa sexualité, elle découle également de son origine marginalisée. Né en milieu rural, Tong est analphabète et ne sait pas conduire une voiture. Il exerce un travail pénible qui le pousse à essayer de trouver une autre vocation en essayant d'endosser l'identité d'un soldat.

Keng on revanche, comme on le voit dans la première partie du film, semble très à l'aise avec sa sexualité, il échange des sourires et des remarques avec un autre homme, il est ouvert et amical avec la famille de Tong. Keng est également rarement vu en uniforme, peut-être parce qu'il est en congé. Et même s'il ne porte pas l'uniforme la plupart du temps, il reçoit tout de même des commentaires favorables sur sa profession de militaire, dans l'une des scènes, deux femmes leur offrent à boire lorsqu'elles découvrent que Keng est un soldat. Keng joue également le rôle de celui qui initie, poursuit Tong - lui laissant des notes d'amour, lui parlant de ses sentiments alors que Tong semble être en désaccord avec l'expression de l'intimité, le repoussant à moitié en plaisantant. Cette barrière sociale et intime de différences peut-être irréconciliables entre deux hommes semble culminer dans l'une des dernières scènes de la première partie du film, lorsque Tong lèche passionnément la main de Keng avant de le quitter et de disparaître dans l'obscurité de la rue. Leur relation s'arrête brusquement à ce moment-là et ce changement prépare le terrain pour la deuxième partie du film. Lorsque Tong disparaît dans l'obscurité, cette scène est la dernière de la première partie du film où deux protagonistes interagissent.

Le deuxième film qui suit se débarrasse des contours conventionnels de l'histoire romantique. Au lieu de cela, le ton du récit se transforme en une histoire quelque peu chthonienne et opaque du chasseur et de la bête. La jungle n'apparaît pas comme une toile de fond, mais comme une présence active, palpitante et sensible. Weerasethakul explore la tension entre l'altérité chthonienne et l'anthropocentrisme du militarisme enraciné dans le passé sanglant du nord-est de la Thaïlande à travers différentes couches et approches d'une narration et d'une mise en scène uniques. Dans le prochain sous-chapitre, nous explorerons la manière dont il met en œuvre les espaces

naturels en tant qu'agents actifs de l'inclusion, de la transformation et de la commémoration de multiples histoires - passées, présentes et futures.

1.2 - Les jungles et les grottes comme espaces de compostage et de récupération

Haraway considère le Chthulucène comme une histoire en cours où « Les êtres chthoniens ne sont pas enfermés dans un passé révolu. Ils sont là, maintenant, en essaim, en train de bourdonner, de piquer et de butiner. Quant aux êtres humains, ils n'appartiennent pas à un autre tas de compost. [...] Nous sommes compost, pas posthumains.»³² L'idée de Haraway du compost comme espace de mémoire, de décomposition, de traumatisme et de renouveau trouve son écho dans l'approche de Weerasethakul de l'espace naturel :

« Quand j'étais plus jeune, j'étais attiré par les récits d'aventure thaïlandais [de Noi Inthanon, un nom de plume de Marlai Choophinit] qui se déroulaient toujours dans la jungle, avec divers animaux dangereux. Ces récits ont été influencés par la fascination de l'Occident pour l'Amazonie, qui a romancé la jungle et tous ses dangers d'un point de vue colonial. Cet écrivain thaïlandais [Noi Inthanon] a utilisé l'Amazonie comme un pont entre différentes cultures, mais en même temps, on se rend compte de la brutalité de ces invasions. J'ai grandi avec ces histoires et j'ai commencé à les comparer avec ce qui s'est passé dans le monde entier et dans mon pays pour les populations indigènes. La jungle est très riche en souvenirs et c'est pourquoi je l'imagine comme ma maison dans mes films³³. »



Fig.5



Fig.6

³² D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p. 108

³³ Apichatpong Weerasethakul, entretien avec Dennis Lim, « Split Realities », *Film Comment*, vol. 46, n° 3, juin 2010, consulté le 20 juin 2025 : <https://www.filmcomment.com/article/split-realities-an-interview-with-apichatpong-weerasethakul/>

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures s'ouvre sur la phrase suivante : « Face à la jungle, aux collines et aux vallées, mes vies antérieures d'animal et d'autres êtres se dressent devant moi ». Ce prologue est suivi par la scène d'un champ nocturne, on voit les contours d'un buffle d'eau attaché à un arbre, son corps éclairé par la lumière de la lune. L'animal semble agité, il émet des sons et tente de se libérer de la corde. Le plan suivant montre un groupe de personnes non loin de lui en train de s'occuper du feu. L'animal parvient à se libérer et s'échappe, nous voyons un plan large du champ nocturne et du buffle qui le traverse, il se déplace rapidement et commence à courir à travers les hautes herbes jusqu'à ce qu'il disparaisse dans la jungle. Le plan suivant est une jungle dense, nous voyons l'animal se déplacer lentement, son corps étant presque invisible, caché par les branches des arbres et les lianes. Il s'arrête, un gros plan montre sa tête se balançant d'avant en arrière, en regardant autour. Dans le plan long qui suit, un paysan grimpe dans la jungle, prend la corde et conduit lentement l'animal qui résiste jusqu'à ce qu'il disparaisse du champ. Un contrechamp montre une grande silhouette couverte de fourrure noire, aux yeux rouges luisants, immobile, le visage tourné vers la caméra. Dès le début du film, la jungle est présentée comme une force magnétique peuplée d'êtres étranges qui attirent les animaux et les hommes. Cette « attraction » apparaît clairement à travers la mise en scène elle-même : le bruit incessant des insectes, le rythme lent et méditatif de la scène où l'on observe l'animal qui lutte pour se libérer, sa trajectoire à travers le champ nocturne et enfin la façon dont il s'arrête, semblant observer quelque chose caché au milieu de la jungle, qui se révèle être l'esprit du singe.

Dans l'une des scènes clés du film, nous voyons l'oncle Boonmee, le soldat retraité, dîner avec Jen, sa belle-sœur, et Tong, son neveu, sur la terrasse de sa maison. La scène s'ouvre sur un plan large de la maison éclairée par une seule lampe, la maison est placée en bas à gauche du cadre, le reste du cadre est occupé par la jungle sombre qui semble la consumer. La forme opaque de la maison incrustée dans l'obscurité de la nature environnante crée son propre cadrage et sa propre dissection dans le plan. Le plan suivant montre une terrasse avec une longue table à manger où l'oncle Boonmee est assis à l'extrémité droite, Jen et Tong à côté de lui, le côté gauche de la table restant vide. Ici, l'espace est également fragmenté par les formes rectangulaires des cadres sans fenêtre, le monde extérieur est dense, opaque et à peine éclairé. La scène est filmée comme un plan long statique au cours duquel ils ont des discussions familiales ordinaires pendant lesquelles le surnaturel commence à se fondre dans l'ordinaire. Au début, on assiste à l'apparition lente et progressive de Huay, la femme de l'oncle Boonmee, décédée il y a près de 20 ans. Elle se fond

lentement dans le cadre, presque comme une double exposition, et occupe l'une des chaises à l'extrémité gauche de la table. Après son apparition, ils sont rejoints par l'esprit du singe fantôme aux lumières rouges étincelantes, l'entité se présente comme Boonsong - le fils de l'oncle Boonmee qui a disparu. L'arrivée de Boonsong est précipitée par un plan large et statique de la nature environnante - la forme opaque d'une colline, incrustée dans le ciel nocturne, le bruit du vent et le chant des cigales. Il est suivi d'un gros plan sur la jungle à peine éclairée, accompagné de la voix de Tong qui dit : « Quel est ce son ? » Ici, la jungle apparaît une fois de plus comme le contenant des êtres surnaturels qui l'occupent et comme une entité vivante qui enferme en elle la maison de Boonmee et tous ses habitants. Dans cette scène, la séparation entre les humains et les autres êtres commence à se dissoudre, mais la nature est toujours perçue comme une force extérieure qui s'immisce dans la vie des humains par le biais de divers êtres surnaturels. « Il y a beaucoup d'êtres dehors en ce moment », dit le singe-fantôme Boonsong à son père. Avec le retour de Boonsong, disparu, et de Huay, morte depuis longtemps, le passé fait irruption dans le présent comme s'il n'était jamais parti. Interrogé sur sa croyance en la transmigration des âmes, Weerasethakul déclare :

« [...] on est censé ressentir cette relation entre l'homme et la nature, toutes ces choses que l'on ne peut parfois pas vraiment exprimer par des mots. L'idée était de visualiser cet aspect, de l'éclairer et d'ouvrir votre esprit, et pour moi de respecter l'imagination du public. Oncle Boonmee pourrait être n'importe quoi, il pourrait être la lumière du soleil... Pour moi, il est vrai que lorsque nous mourons, nous devenons poussière et nous nous intégrons à la nature. Vous mourrez, je mourrai, mais on a tendance à l'oublier ! Mais on se transforme, on ne disparaît pas, on se transforme juste en une autre matière³⁴. »

Au début du film, l'oncle Boonmee dit à Jen : « Tu sais, c'est le résultat de mon karma. Cette maladie. J'ai tué beaucoup de communistes, poursuit-il, et j'ai tué beaucoup d'insectes dans ma ferme. ». Cette confession d'un ancien soldat mourant est bouddhiste dans son concept de rétribution karmique. Cependant l'absence de hiérarchie entre humains et non-humains est frappante en soi - l'oncle Boonmee assume sa responsabilité envers les humains et les insectes. Ou, selon les mots de Haraway «la respons(h)abilité » - c'est-à-dire la capacité à reconnaître les liens entre le passé, le présent et l'avenir. « Les êtres humains ne sont pas dans un tas de compost séparé [...] les

³⁴ Apichatpong Weerasethakul, entretien avec Pamela Jahn, « Uncle Boonmee – Interview with Apichatpong Weerasethakul », *Electric Sheep Magazine*, mise en ligne 13 novembre 2010, consulté le 20 juin 2025 : <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2010/11/13/uncle-boonmee-interview-with-apichatpong-weerasethakul/>

êtres chthoniens sont des êtres de la terre [...] Ils en démontrent et en incarnent aussi les conséquences. »³⁵

Vers la fin du film, l'oncle Boonmee part pour un voyage nocturne à travers la jungle avec Huay, Jen et Tong, en quête de la grotte lumineuse où il rencontrera son karma. Dans le vocabulaire de Haraway, le voyage vers la grotte est de nature chthonienne : il s'agit d'une attraction des corps, des histoires et des souvenirs vers le « présent dense » où coexistent le passé, le présent et le futur. La jungle qui réclame l'oncle Boonmee agit comme un espace de fermentation des conséquences où la hiérarchie entre l'humain et le non-humain cesse d'exister. Il s'agit, au sens de Haraway, d'un espace de compost vivant où les actions passées continuent d'exister tant sur le plan matériel qu'éthique.



Fig.7

La scène qui précède met en avant cette transition d'un monde à l'autre : Jen et Tong regardent une série sentimentale à la télévision, avec le bruit incessant des grillons à l'extérieur. La scène est un plan large fixe, une voix désincarnée provenant de la télévision dit : « Fah est partie pour l'île de Nok. Elle n'a prévenu personne ? Non, elle n'a prévenu personne... Elle a disparu comme ça, d'un coup... » Ils sont interrompus par la voix de l'oncle Boonmee qui demande à Jen de venir le voir. Le plan suivant est un plan américain fixe, on voit une table à manger, presque entièrement placée sur la terrasse extérieure, il n'y a pas de lumière en arrière-plan, on aperçoit les contours flous de la végétation dans l'obscurité, ce qui donne l'impression que la table flotte dans l'espace. À l'extrémité gauche du plan, on voit une partie de la pièce, éclairée par la lumière artificielle. À l'extrémité droite de la composition est assise Huay, l'oncle Boonmee se tient au milieu avec un sac en plastique dont il sort plusieurs objets pour les donner à Jen. « Il est temps pour moi de partir », dit-il à Jen. Huay et Boonmee occupent tous deux la partie sombre de la

³⁵D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.8
28 of 97

composition, tandis que Jen entre dans le champ par la gauche et reste sur le seuil éclairé de la pièce. La division spatiale reflète ici la division entre les vivants et les morts. Dans cette scène, Jen représente les vivants, le son de la télévision provenant de son côté et une partie de la pièce où elle se trouve est durement éclairée par une lumière électrique froide, l'oncle Boonmee au milieu, quelque part dans l'espace transitoire, sa décision de partir déjà prise, donne à Jen ses dernières affaires. Et enfin, Huay, à l'extrémité droite du champ, messagère ou représentante du monde chthonien. Sa silhouette incrustée dans l'obscurité devient une métaphore du néant, de ce qui précède ou suit l'existence. « Le paradis est surestimé, il n'y a rien là-bas », dit Huay à Boonmee plus tôt dans le film. En disant cela, Huay rejette la transcendance au profit d'une immanence chthonienne. La voix off de la télévision évoquant une disparition soudaine met en avant et intensifie cette transition. Même si la division visuelle trace efficacement une ligne entre les deux états, les humains et les non-humains sont toujours inclus dans la même mesure : la caméra revient sur Tong assis seul à côté de la télévision, la voix de Jen s'adresse à lui : « Tong... Boonmee est devenu fou. Huay, tu es un fantôme devenu fou ». Une fois de plus, aucune différence visible entre les vivants et les morts n'est perceptible ici. Unis par cette « folie » commune, humains et non-humains s'embarquent tous dans un voyage nocturne à travers la jungle vers la grotte lumineuse.

En ce qui concerne les scènes de jungle nocturne, il est intéressant de noter que la jungle de *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* est très différente de celle de *Tropical Malady*. Les scènes de jungle « nocturne » de *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* ont en fait été tournées de jour, à l'aide du filtre « la nuit américaine », largement utilisé dans les films anciens pour imiter la nuit. Cette artificialité ajoute une dimension temporelle et symbolique supplémentaire aux scènes tout en constituant un hommage esthétique aux films du passé qui ont nourri l'imaginaire du cinéaste. Comme le dit Weerastethakul lui-même :

« La jungle dans *Tropical Malady* est une petite jungle réelle et sombre, mais la jungle dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* est une jungle artificielle. C'est une sorte de jungle cinématographique. Nous l'avons filmée de jour pour donner l'impression que c'était la nuit, et la couleur et le décor de la jungle ne sont pas réels. C'est la mise en scène de la dernière phase de la vie d'Oncle Boonmee avant son départ pour l'au-delà. Je souhaitais plonger les acteurs dans des films anciens, dans un paysage qui n'existe pas dans la réalité. Je ne sais pas si ma représentation de la jungle vient des films thaïlandais ou d'autres films, mais c'est quelque

chose avec lequel j'ai grandi, peut-être les films classiques en couleur, où le bleu était utilisé pour symboliser la couleur de la lune et le rouge celle du jour³⁶. »

La jungle artificielle n'est pas ici un substitut faux, mais plutôt une scène chthonienne où le cinéma passé, la mémoire spectrale et les corps présents se mélangent. La dernière phase est donc la traversée de la jungle nocturne : un groupe est guidé par Huay, qui représente la présence chthonienne parmi les vivants, joue le rôle de Charon et conduit l'oncle Boonmee vers l'au-delà. La caméra passe ici beaucoup de plans fixes et impassibles à des gros plans filmés à la main et à des travellings latéraux du groupe qui lutte pour se frayer un chemin à travers les branches des arbres. Certains plans montrent la jungle complètement vide de toute présence humaine pendant quelques instants avant que de petites silhouettes du groupe de Boonmee n'apparaissent dans l'épaisseur des branches, à peine visibles, consumées par la nature sauvage. Huay marche lentement, avec détermination, un peu comme une somnambule, l'oncle Boonmee la suit mais s'arrête souvent, luttant pour continuer. « Vous ne pouvez pas vous arrêter », lui dit Jen avec insistance. Tong et Jen sont les derniers de la chaîne et semblent les plus affectés et les plus sensibles à leur environnement. « Tante Jen, c'est quoi ce bruit ? », demande Tong. La caméra à la main, en contre-plongée, tremble et aperçoit la cime d'un arbre et une ombre qui saute sur un tronc. Un lent travelling latéral dévoile un épais mur d'arbres à travers lequel des ombres sombres de singes fantômes sautent et courent, leurs mouvements accompagnés de sons étranges et de l'acoustique de la jungle nocturne, où les chants des grillons s'intensifient.

Ces acoustiques étranges de la nature sauvage et les apparitions d'êtres surnaturels ne sont pas seulement des menaces extérieures, mais aussi les vestiges de l'empreinte historique de Boonmee et d'autres êtres humains, de la violence politique et des dettes karmiques. Selon Haraway, ces êtres « démontrent et incarnent les conséquences », ou sont des figures qui errent et hantent le présent, rappelant qu'aucune histoire, aucune empreinte n'est jamais complètement révolue dans le Chthulucène.

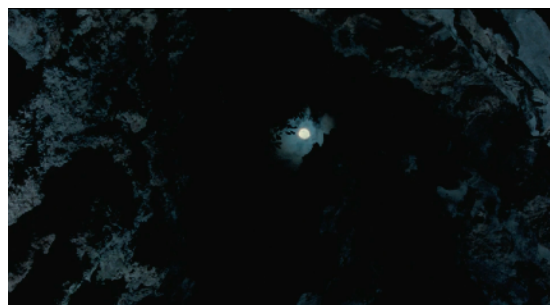


Fig.8

³⁶Jihoon Kim, « Learning about Time : An Interview with Apichatpong Weerasethakul », *Film Quarterly*, vol. 64, n° 4, été 2011, p. 50



Fig.9

La séquence dans la grotte s'ouvre sur un plan fixe, la caméra placée à l'intérieur de la caverne, face à l'entrée. À travers une étroite fissure, nous apercevons la jungle nocturne et voyons le groupe entrer dans la grotte un par un. La séquence suivante est une série de plans à la main montrant le groupe escaladant la grotte, les lampes torches tremblantes laissant entrevoir des stalactites. À un moment donné, la lampe torche éclaire ce qui semble être un dessin primitif représentant des personnages courant dans la même direction que le groupe de l'oncle Boonmee. À propos de ce détail, Weerasethakul remarque : « [...] quelqu'un était là avant, c'est comme retourner chez soi, à ses racines, à l'endroit où l'on dessine, où l'on joue avec les ombres — c'est du cinéma ! On retourne au plus ancien théâtre du monde. »³⁷ À l'instar d'une jungle, la grotte se présente comme un réceptacle de la mémoire du monde, remontant à l'aube des temps et aux premières notions de cinéma préhistorique, lorsque les premiers hommes faisaient clignoter des feux pour animer les dessins sur les murs. Dans les plans larges suivants, nous voyons les parois de la grotte scintiller de milliers d'étincelles de cristaux, un effet qui rappelle celui d'un ciel étoilé. Oncle Boonmee est conduit au fond d'une grande caverne qui s'ouvre sur un ciel nocturne éclairé par la lune. « Cette grotte ressemble à un utérus, n'est-ce pas ? J'ai l'impression d'être né ici, dans une vie dont je ne me souviens pas », dit-il tandis que le long plan fixe montre une fissure sombre en forme d'arche dans la paroi, où apparaissent quelques yeux rouges lumineux qui la traversent. La séquence qui suit est une série de photographies de soldats capturant un fantôme singe, dont il a été question dans le sous-chapitre précédent. La descente de l'oncle Boonmee dans l'espace chthonien d'une grotte à travers la jungle nocturne agit comme une machine à voyager dans le temps. Plusieurs temporalités et entités se confondent : la présence de dessins préhistoriques introduit une échelle de temps beaucoup plus grande, celle des origines de la vie et du « premier cinéma », reflétant ainsi la remarque de Boonmee sur le caractère « utérin » de la grotte. Le plafond étoilé de la grotte dissout ses frontières et se transforme en un espace d'un autre monde qui permet l'existence de multiples

³⁷ Mark Peranson et Kong Rithdee, « Ghost in the Machine : Apichatpong Weerasethakul's Letter to Cinema », *Cinema Scope*, n° 43, 2010, consulté le 5 juin 2025 : <http://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-ghost-in-the-machine-apichatpongs-letter-to-cinema>

temporalités. Les fantômes de singes qui peuplent la jungle et la grotte sont les traces hantées du passé et des souvenirs refoulés. À propos de la mémoire, Weerasethakul note : « Les gens ne veulent pas parler du passé violent, des abus violents, alors que Boonmee *veut* en parler. La différence entre le refoulement et la libération de la mémoire, c'est ce qui m'intéresse. Ce sont deux aspects très distincts, mais très présents dans la région. »³⁸

La mémoire libérée ici jaillit à travers la distorsion spatio-temporelle qui se produit dans l'espace de la grotte, où coexistent de multiples notions de temporalité et de multiples êtres dans ce que Haraway qualifie de « présent dense ». Comme elle le note : « des histoires dans lesquelles des acteurs multispécifiques, empêtrés dans des traductions partielles et imparfaites à travers la différence, refont des façons de vivre et de mourir en accord avec un épanouissement fini encore possible, une récupération encore possible. »³⁹ En réfléchissant à ses vies passées, Boonmee pose une question importante : « Je ne sais pas si j'étais un humain ou un animal, une femme ou un homme ? » - cette question, outre son caractère bouddhiste, aborde également l'effondrement hiérarchique entre les espèces et décentralise l'importance du regard anthropocentrique. La séquence de photographies qui suit, accompagnée du monologue de Boonmee sur une « autorité qui fait disparaître les gens en les éclairant », est juxtaposée à l'obscurité chthonienne de la jungle et de la grotte. Comme l'écrit Adam Szymanski, « Ils (Boonmee, Huay, Jen et Tong) sont pris au piège dans un avenir où ils n'ont pas de place définie, et pourtant ils sont impliqués dans la violence intergénérationnelle et interespèces. »⁴⁰

Alors que le « présent dense » de Haraway nous parle des multiples temporalités qui coexistent dans le moment présent, la « hantologie » de Mark Fisher, qui reprend le terme inventé par Jacques Derrida, montre comment ces temporalités entremêlées influencent nos souvenirs et nos histoires communes. Mark Fisher était un écrivain, critique musical, théoricien politique et culturel ainsi que philosophe anglais. Il a popularisé la notion de « hantologie » en l'appliquant aux cultures populaires et aux esthétiques contemporaines, à partir du jeu de mots entre « hanter » et « ontologie » introduit par Derrida. La hantologie s'intéresse à ce qui n'est plus, à ce qui n'est pas encore, à ce qui ne sera peut-être jamais. Ce mot tente de décrire l'état du XXI^e siècle comme une époque qui

³⁸ Apichatpong Weerasethakul, « Cinematic Transformation : A Talk with Apichatpong Weerasethakul », *Notebook – MUBI*, mis en ligne le 13 septembre 2010, consulté le 6 juin 2025 : <https://mubi.com/fr/notebook/posts/cinematic-transformation-a-talk-with-apichatpong-weerasethakul>

³⁹ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, *op. cit.*, p.10

⁴⁰ É. Bordeleau, T. Pape, R. Rose-Antoinette, et A. Szymanski, *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, *op. cit.*, p.70

non seulement aspire à un passé irrécupérable, mais qui se lamente également sur un avenir perdu. La hantologie repose sur la conviction que même ce qui n'existe pas physiquement ou actuellement peut encore laisser des traces dans le présent. L'influence de ces « virtualités effectives », comme les appelle Fisher, provient de deux directions. La hantise est associée au passé qui fait irruption dans le présent, aux événements ou émotions passés qui laissent leur empreinte. Mais le présent peut également être hanté par ce qui est à venir. Comme l'écrit Fisher, « le futur est toujours vécu comme une hantise : comme une virtualité qui empiète déjà sur le présent, conditionnant les attentes et motivant la production culturelle »⁴¹. En ce sens, les images et les visions du futur passé dont fait l'expérience Oncle Boonmee sont les messagers d'un passé hanté et troublant qui a un impact sur lui et ses proches. La grotte utérine de *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* offre une lecture du Chthulucène, où les forces ancestrales hantent le présent et l'avenir et reviennent sous la forme d'antériorités futures, de traumatismes de la région et d'angoisses qui y sont liées. En ce sens, Weerasethakul traite les espaces naturels comme des tas de compost où s'entremêlent des relations complexes où se mélangent les histoires, les espèces humaines et non humaines.

Le concept de « nature » a longtemps été associé à celui d'un monde pur et vierge, avec la civilisation humaine placée au centre. Edward B. Tylor, anthropologue britannique considéré comme l'un des fondateurs de l'anthropologie culturelle, définissait la culture comme « l'ensemble complexe qui comprend les connaissances, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes et toutes les autres capacités et habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société »⁴². Haraway a radicalement bouleversé ce concept en fusionnant deux mots et en inventant le terme « natureculture ». Dans *The Companion Species Manifesto* (2003), lorsqu'elle définit ce terme, Haraway note : « Il ne peut y avoir qu'une seule espèce compagne ; il en faut au moins deux pour en former une. [...] La spécificité historique et la mutabilité contingente règnent en maître, jusque dans la nature et la culture, jusque dans les naturecultures »⁴³. Plus loin dans le livre, elle évoque les idées de Marilyn Strathern :

⁴¹ M. Fisher, « What Is Hauntology? », *Film Quarterly*, vol. 66, n° 1, automne 2012, p. 19.

⁴² Edward B. Tylor, *Primitive Culture : Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, vol. I, Londres, John Murray, 1871, p. 1.

⁴³ D. J. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003, p. 12

« [...] s'appuyant sur des décennies d'étude de l'histoire et de la politique de la Papouasie-Nouvelle-Guinée, ainsi que sur son enquête sur les habitudes anglaises en matière de reconnaissance des liens de parenté, nous a appris pourquoi il est absurde de concevoir la « nature » et la « culture » comme des opposés polaires ou des catégories universelles. Ethnographe des catégories relationnelles, elle a montré comment penser en termes d'autres topologies. [...] Strathern pense en termes de « connexions partielles ; [...] j'appelle cela les relations d'altérité significative⁴⁴. »

Dans le cas du cinéma de Weerasethakul, il ne traite pas la jungle comme un lieu de pureté, de nature vierge et parfaite attendant d'être conquise. Sa jungle se présente comme un lieu d'altérité qui décentre la présence des humains ou les affecte de telle manière qu'ils perdent leur identité habituelle. Dans les deux films, la jungle est un espace liminal et une zone de transgression - les lois habituelles ne s'y appliquent pas et le mystère y règne. Comme l'affirme Weerasethakul : « les émotions sont révélées par la jungle, qui devient une sorte de paysage mental. Parfois, c'est un personnage. C'est aussi une scène⁴⁵ ».

En ce sens, la jungle de *Tropical Malady* agit comme un espace où les mondes humain et animal se confondent et se chevauchent, remettant en question cette opposition héritée entre nature et culture. Weerasethakul parvient à cet effet grâce à une mise en scène immersive, de plans longs, au son et à une rupture narrative abrupte au milieu du film. Les deux parties de *Tropical Malady* sont radicalement différentes, certains critiques préfèrent même les appeler « film un » et « film deux ». Sur le plan spatial, ce changement s'observe dans l'opposition entre l'espace communautaire urbain – une histoire d'amour entre deux hommes – et l'espace sauvage de la jungle nocturne – lieu où erre un monstre. Les premières images du film imprègnent déjà celui-ci d'une certaine étrangeté, préfigurant ainsi la seconde partie, plus sombre. Les premiers plans montrant des soldats entrant dans la jungle sont cadrés de telle manière qu'ils semblent visuellement inférieurs à la façade imposante de la végétation. Le plan montrant un homme nu traversant la prairie vide d'une manière presque animale met également en avant cette opposition. Le reste de la première partie adopte un ton plus léger et plus « lisible », qui semble presque conventionnel par rapport à la seconde partie. Ses scènes ont une structure narrative claire, contrairement à la seconde partie, longue, cyclique et cauchemardesque.

⁴⁴ *Ibid*, p.25

⁴⁵ Natalie Boehler, « 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, p. 298

34 of 97

Weerasethakul met en scène la première partie comme un mélodrame romantique queer : nous assistons à une soirée cinéma de Keng et Tong, à un karaoké où Tong chante pour Keng, à une scène de recherche d'emploi, à un dîner familial dans une zone rurale, à une visite à l'hôpital. Les scènes sont accompagnées de dialogues, de blagues et d'une bande-son pop romantique. Après près d'une heure, cette partie du récit s'achève brusquement et une nouvelle partie commence, clairement marquée par un plan noir, le générique et un titre : « La voie de l'esprit ». Deux dernières scènes précipitent cette rupture narrative et annoncent de manière assez subtile la deuxième partie. À la fin de leur rendez-vous, Keng prend la main de Tong pour l'embrasser. Tong le laisse faire, puis retire sa main, prend celle de Keng et commence à la lécher. Ce geste a quelque chose d'étrange, Tong exprime son affection non pas d'une manière humaine, mais plutôt animale, féline. Dans le prologue du film, Weerasethakul utilise une citation de Ton Nakajima : « Nous sommes tous, par nature, des bêtes sauvages. Notre devoir en tant qu'êtres humains est de devenir comme des dresseurs qui contrôlent leurs animaux et leur apprennent même à accomplir des tâches étrangères à leur nature bestiale. » Alors que Tong succombe à ses sentiments, nous apercevons son côté bestial qui semble le submerger et qu'il semble incapable de contrôler. Bien que les deux parties de *Tropical Malady* n'aient en commun que les acteurs et ne présentent aucun autre lien direct, le geste de Tong relie les deux parties et laisse déjà entrevoir son identité non humaine qui émergera pleinement dans la seconde partie du film. S'arrêtant brusquement, Tong quitte Keng - les deux hommes se tiennent dans une rue déserte sous un cercle de lumières électriques. Alors que Tong part, il s'éloigne lentement de la source de lumière et disparaît dans l'obscurité. C'est la dernière fois que deux amants se voient sous leur « apparence humaine conventionnelle ». Le passage de Tong dans l'obscurité met en avant le décor principalement sombre et chthonien de la deuxième partie, qui se déroule dans des jungles nocturnes.



Fig.10



Fig.11

L'autre scène en question est celle où Tong se réveille dans son lit. Il s'agit d'un plan fixe : la caméra filme une chambre avec une grande fenêtre au centre qui s'ouvre sur un champ verdoyant et un mur d'arbres s'étendant à perte de vue. La composition de ce plan laisse place à un montage interne : le mur vert des arbres ensoleillés incrusté dans la fenêtre comme une peinture vivante qui délimite l'espace. Il sert également à rappeler la présence de la jungle à laquelle le spectateur va être initié dans la deuxième partie. Le plan suivant montre Keng errant dans la maison, puis on revient au même plan statique de la chambre, mais le lit est vide. Keng s'assoit sur le lit et touche les couvertures, trouve un album photo et le feuillette. Pendant qu'il le fait, des bribes de conversation provenant du champ à l'extérieur lui parviennent : « J'ai trouvé une empreinte de patte ce matin et une vache a disparu... trois nuits de suite... un monstre ». Le plan passe à un gros plan de l'album photo - une photo de Tong sur un bateau, puis une photo de lui avec un jeune homme inconnu. La caméra s'attarde longuement sur cette image jusqu'à ce qu'un étrange effet de brûlure de film l'obscurcisse temporairement et que l'écran devienne noir, marquant ainsi la fin de la première partie du film. Une fois de plus dans cette scène, Weerasethakul utilise la photographie comme métaphore de la disparition et comme moyen d'annoncer la transition narrative vers la deuxième partie. Ronald Rose-Antoinette voit dans cet effet une « coupure inexplicable »⁴⁶ qui marque le changement radical de ton du film et du récit. La disparition de Tong, ou plutôt sa transition vers un autre moi, est annoncée à trois reprises : lorsqu'il s'éloigne de Keng dans l'obscurité de la nuit, par son absence inexplicable lorsque Keng entre dans sa chambre, et enfin par le gros plan sur l'album photo qui s'obscurcit mystérieusement.



Fig.12

⁴⁶ É. Bordeleau, T. Pape, R. Rose-Antoinette, et A. Szymanski, *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, London, Open Humanities Press, 2017, p.120

« La voie de l'esprit » est une histoire de fantômes inspirée d'un vieux conte folklorique thaïlandais. À l'exception de la scène finale, il n'y a aucun dialogue. Weerasethakul utilise le texte afin de faciliter la compréhension de l'histoire par le spectateur. La jungle fait ici office de zone frontière entre l'humain et l'animal. Les apparences et les identités que nous découvrons dans la première partie n'ont plus leur raison d'être dans la deuxième. Ce qui se passe à la place, c'est que les oppositions entre l'humain et le non-humain, la nature et la culture, deviennent poreuses et obsolètes, conduisant les protagonistes à une transformation intérieure. La deuxième partie se déroule entièrement dans la jungle, dans une série de longs plans, principalement tournés de nuit, où le garde forestier Keng parcourt la jungle à la recherche d'un tigre métamorphe qui le traque à son tour. Tout comme la première partie du film bourdonne des bruits de la vie urbaine et de tout ce qui est humain – conversations, chants, rires, circulation, musique (à la fois intra-diégétique et extra-diégétique) –, la seconde moitié perd toute parole humaine, remplacée par le bruit omniprésent de la nature sauvage. La caméra tremble nerveusement dans un mode subjectif, tandis que nous voyons Keng se frayer un chemin dans l'étrangeté nocturne, ou effectue de lents panoramiques en contre-plongée, comme si la jungle environnante se refermait sur l'homme perdu dans ses profondeurs. À la tombée de la nuit, la lampe torche de Keng tente de discerner les traces d'une patte de tigre ou de percer l'opacité de la nuit, capturant d'étranges formes monstrueuses de lianes que l'œil confond avec des serpents géants. Au loin, une bête hurle ; Keng, couvert de sueur, regarde autour de lui, éteignant sa lampe torche pour essayer d'habituer ses yeux à la vision nocturne. À propos de l'opacité visuelle qui domine la deuxième partie, Weerasethakul déclare : « Lorsque nous fermons les yeux, nous voyons bien sûr l'obscurité. Mais si nous fixons cette obscurité suffisamment longtemps, nous voyons quelque chose. L'image vient de l'intérieur, de l'esprit. C'est ce que j'ai voulu appliquer à *Tropical Malady* – un esprit d'un monde s'adaptant à un autre monde. Le soldat peut voir des images de l'autre côté et se voit également lui-même. Il est à la frontière. »

Plus Keng passe de temps dans la jungle, plus il abandonne son humanité, adaptant sa vue, couvrant son visage et son corps de boue pour se fondre dans le paysage, abandonnant ses armes et ses affaires. À un moment donné, vers la fin, il cesse de marcher et commence à ramper, comme s'il avait complètement oublié sa forme humaine et imitait celle du tigre métamorphe. Il rencontre un singe dont il comprend le langage, qui l'avertit qu'il est suivi ; les sous-titres indiquent : « Soldat ! Le tigre te suit comme une ombre. Son esprit est affamé et solitaire. Je vois que tu es sa proie et son compagnon. Il peut te sentir à des montagnes de distance. Et bientôt, tu ressentiras la même chose. Tue-le pour le libérer du monde des fantômes. Ou laisse-le te dévorer et entrer dans son monde. »

Les hiérarchies entre les humains et les non-humains s'effondrent ici, tout comme le vieux trope de l'opposition nature/culture : Keng se voit attribuer certains attributs qui lui permettent de comprendre le langage d'un animal, ou plutôt, il devient lui-même bestial, tandis que le singe n'est pas seulement un élément du paysage, mais un messager, un lien entre le monde humain et le monde non humain. Son avertissement signale ici le chevauchement des deux mondes : le monde physique de Keng est voué à fusionner avec le monde fantomatique du tigre, ou vice versa. La jungle devient ainsi une membrane poreuse de relations enchevêtrées où les peurs et les désirs se manifestent. Pour Keng, les deux voies – tuer ou être tué – exigent une transformation de lui-même ou de ce qu'il considère comme humain. Cet échange entre le singe et Keng est également profondément animiste par nature. À la sortie de *Tropical Malady*, le critique de cinéma James Quandt a interviewé divers spectateurs, s'intéressant principalement à la façon dont une certaine partie du public avait reçu la deuxième partie du film. L'une des personnes interrogées a apporté un apport éclairant, également spécifique à son éducation culturelle :

« Une réaction encore plus intéressante a été celle de mon ami Ben Abel, un Dayak indonésien élevé par son grand-père animiste à la lisière de l'immense jungle de Bornéo. Lorsque je lui ai demandé s'il avait trouvé la seconde partie « difficile », il m'a répondu : « Pas du tout. Je la comprends parfaitement. » Il avait chassé dans la jungle la nuit et pouvait identifier tous les cris d'animaux et d'oiseaux de la bande sonore. « Dans la jungle, il faut vraiment écouter tout le temps... Oui, cela peut être effrayant, mais c'est comme un monde étrange et merveilleux à part. On a toujours envie d'y retourner. Vous savez que vous vous mettez à l'épreuve et que vous apprenez aussi à vous connaître. [...] Si vous grandissez dans la jungle ou à proximité, comme moi, la distance que les citadins ressentent entre les êtres humains et le monde animal est pratiquement inexistante. On commence à comprendre la signification des différents sons que font les oiseaux et les bêtes lorsqu'ils chassent, s'accouplent, s'enfuient, avertissent, etc. De plus, les gens peuvent passer d'un monde à l'autre : un oncle récemment décédé peut être reconnu dans le hululement d'un hibou la nuit. Quand ils dorment, l'esprit des gens quitte leur corps et leur rapporte des messages, parfois dans leurs rêves ⁴⁷. »

L'expérience de Ben Abel confirme la vision de Weerasethakul dans *Tropical Malady* : la jungle apparaît comme un milieu vivant où les esprits, les humains et les animaux interagissent et

⁴⁷ Benedict Anderson, « The Strange Story of a Strange Beast : Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul's *Tropical Malady* », *Verso Books Blog*, mis en ligne le 13 juin 2016, consulté le 4 juillet 2025: <https://www.versobooks.com/blogs/news/2701-the-strange-story-of-a-strange-beast-receptions-in-thailand-of-apichatpong-weerasethakul-s-tropical-malady>

s'influencent mutuellement. Pour quelqu'un issu d'une communauté autochtone, comme Abel, le monde naturel n'est pas séparé de l'humain ; il s'inscrit plutôt dans une cosmologie animiste où les frontières entre les espèces sont poreuses. En ce sens, la conception occidentale de la nature comme un espace pur et intact, extérieur à l'humanité, devient hors de propos. Son témoignage fait également écho à la notion de *sympoïèse* de Haraway : un processus de « devenir-avec » d'autres êtres, dans lequel l'existence est toujours définie par la co-crédation et l'interdépendance. Le réalisateur lui-même déclare :

« Comme j'ai réalisé *Tropical Malady* pendant une période sombre de ma vie, marquée par plusieurs pertes douloureuses, ce film est comme un coffre où je range mon chagrin. Certaines scènes, y compris le style et la structure, contiennent des références personnelles. Cela peut sembler décousu pour certains, mais c'était ma façon de voir mes souvenirs à ce moment-là. L'expérience de la réalisation de ce film a été très naïve et directe. Lorsque nous avons tourné dans la jungle, j'étais plus conscient de la façon dont le film avançait. J'avais en quelque sorte l'impression d'être revenu dans le passé, en train de tourner un film muet où il n'y avait personne sur terre⁴⁸. »

Dans *Uncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* et *Tropical Malady*, Weerasethakul transforme les espaces naturels en ce que Haraway décrit comme des « tas de compost de récupération » et efface l'opposition entre nature et culture en introduisant des protagonistes qui subissent une transformation à la fois physique et affective. Le dilemme auquel est confronté Keng, qui doit soit tuer le tigre, soit être dévoré, rejoindre le monde des fantômes ou renoncer à sa chair et à ses souvenirs, confirme mon affirmation selon laquelle Weerasethakul explore la coexistence non hiérarchique des sujets humains et non humains d'une manière qui place ces êtres sur le même plan symbolique et affectif. Les jungles et les grottes de *Uncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* et de *Tropical Malady* sont peuplées d'entités non humaines qui non seulement ont leur propre volonté, mais influencent également ceux qui pénètrent dans leur royaume. Ce sont également des lieux qui renferment des souvenirs, tant collectifs qu'individuels, et qui reflètent les traumatismes de la région.

⁴⁸ Apichatpong Weerasethakul, « Sud Pralad : *Tropical Malady* », *Sabzian*, mis en ligne le 17 juillet 2024, consulté le 4 juillet 2025 : <https://www.sabzian.be/film/sud-pralad>

Chapitre 2 : Non-linéarité tentaculaire

Le mot « tentacule » vient du latin « tentare », qui signifie « essayer », « tenter », « sentir »⁴⁹. En zoologie, le tentacule désigne un organe flexible, mobile et allongé présent chez certaines espèces animales telles que les pieuvres, les araignées et d'autres invertébrés. Il sert à saisir, à se nourrir, mais aussi d'organe sensoriel, réceptif au toucher, à la vue, à l'odorat et au goût. Donna Haraway utilise le terme « pensée tentaculaire » pour s'opposer à la forme de pensée centrée sur l'humain et à la relation que nous entretenons avec le monde dans lequel nous vivons. Selon Haraway, la tentacularité renvoie à d'autres façons de percevoir le monde, qui consistent à essayer, à sentir et à toucher, à avoir une perception qui n'est pas binaire, mais qui offre de nombreuses possibilités et approches : « Les tentaculaires créent des attachements et des détachements ; ils font des coupes et des nœuds ; ils font la différence ; ils tissent des chemins et des conséquences, mais pas des déterminismes ; ils sont à la fois ouverts et noués d'une certaine manière et pas d'une autre. »⁵⁰ À bien des égards, cette idée de multiplicité des points de vue, de pluralité et d'ouverture des expériences fait écho à la façon dont Weerasethakul aborde le cinéma comme un « cinéma ouvert ». Dans une interview, interrogé sur le scénario opaque de *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, où s'entremêlent plusieurs récits, Weerasethakul répond : « Parfois, il n'est pas nécessaire de tout comprendre pour apprécier une certaine beauté. Et je pense que le film fonctionne de la même manière. C'est comme entrer dans l'esprit de quelqu'un. Le schéma de pensée est assez aléatoire, sautant ici et là comme un singe⁵¹. »

Les films de Weerasethakul dissolvent les frontières et possèdent une certaine forme d'hybridité, nourrie par sa pratique de l'art vidéo, ses installations multicanaux et son travail avec le son. Ses films ont tendance à changer de genre, une histoire se terminant brusquement pour laisser place à une autre. Les temporalités peuvent changer de manière inattendue lorsqu'il mélange des contes populaires thaïlandais, des éléments de science-fiction, la culture vernaculaire thaïlandaise, de vieux télé-romans, des fantômes, des humains et la politique. En ce qui concerne la structure classique axée sur le récit, dans le cas de Weerasethakul, l'idée même d'un début et d'une fin

⁴⁹ Dictionnaire de l'Académie française, 9^e éd., consulté le 4 juillet 2025 : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9T0717>

⁵⁰ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p. 31

⁵¹ Apichatpong Weerasethakul, entretien avec Steve Rose, « You don't have to understand everything », *The Guardian*, mis en ligne le 11 novembre 2010, consulté le 4 juillet 2025 : <https://www.theguardian.com/film/2010/nov/11/apichatpong-weerasethakul-director-uncle-boonmee-interview>

classiques devient obsolète. Son approche qui repousse les limites offre une multitude d'interprétations au public. En fin de compte, pour Weerasethakul comme pour tout cinéaste avant-gardiste qui repousse les limites des médiums, le cinéma est un langage à explorer. C'est un lieu où le cinéaste et le public peuvent évoluer et transgresser les normes prédéfinies. Selon Erin Manning, le cinéma de Weerasethakul explore ce qu'une image peut faire d'*autre* (dans le champ du sensible et du perceptible).⁵², c'est aussi un moyen idéal pour exprimer les contingences de la vie. Comme le dit Weerasethakul lui-même :

« Pour moi, le cinéma est encore jeune [...]. Il a encore de la marge pour se développer, et pour l'instant, il est encore lié à d'autres formes d'art, comme la littérature ou le théâtre. Je ne dis pas que j'essaie de créer un style révolutionnaire, mais chaque film a son propre langage – le film vous dit comment il veut être raconté. Cependant, nous avons tendance à nous en tenir à très peu de modes d'expression⁵³. »

Dans le vocabulaire de Haraway, Weerasethakul explore essentiellement la tentacularité en ce qui concerne les structures narratives : il fait des coupes et des nœuds inattendus, produit de la différence à travers l'étrange et l'inquiétant, forme de nouvelles relations, recoud et tisse de multiples intrigues qui coexistent de manière onirique. Lorsqu'il travaille sur un nouveau scénario, Weerasethakul commence par prendre de nombreuses notes où il couche sur le papier ses rêves et ses souvenirs, puis retient l'idée qui ressort le plus. « Les rêves sont très importants pour moi, car un rêve est comme un film, une illusion. Il défie le temps et l'espace. Un rêve est comme une autre vie qui se répète. [...] Je note toujours mes rêves et je les remets en scène »⁵⁴, explique-t-il. Comme l'affirme⁵⁵ Hilton Als, l'objectif de Weerasethakul dans son travail est de créer un monde qui ressemble étroitement au chaos du temps. L'un des moyens utilisés par le réalisateur thaïlandais pour perturber la continuité cinématographique est l'introduction du motif de la réincarnation, où les personnages font l'expérience de visions de leurs vies passées ou reviennent sous une autre forme, bouleversant ainsi le récit cinématographique.

⁵² É. Bordeleau, T. Pape, R. Rose-Antoinette, et A. Szymanski, *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, op.cit., p.11

⁵³ *Ibid*, p.11

⁵⁴ Apichatpong Weerasethakul, entretien « A Dream Is Like Another Life Recurring », *Kwinking.com*, mis en ligne juin 2013, consulté le 4 juillet 2025 : <https://kwinking.com/2013/06/01/about-dreams-memories-an-interview-with-apichatpong-weerasethakul/>

⁵⁵ Hilton Als, « The Metaphysical World of Apichatpong Weerasethakul's Movies », *The New Yorker*, mis en ligne le 10 janvier 2022, consulté le 21 août 2025 : <https://www.newyorker.com/magazine/2022/01/17/the-metaphysical-world-of-apichatpong-weerasethakuls-movies>

2.1 La réincarnation cinématographique comme défi à l'anthropocentrisme

Ayant grandi en Thaïlande, Weerasethakul a été élevé dans la religion bouddhiste et, même s'il critiquait certains aspects du bouddhisme, celui-ci a néanmoins influencé sa vision du monde. Après avoir réalisé *Tropical Malady*, il s'est intéressé à la tradition bouddhiste de la méditation, qu'il a intégrée à sa vie quotidienne : « C'est devenu une façon d'observer mon esprit, mon corps, le temps, le temps et la mémoire. [...] Je pense que la méditation et le cinéma sont étroitement liés. Lorsque vous observez le temps, vous observez votre corps ; vous pouvez ressentir ces couches métaphysiques. ⁵⁶ » À plus grande échelle, Weerasethakul relie sa vision du monde au concept bouddhiste de réincarnation, selon lequel la temporalité n'est pas considérée comme une structure linéaire finie, mais comme un flux cyclique continu, un échange entre les animaux, les plantes, les humains et les fantômes : « Tout a une âme. [...] Je veux revisiter ces idées qui ont bercé mon enfance et qui influencent tout le pays. Il existe cette croyance selon laquelle quand on meurt, on ne disparaît pas vraiment, mais on revient hanter les vivants. D'une certaine manière, l'histoire ne s'efface jamais ⁵⁷. » Cette approche de la temporalité fait écho au concept de Haraway du *kainos* qui désigne la continuité, les commencements, au-delà de la linéarité. « Rien dans le *kainos* ne doit signifier un passé, un présent ou un avenir conventionnels. Il n'y a rien dans les temps des commencements qui insiste pour effacer ce qui a précédé, ni même ce qui suivra. Le *kainos* peut être plein d'héritages, de souvenirs, et plein d'avenirs, nourrissant ce qui pourrait encore être ⁵⁸. » Dans le cas de Weerasethakul, le *kainos* se manifeste par l'introduction de multiples lignes temporelles, de changements brusques dans le récit, abordant ainsi des thèmes tels que la mort, la renaissance et la mémoire. L'inclusion dans ce cycle des non-humains et de leurs vies passées, l'introduction de scènes où les humains reviennent sous une forme non humaine, perturbe le récit anthropocentrique.

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures commence par un prologue qui dit : « Face à la jungle, aux collines et aux vallées, mes vies antérieures en tant qu'animal et autres êtres surgissent devant moi ». Oncle Boonmee passe les derniers jours de sa vie en compagnie de nombreux fantômes et esprits, tout en ayant des visions de ses vies antérieures. La structure du film est entrecoupée de plusieurs visions de ce type (bien qu'elles ne soient jamais explicitement

⁵⁶ *Ibid*, *The New Yorker*

⁵⁷ *Ibid*, *Kwinking.com*

⁵⁸ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, *op. cit.*, p.2

énoncées au spectateur) ainsi que de souvenirs d'autres entités telles que le fils disparu de Boonmee qui revient sous la forme d'un esprit singe. Vers la fin du film, Boonmee se rend dans la grotte, lieu de sa première vie, afin d'y mourir. Ces souvenirs et visions sont filmés dans un style visuel différent de celui du récit principal et comprennent la scène d'ouverture où le buffle d'eau se libère de sa corde et un conte sur une princesse qui s'accouple avec un poisson-chat dans la cascade. La manière dont ces scènes sont montées dans le film ne suit pas une structure claire, mais est plutôt guidée par une certaine logique onirique.

L'idée d'évoquer la réincarnation est venue à Weerasethakul lorsqu'il a lu un livre écrit par un moine local qui décrivait les souvenirs de ses vies antérieures qui lui revenaient pendant ses méditations. Comme l'explique Weerasethakul lui-même, il a combiné les histoires qu'il a lues dans le livre avec ses propres souvenirs d'enfance, notamment des légendes thaïlandaises, des mythes sur des monstres ou des fantômes, des séries télévisées des années 1970 et des bandes dessinées. Comme indiqué dans le chapitre précédent, le choix de tourner en 16 mm était le souhait de Weerasethakul de rendre hommage au cinéma thaïlandais du passé : « Je voulais exprimer ma nostalgie du vieux cinéma thaïlandais dans *Oncle Boonmee*, mais mon objectif était moins de faire revivre le vieux cinéma lui-même que d'inviter le public à prendre conscience de ce qui existait auparavant ⁵⁹. » Pour renforcer ce choix esthétique, les scènes nocturnes ont été tournées pendant la journée à l'aide d'un filtre « nuit américaine ». À l'origine, Weerasethakul avait prévu d'accompagner ces scènes d'une voix off, mais il y a finalement renoncé. Le montage final laisse ainsi plus de place à l'imagination du spectateur. L'absence de voix off ne lie pas explicitement ces scènes à l'expérience d'oncle Boonmee, les inscrivant ainsi dans un panthéon plus large de souvenirs collectifs, décentralisant ainsi le point de vue anthropocentrique. Leur présence enrichit la qualité onirique globale du monde où Boonmee et ses proches, morts ou vivants, ainsi que des fantômes et des monstres coexistent dans le même espace, mais pas nécessairement dans la même temporalité.

La scène avec la princesse et le poisson-chat se dévoile presque comme un rêve qui envahit lentement l'esprit d'une personne profondément endormie. La scène qui la précède est celle où l'oncle Boonmee avoue à Jinjira avoir tué des communistes et que sa maladie est le résultat d'un mauvais karma - il est allongé sur un porche avec Jinjira assise à côté de lui. Un gros plan le montre, la tête tournée vers le paysage verdoyant, les yeux fermés, profondément endormi. Le plan suivant est un gros plan sur Jinjira qui regarde Boonmee dormir. Elle reste immobile pendant

⁵⁹ É. Bordeleau, T. Pape, R. Rose-Antoinette, et A. Szymanski, *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, op.cit., p.89



Fig.13



Fig.14

quelques instants, puis détourne la tête, comme si elle contemplait elle aussi cette rêverie. Le plan suivant est un plan large depuis l'intérieur de la maison. La pièce est sombre, mais les grandes fenêtres, semi-occultées par des rideaux transparents, laissent voir les arbres baignés par la lumière du soleil. Peu à peu, une musique traditionnelle thaïlandaise s'insinue, jouée à distance, quelque part à l'extérieur, et se mêle aux chants des grillons et des cigales. Le plan suivant montre Tong, le neveu de Boonmee, endormi dans un hamac sur une véranda sombre. Weerasethakul aime souvent créer des scènes où les gens dorment : « Il n'y a rien de tel que le sommeil. C'est un endroit où l'on peut simplement être dans cet état ou dans ce récit, et c'est là que l'on s'ouvre à toutes sortes de connexions et de possibilités⁶⁰. » En ce sens, Weerasethakul utilise le trope de l'endormissement pour marquer le passage de l'état de veille, du monde physique, au monde immatériel des rêves et de la mémoire. Le passage entre la vision de la vie passée et la ferme de Boonmee est également unifié par l'utilisation d'une musique intra-diégétique. Alors que la musique s'amplifie, le plan passe à une jungle crépusculaire et à un cortège transportant un palanquin dans lequel se trouve une femme voilée. Une femme, que l'on apprend être une princesse, tend la main et touche affectueusement l'épaule d'un des serviteurs qui la porte. La scène passe à un plan large d'une cascade, à moitié cachée par la jungle sombre. L'utilisation du filtre nuit américaine crée ici un effet de scintillement des gouttes d'eau qui tombent, renforçant ainsi le caractère féérique de la mise en scène. La princesse s'approche de la cascade et enlève son voile. Le gros plan sur son reflet montre son visage balafré qui se transforme en celui d'une belle femme souriante. Son serviteur s'approche d'elle pour l'embrasser, mais elle le repousse en lui disant qu'il ne s'intéresse à elle que pour son statut de princesse. Le plan large statique montre la princesse assise devant la cascade. Elle se met à pleurer, perdue dans ses chagrins à cause de sa laideur, lorsqu'un poisson-chat parlant apparaît au milieu de l'étang. Il commence à consoler la princesse : « Ta beauté est envoûtante, tu as vu ta

⁶⁰ Apichatpong Weerasethakul, « Lunch Links: BLUE », *The Solute*, mis en ligne le 23 février 2023, consulté le 6 juillet 2025 : <https://www.the-solute.com/lunch-links-blue/>

beauté dans l'eau, n'est-ce pas ? [...] la plupart des femmes n'ont pas ce que tu as ». La princesse entre dans l'étang et supplie le poisson-chat de rendre sa peau blanche, comme dans le reflet. Alors qu'elle enlève tous ses bijoux et flotte sur le dos, le poisson-chat s'accouple avec elle. La scène passe à un gros plan sous-marin d'eau troublée et de bijoux flottant lentement, tandis que de nombreux poissons-chats entrent dans le champ et le quittent. La caméra effectue lentement un panoramique vertical vers le haut, l'image floue montre un long plan de l'eau bleue agitée.

Dans sa note d'intention pour *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, Weerasethakul parle de sa croyance en la transmigration des âmes entre les humains, les plantes, les animaux et les fantômes. En utilisant la logique bouddhiste de la réincarnation, il esquisse ce que Haraway appellerait un « monde multispécifique » où les humains et les animaux coexistent dans un réseau constant de relations où tous deux se voient accorder une subjectivité, résistant ainsi au regard anthropocentrique. Le poisson-chat de cette scène a le pouvoir non seulement d'envoûter son environnement, mais aussi de transformer l'humain qui cherche à interagir avec lui : « C'est toi qui as créé le reflet, n'est-ce pas ? » demande la princesse. « Sans toi, je n'aurais pas pu le faire », répond le poisson-chat. Cet échange entre deux entités illustre ce que Haraway appelle « l'induction réciproque ⁶¹ » et le « devenir-avec » - un lien réciproque qui se forme entre des « partenaires ontologiquement hétérogènes », en l'occurrence un humain et un animal. Dans l'une des interviews, Weerasethakul explique⁶² que l'histoire de la princesse et du poisson-chat fait référence au fait de ne pas se sentir à l'aise dans sa peau, qu'elle parle du désir de devenir autre chose. La princesse supplie qu'on la transforme pour qu'elle devienne belle. Elle s'accouple avec un animal dans l'espoir que son vœu se réalise, mais elle se transforme elle-même en poisson.

Cette transformation ou hybridation de la princesse en poisson reflète ce que Haraway appelle la « symbiogenèse », une évolution possible grâce à la collaboration de multiples cellules hétérogènes formant un nouvel organisme. Les pouvoirs transformateurs de la cascade enchantée n'existent pas avant la rencontre entre la princesse et le poisson-chat, mais émergent plutôt à travers le « devenir-ensemble ». De même, dans une autre scène du film, Boonmee et sa famille reçoivent la visite de Boonsong, le fils disparu de Boonmee qui est devenu un fantôme singe. Boonsong raconte l'histoire de sa transformation après s'être accouplé avec une créature dont il était obsédé et qu'il avait suivie dans la jungle. Cette porosité des relations entre humains et non-humains explorée

⁶¹ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.40

⁶² Apichatpong Weerasethakul, entretien avec Lawrence Chua, *BOMB Magazine*, n° 114, mis en ligne 2011, consulté le 10 juillet 2025 : <https://bombmagazine.org/articles/2011/01/01/apichatpong-weerasethakul-1/>
45 of 97

par Weerasethakul reflète une trajectoire animiste cyclique de morts et de renaissances où l'anima migre à travers plusieurs états d'être.

Cette perturbation de la temporalité s'aligne sur le concept de « tentacularité » de Haraway, qui s'apparente à une toile. Weerasethakul développe cette idée de linéarité perturbée à la fois sur le plan thématique, à travers le trope de la réincarnation, et en perturbant la structure narrative même du film. La mort imminente de Boonmee est temporairement suspendue par plusieurs intercoupes qui explorent de multiples incarnations telles que le buffle d'eau, la princesse et le poisson-chat, ou encore l'histoire de la transformation de Boonsong en fantôme singe. Lorsque Haraway fait référence à la « tentacularité » comme métaphore de la temporalité non linéaire, elle explique : « Il n'y a aucune garantie, aucune flèche du temps, aucune loi de l'histoire, de la science ou de la nature dans de telles luttes. Il n'y a que le monde contingent et implacable du vivant et du mort, du devenir-avec et du devenir-sans des multiples espèces qui s'épanouissent sur terre. »⁶³ Cette idée d'un « monde contingent et implacable » se manifeste dans l'approche esthétique de Weerasethakul dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, qui permet de représenter des rencontres entre humains et non-humains qui refusent les récits anthropocentriques. En matière de stratégies esthétiques, l'analyse du cinéma d'après-guerre par Jacques Rancière apporte un éclairage précieux sur l'œuvre de Weerasethakul. Selon Rancière, la capacité du cinéma d'après-guerre à remettre en question la logique de la représentation et à contredire les attentes véhiculées par le récit linéaire correspond à la conception de Haraway sur la temporalité perturbée.

Pour Rancière, la capacité du cinéma à remettre en question la logique de la représentation opère à travers ce qu'il appelle le pouvoir du régime esthétique de révéler « le chaos de la matière » sous les formes conventionnelles, un processus qui s'aligne remarquablement avec l'appel de Haraway à une pensée tentaculaire capable de percevoir « l'imprévisible implacable » sans imposer de schémas prédéterminés. Dans *La Fable cinématographique*, Rancière établit une distinction entre deux régimes artistiques : le régime représentatif et le régime esthétique. Rancière soutient que le régime représentatif trouve son origine dans la notion aristotélicienne de « fable » : « l'agencement d'actions nécessaires ou vraisemblables qui, par la construction ordonnée du nœud et du dénouement, fait passer les personnages du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur ⁶⁴ ». Cette logique des actions arrangées, explique-t-il, définit non seulement la poésie tragique, mais «

⁶³ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.40

⁶⁴ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 4.

l'idée même de l'expressivité de l'art ».⁶⁵ Cependant, cette logique s'avère illogique, car elle contredit la notion même de vie : « La vie ne connaît pas d'histoires. Elle ne connaît pas d'actions orientées vers des fins, mais seulement des situations ouvertes dans toutes les directions. » En ce sens, le régime esthétique émancipé fonctionne différemment : il a la capacité de rendre obsolète « la vieille hiérarchie aristotélicienne qui privilégiait le muthos – la rationalité de l'intrigue – et dévalorisait l'opsis – l'effet sensible du spectacle »⁶⁶, invoquant ainsi le pouvoir originel de l'art. Cette opération est alors rendue possible par « le long travail de la dé-figuration qui, dans l'œuvre nouvelle, contredit les attentes dont le sujet ou l'histoire sont porteurs »⁶⁷. Le traitement de la temporalité par Weerasethakul dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* contredit donc la logique aristotélicienne des arrangements nécessaires et des actions plausibles. Au contraire, Weerasethakul privilégie ce que Rancière appelle « des situations qui s'ouvrent dans toutes les directions »⁶⁸. Les histoires parallèles qui se déroulent tout au long du film ne sont ni résolues ni expliquées. Leur interruption du récit principal du film commence et se termine de manière tout aussi abrupte. La séquence avec le buffle d'eau et la princesse contient des repères temporels suggérant un passé lointain qui s'immisce d'une manière ou d'une autre dans la continuité du film. Cependant, même ces repères symboliques ne contribuent pas à lever l'opacité du film, mais plutôt à l'intensifier. De plus, aucun lien logique ne relie ces insertions à l'idée qu'il s'agit réellement des visions de Boonmee sur ses vies antérieures.

Comme nous l'avons vu précédemment, la décision de Weerasethakul de supprimer la voix off, permettant ainsi de « décentraliser le point de vue anthropocentrique », peut être comprise à travers le concept de « défiguration » de Rancière : l'absence de voix off libère finalement la logique représentative de ces visions de la psyché individuelle de Boonmee. Au contraire, ces visions de réincarnations passées fonctionnent comme des entités distinctes qui « contredisent les attentes dont le sujet ou l'histoire sont porteurs »⁶⁹. Ces récits parallèles font plutôt écho à un certain souvenir dont nous ne pouvons clairement attribuer l'origine. Cette indétermination correspond à la conception de la mémoire de Weerasethakul et de Rancière, qui la considèrent comme fondamentalement collective et construite.

⁶⁵*Ibid*, p.8

⁶⁶ *Ibid*, p.9

⁶⁷*Ibid*, p.12

⁶⁸ *Ibid*, p.13

⁶⁹ *Ibid*, p.15

Comme l'explique Weerasethakul : « Mes souvenirs personnels sont toujours entremêlés avec ceux provenant de diverses autres sources, de lectures, d'écoutes et de voyages (les miens et ceux des autres). Il était difficile de se souvenir clairement du passé réel, alors j'ai fait des films sans savoir dans quelle mesure ils étaient vrais. ⁷⁰» Cet aperçu révèle que la mémoire pour Weerasethakul n'est pas un enregistrement fidèle, mais un assemblage créatif, ce que Rancière appelle « un certain arrangement de signes, de traces, de monuments »⁷¹. Pour Rancière, « Une mémoire, ce n'est pas un ensemble de souvenirs d'une conscience. Car alors, l'idée même de mémoire collective serait vide de sens »⁷². La séquence de la princesse-poisson-chat et la fuite du buffle d'eau fonctionnent précisément comme de tels « arrangements de signes » plutôt que comme des flashbacks psychologiques.

L'approche de Weerasethakul en matière de création de la mémoire fait écho à l'affirmation de Rancière selon laquelle « La mémoire est œuvre de fiction »⁷³. Cela ne signifie pas que la mémoire est fausse, mais plutôt qu'elle doit être construite à travers ce que Rancière appelle « la mise en œuvre de moyens d'art pour construire un “ système ” d'actions représentées, de formes assemblées, de signes qui se répondent »⁷⁴. Lorsque Weerasethakul affirme que « le plaisir pour moi n'est pas de me souvenir exactement, mais de retrouver le sentiment du souvenir – et de le mélanger avec le présent », il décrit précisément cette construction fictionnelle de la mémoire qui crée ce que Haraway appelle un « présent dense », où coexistent de multiples temporalités. Ces visions de réincarnation fonctionnent ainsi comme ce que l'on pourrait appeler une « mémoire multispécifique » : des arrangements collectifs qui dépassent la conscience humaine individuelle et incluent les traces des animaux, des esprits et des forces ancestrales. Elles résistent à ce contre quoi Rancière met en garde : le « règne du présent de l'information » qui « rejette hors de la réalité ce qui n'est pas le processus homogène et indifférent de son autoprésentation ⁷⁵. » Au contraire, Weerasethakul crée des assemblages tentaculaires de mémoire qui tissent ensemble les temporalités humaines et non

⁷⁰ « Mixing Memory and Desire: On the Films of Apichatpong Weerasethakul », *Los Angeles Review of Books*, mis en ligne le 22 août 2013, consulté le 15 juillet 2025 : <https://lareviewofbooks.org/article/mixing-memory-and-desire-on-the-films-of-apichatpong-weerasethakul>

⁷¹ *ibid*, p.201

⁷² Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, *op.cit.*, p.201

⁷³ *Ibid*, p.202

⁷⁴ *Ibid*, p.201

⁷⁵ *Ibid*, p.202

humaines d'une manière qui remet en question les hypothèses anthropocentriques et sur les souvenirs qui comptent.

Comme le souligne la spécialiste du cinéma Una Chang : « Se souvenir d'une vie passée signifie ne plus être lié par les contraintes individuelles de la mémoire et de la subjectivité et, par conséquent, être ouvert à la vitalité présente des traces infinies d'autres vies qui se croisent et rassemblent des capacités d'action inattendues⁷⁶. » Ainsi, la manière dont Weerasethakul tisse une mémoire multispécifique à travers la réincarnation cinématographique fait écho au concept de Cthulucène de Haraway. Contrairement à l'Anthropocène, il ne met pas l'accent sur la suprématie de l'exceptionnalisme humain, mais inclut plutôt les pratiques interspèces et le « devenir-ensemble ». Haraway utilise dans *Staying with the Trouble* une citation de Scott Gilbert : « Nous sommes tous des lichens »⁷⁷. Scott Gilbert est un biologiste dont les recherches sur la symbiose démontrent que ces relations dépassent les frontières individuelles. Le traitement des scènes de réincarnation par Weerasethakul fonctionne de la même manière : sans hiérarchisation qui séparerait les esprits et les animaux des humains, mais au contraire en les entremêlant et en les faisant interagir. Le buffle d'eau de la scène d'ouverture du film se libère de sa corde et cherche à entrer dans la jungle où rôde l'esprit du singe. La scène met ainsi en collision les mondes animal et spirituel qui sont attirés l'un vers l'autre. La princesse et le poisson-chat s'adonnent à un geste érotique formant ce que Haraway appellerait un « oddkin », une union étrange qui dépasse les catégories biologiques ou anthropologiques. Weerasethakul construit un univers cinématographique multispécifique fondé sur les traditions bouddhistes et animistes. La roue bouddhiste de la vie, qui sert à représenter l'existence cyclique d'une âme, intègre divers royaumes tels que celui des animaux, des fantômes, des humains, des dieux ou de l'enfer. L'âme migre entre ces royaumes en fonction de son karma. Ainsi, tous les êtres possèdent une âme, et les humains ne font pas exception, mais sont inclus dans le même cycle de mort et de renaissance. La structure formelle de ces séquences de réincarnation remet donc en question ce que Rancière identifie comme la tendance du cinéma classique à privilégier un régime représentatif et des récits axés sur le récit qui s'inscrivent dans la psychologie humaine ou placent la figure humaine au centre de la composition visuelle. La scène d'ouverture montre brièvement un groupe d'humains rassemblés devant un feu, mais l'accent principal reste sur le buffle d'eau. Ses tentatives pour se libérer d'une corde sont filmées en un long plan, tandis que la

⁷⁶ Una Chung, « Crossing Over Horror : Reincarnation and Transformation in Apichatpong Weerasethakul's *Primitive* », *Women's Studies Quarterly*, vol. 40, n° 1-2, 2012, p. 219

⁷⁷ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.30

scène dans son ensemble se concentre sur l'envie de l'animal d'entrer dans la jungle. Sa capture n'est pas non plus montrée du point de vue d'un humain, mais plutôt du sien. Les plans larges de la princesse et du poisson-chat montrent la magnifique cascade et la nature environnante, contrastant avec la petite silhouette de la princesse assise devant elle. Le poisson-chat, le buffle d'eau et le singe fantôme sont ainsi les protagonistes indépendants d'une histoire autonome.

À travers la logique cyclique de la réincarnation, les singes fantômes qui hantent la jungle incarnent les âmes transmigrées des disparus - communistes et paysans qui se sont enfuis dans la jungle pour échapper à la violence de l'État, pour revenir sous forme d'esprits habitant ce paysage traumatisé. Comme mentionné précédemment, la population du village a été systématiquement torturée et assassinée par les forces de l'État pendant les persécutions communistes. En ce sens, Weerasethakul utilise la réincarnation non seulement comme un trope de temporalité perturbée ou comme un moyen de niveler la hiérarchie entre les êtres humains et non humains, mais aussi pour signaler un passé traumatisant qui hante la région. La vision de l'esprit du singe capturé que Boonmee a dans la grotte est peut-être la plus révélatrice. Dans cette scène, le retour de ces personnes disparues sous une forme non humaine témoigne de leur altérité face aux autorités thaïlandaises. Comme le note Una Chang :

« Vivre directement l'enchevêtrement temporel non linéaire du moment présent, sans suivre de manière concertée le passé ou l'avenir, est en fait un moyen puissant de relever le défi de se souvenir de l'histoire politique, c'est-à-dire en la vivant telle qu'elle se présente à nous, en sachant que nous y sommes ancrés de manière plus complexe et non arbitraire que notre connaissance consciente du temps pourrait nous le laisser croire⁷⁸. »

Cette réincarnation testimoniale opère simultanément à travers la nature matérielle du cinéma lui-même. Le choix de Weerasethakul d'utiliser un film Super 16 mm ainsi que le filtre « nuit américaine » pour les scènes nocturnes dans la jungle crée sa propre forme de réincarnation médiatique. Au sujet du choix du 16 mm, Weerasethakul explique qu'il est né d'un désir de rendre hommage à un certain style de cinéma thaïlandais des années 70 et 80 :

« Les films étaient tournés en studio, avec un éclairage puissant et direct. Les répliques étaient chuchotées aux acteurs, qui les répétaient mécaniquement. Les monstres étaient toujours dans l'ombre afin de cacher leurs costumes bon marché. Leurs yeux étaient des lumières rouges afin

⁷⁸ Una Chung, « Crossing Over Horror : Reincarnation and Transformation in Apichatpong Weerasethakul's *Primitive* », *Women's Studies Quarterly*, vol. 40, n° 1-2, 2012, p.221

que le public puisse les repérer. Je n'ai eu l'occasion de voir de vieux films d'horreur que plus tard, lorsque je réalisais déjà des films. [...] Le film parle du cinéma, de ma propre histoire avec les films. [...] C'est comme revenir avant que l'image puisse bouger, à l'image fixe, à la photographie, et c'est pendant la séquence onirique de *Oncle Boonmee*, où il parle du temps, de l'avenir. Mais ensuite, nous voyons la forme archaïque de l'inspiration, qui est l'image fixe, il y a donc une sorte de conflit et son avenir ressemble au passé. [...] cette idée de jeu entre les époques et les références à l'histoire du cinéma⁷⁹. »

Selon le chercheur du cinéma Andrew Utterson, le film 16 mm porte en lui-même la trace d'un certain passé cinématographique qui, associé à l'utilisation de filtres et à l'éclairage, produit chez le spectateur un « souvenir involontaire ⁸⁰ » qui le relie aux modes de production cinématographique antérieurs en Thaïlande ainsi qu'à certains codes culturels du passé dictés par le médium.

Weerasethakul aborde le thème de la réincarnation de plusieurs manières. Tout d'abord, avec l'histoire réelle d'un homme capable de se souvenir de ses vies antérieures, rendant ainsi hommage aux traditions bouddhistes thaïlandaises, à son héritage culturel et à son éducation. Ensuite, à travers le motif de la transformation des êtres, où les non-humains occupent le devant de la scène dans des intrigues distinctes, sans être dictées par une voix off. Enfin, à travers la réincarnation du médium cinématographique obsolète lui-même, rendant ainsi hommage à un passé cinématographique thaïlandais en voie de disparition, supplanté par les médiums cinématographiques contemporains. Cette approche ouverte de la question de la réincarnation permet à Weerasethakul d'aborder avec succès des questions telles que la mémoire – qu'elle soit politique, collective ou personnelle – tout en remettant en question la hiérarchie entre l'humain et le non-humain, introduisant ainsi des formes de relation qui dépassent le regard anthropocentrique.

2.2 - Histoires cristallines et temporalités tordues

Lorsque Haraway fait référence au jeu de figures avec des ficelles, elle souligne l'importance des conséquences matérielles qui découlent du choix narratif : « Les histoires que nous racontons pour en raconter d'autres ont leur importance ; [...] Les histoires qui créent des mondes

⁷⁹ Frederic et Mary Ann Brussat, « Apichatpong Weerasethakul — Interview », *Spirituality & Practice*, consulté le 1 juin 2025 : <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/20854>

⁸⁰ Andrew Utterson, « Water Buffalo, Catfish, and Monkey Ghosts: The Transmigratory Materialities of *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 35, n° 2, 2017, p. 231–249.

ont leur importance, tout comme les mondes qui créent des histoires »⁸¹. Cette approche de la narration comme acte de création du monde fait écho à l'approche visionnaire de Weerasethakul dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* et *Tropical Malady*. Dans ces deux films, les intrigues bifurquées et les temporalités tordues remettent en question les structures anthropocentriques linéaires tout en contribuant à la richesse et à la nouveauté du langage cinématographique.

Alors qu'il était étudiant au Chicago Art Center, il a découvert le jeu pratiqué par les surréalistes, appelé « cadavre exquis ». Joué à plusieurs, le jeu commence par une phrase écrite sur un morceau de papier, plié de manière à ne révéler qu'une partie du texte, puis transmis à la personne suivante pour qu'elle continue. *Cadavre exquis* est devenu une source d'inspiration pour le premier long métrage de Weerasethakul, *Mysterious Object at Noon* (2000), dans lequel il voyageait du nord au sud de la Thaïlande, demandant aux gens de construire une histoire à la manière de *Cadavre exquis*. Chaque narrateur devait reprendre là où le précédent s'était arrêté. Cette approche de la narration comme pratique contingente et participative, où Weerasethakul crée ce que Rancière appelle des « situations ouvertes dans toutes les directions », a sans aucun doute établi les bases de ses films futurs. Ce motif, où les personnages commencent à raconter une histoire, perturbant ainsi le récit principal, se retrouve à la fois dans *Tropical Malady* et *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, ainsi que dans d'autres films de Weerasethakul tels que *Syndromes and a Century* (2006). Alors que le régime esthétique de Rancière opère principalement à travers ce qu'il appelle la « dé-figuration », niant ainsi les attentes représentatives, Gilles Deleuze aborde le défi du temps linéaire à travers le concept de « l'image-cristal », qu'il définit comme « une image-temps directe, et non plus une image indirecte du temps qui découlerait du mouvement »⁸². Pour Deleuze, « Le cristal révèle ou fait voir, c'est le fondement caché du temps, c'est-à-dire sa différenciation en deux jets, celui des présents qui passent et celui des passés qui se conservent. À la fois le temps fait passer le présent et conserve en soi le passé »⁸³. L'image-cristal fonctionne à travers ce qu'il identifie comme « l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant

⁸¹ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.12

⁸² Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 129

⁸³ *Ibid*, p. 129

en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature »⁸⁴. Cette scission temporelle crée une temporalité existant en dehors des structures linéaires.

Dans la première partie de *Tropical Malady*, Tong et Keng contemplent le paysage depuis une terrasse ouverte entourée d'une forêt, avec une chaîne de montagnes à l'horizon. Keng est allongé sur les genoux de Tong. Il lui avoue : « J'ai oublié de te donner mon cœur, tu peux l'avoir aujourd'hui ». Alors qu'il prononce cette confession, une femme les rejoint sur la terrasse. Elle leur raconte qu'elle a emménagé dans cette région il y a longtemps avec son mari et qu'à l'époque, il n'y avait que de la forêt. « On dirait une romance dans la jungle », répond Keng d'un ton moqueur. La femme leur raconte ensuite l'histoire de deux paysans pauvres qui ont raté une occasion de devenir riches. Dans cette histoire, un jeune moine leur demande de ramasser des pierres dans un étang voisin. Lorsque les paysans ramenèrent les pierres, celles-ci se transformèrent en lingots d'argent et d'or. Mais lorsqu'ils retournèrent avidement chercher d'autres pierres, les lingots d'argent et d'or qu'ils avaient trouvés se transformèrent en crapauds. Alors que la femme commence à raconter l'histoire, le plan passe à deux hommes marchant dans un champ et un garçon en uniforme de moine qui s'approche d'eux. Le plan passe ensuite à un gros plan du visage du moine, tandis que la voix off de la femme fait le « doublage ». Dans le plan suivant, le garçon leur indique la direction d'un étang, puis on voit la femme assise avec Tong et Keng qui pointent devant elle : « Cet étang, juste là ». Le plan est suivi d'une image du bord de l'étang, où la femme pointe du doigt. Deux hommes entrent dans le champ et commencent à remplir leurs sacs de pierres. La caméra passe ensuite à eux en train de sortir des pierres d'or et d'argent des sacs posés au sol. Alors que la voix de la femme continue : « Ils en voulaient tous les deux plus, alors ils sont retournés à l'étang. Mais cette fois, ils n'ont trouvé que des pierres. L'or et l'argent s'étaient transformés en crapauds. » - les deux hommes reviennent et sortent des pierres de leurs sacs, la caméra descend et montre quelques crapauds à l'endroit où se trouvaient les lingots d'or et d'argent. Le gros plan sur les crapauds est suivi d'un plan large sur le lac et deux hommes assis au bord, au centre du cadre, regardant devant eux. Alors que le plan reste fixe, les deux hommes assis là discutent et la voix de la femme continue : « La cupidité est notre perte. Je regardais « Qui veut devenir millionnaire »? Une femme a gagné beaucoup d'argent, mais elle n'a pas arrêté de jouer. Elle a perdu et n'a gagné que 30 000 bahts. » La voix de Tong ajoute : « Je ne gagne même pas 10 000 bahts », tandis que Keng répond : « Je veux rencontrer ce petit moine. » « Il est probablement mort à présent », répond la femme. L'histoire se termine alors et le plan passe à une autre scène.

⁸⁴ *Ibid*, p.109



Fig.15



Fig.16

Dans cette scène, le récit de la femme sert à unir deux temporalités : celle où se trouvent Keng et Tong et celle de la fable sur les deux fermiers. Cette étrange division illustre ce que Deleuze appelle l'image-cristal : « il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature »⁸⁵. Weerasethakul parvient à ce dédoublement des temporalités grâce au montage : au moment où la femme pointe du doigt et dit « cet étang, juste là », le plan suivant montre l'endroit où se trouverait logiquement son contre-champ. Mais lorsque deux hommes entrent dans le cadre, cela divise immédiatement l'image en deux temporalités, produisant un étrange effet de coexistence entre le temps de l'histoire et le temps de Keng et Tong dans le même cadre. Le montage produit ici un effet de tentacularité au sens de Haraway, c'est-à-dire de simultanéité et d'ouverture. Au lieu de suivre une logique narrative linéaire, le geste de la femme vers l'étang s'étend simultanément au moment filmique présent et à la temporalité de la fable, produisant ainsi de nouvelles solutions narratives. Logiquement, lorsque l'histoire des deux fermiers se termine par un gros plan sur les crapauds, dans un montage conventionnel, la scène reviendrait sur Tong, Keng et la femme assis en train de converser. Cependant, Weerasethakul choisit de continuer à montrer la temporalité de la fable dans un plan long où les deux hommes sont simplement assis et regardent l'étang. Ils ne servent plus de vecteurs à la morale de la fable. Simultanément, les échanges entre la femme, Keng et Tong se poursuivent tandis que la caméra reste fixe sur les fermiers. Cela donne l'impression que la caméra est placée à l'intérieur de la terrasse, offrant ainsi un point de vue depuis la perspective de Keng, Tong et la femme, comme s'ils partageaient en fait la même temporalité avec les protagonistes de la fable.

Même si *Tropical Malady* ne possède pas l'élément inné et imprévisible de la contingence, étant donné qu'il s'agit d'une fiction et non d'un documentaire comme *Mysterious Object At Noon*, Weerasethakul adopte néanmoins les mêmes codes de narration contingente. Le moment

⁸⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op.cit., p. 109

romantique entre Tong et Keng est interrompu par l'arrivée de la femme, qui apporte avec elle l'insertion imprévisible d'une fable locale ainsi qu'une leçon de morale. Comme l'écrit Toni Pape : « Il est impossible pour les fabulateurs de savoir quelle forme leur récit va finalement prendre. Le prochain conteur pourrait le reprendre et, avec plus ou moins de soin, le transformer en quelque chose de complètement différent. [...] En effet, l'aspect le plus important du *cadavre exquis* n'est pas son résultat fabuleux, mais l'expérimentation collective qu'il nécessite⁸⁶. » La narration contingente que Weerasethakul construit ici apporte des possibilités temporelles inattendues, enrichissant ainsi la structure narrative du film.

Même si la fable, en tant qu'histoire du passé, est censée exister dans une autre ligne temporelle que celle de Keng et Tong, les deux lignes temporelles se chevauchent et coexistent à la même échelle. Deleuze identifie ce chevauchement des temporalités comme « la simultanéité d'un présent passé, d'un présent présent, d'un présent futur ⁸⁷ ». En ce sens, les fermiers existent supposément dans la temporalité de leur fable, Keng et Tong dans le moment présent, tandis que la femme qui s'immisce soudainement dans leur moment romantique agit comme une messagère qui relie les deux mondes à travers l'acte de raconter une histoire. Cela crée ce que Deleuze appelle « une cosmologie pluraliste, où il n'y a pas seulement des mondes divers, mais où un seul et même événement se joue dans ces différents mondes, sous des versions incompatibles ⁸⁸. » La multiplicité temporelle dans cette scène de *Tropical Malady* est alimentée par l'intervention narrative de la femme dans la continuité du film.

Weerasethakul explore cette logique cristalline non linéaire de manière plus radicale dans la scène finale de *Uncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*. Après les funérailles de Boonmee, Tong devient moine bouddhiste et quitte le temple pour rendre visite à Jen et Roong dans leur chambre d'hôtel. Tout change après la mort de Boonmee : la jungle nocturne opaque, le chant incessant des grillons, les fantômes de singes errant dans la forêt dense sont désormais remplacés par des néons, le bruit de la télévision et l'artificialité. La chambre d'hôtel est éclairée par une lumière électrique froide, l'espace lui-même est teinté de gris, presque comme une chambre d'hôpital, avec son décor ascétique. La seule allusion à la nature est un petit tableau accroché au mur, représentant une rivière entourée de maisons et de palmiers. Tong dit à Jen et Roong qu'il ne

⁸⁶ É. Bordeleau, T. Pape, R. Rose-Antoinette, et A. Szymanski, *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, op.cit., p.25

⁸⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op.cit., p.133

⁸⁸ *Ibid*, p.134



Fig.17

peut pas dormir au temple parce qu'il a peur et qu'il n'y a pas de radio, seulement les bruits de la nature. Les femmes plaisantent en disant que ce n'est pas très monacal, qu'il n'est pas censé être vu avec elles. Il rit et demande à prendre une douche. Quand il ressort pour se changer, Roong et Jen sont assis sur le lit et regardent la télévision. Il s'agit d'un plan fixe, la caméra est placée parallèlement au lit et aux corps de Jen et Roong, tandis que la télévision, hors champ, est placée devant le lit. Tong se change et dit à Jen qu'il veut sortir manger. Il s'assoit ensuite avec eux sur le lit, ils échangent quelques blagues, puis se taisent et regardent la télévision. Le plan reste inchangé pendant quelques instants, puis Tong se lève pour plier son uniforme de moine. Le plan passe à un plan fixe américain sur le dos de Tong pliant ses vêtements, tandis que Jen se lève du lit pour s'asseoir à côté de lui. « Tong, allons manger ». Tong tourne la tête et regarde dans la direction de la télévision. Le contre-champ montre Tong, Jen et Roong dans la même position qu'auparavant. L'écran de télévision montre des soldats marchant à côté d'un mur dans la forêt. Le plan revient sur Tong et Jen. Tong semble stupéfait, tandis que Jen le regarde et répète : « Tong, allons manger ». Elle le prend par la main et commence à partir. Le plan passe à un plan large de la pièce où Jen conduit Tong, stupéfait, par la main vers la porte sans se faire remarquer, et leurs doubles avec Roong assis et regardant la télévision. La caméra reste sur leurs doubles et Roong pendant quelques instants. Le plan passe à une scène dans un bar karaoké 7-Eleven coloré éclairé par des néons. C'est un plan large statique, Jen et Tong sont assis à une table vide. Alors qu'ils sont assis là, une chanson pop intra-diégétique retentit, Tong demande à Jen si elle veut chanter. Après cela, ils se taisent et restent assis là, pensifs. Le plan revient à la chambre d'hôtel, mais la chanson pop continue de jouer. Tong, Jen et Roong sont toujours assis devant la télévision, hypnotisés, jusqu'au générique de fin.

Dans la conclusion du film, Weerasethakul crée une temporalité cristalline où deux récits incompatibles coexistent en quelque sorte dans le même espace sans se croiser. Comme le note

Deleuze : « L'image-cristal, ou la description cristalline, a bien deux faces qui ne se confondent pas⁸⁹. » Alors que Tong est témoin de son double, Jen semble le voir aussi, mais n'y prête aucune attention, tandis que leurs doubles ne sont en aucun cas conscients de ce qui s'est passé. La bifurcation temporelle qui divise l'espace quelque peu ascétique de la chambre d'hôtel où les trois personnages sont assis, figés devant la télévision, et l'espace néon animé du bar karaoké, rend ici possible deux directions narratives alternatives. La temporalité de cette dernière scène du film est ainsi tentaculaire, les chemins alternatifs de Jen et Tong s'entremêlent sans être déterminés, le film se termine sur de multiples possibilités. Comme le note Haraway à propos de la tentacularité : « être ouvert et noué d'une certaine manière. [...] la configuration de mondes possibles et de temps possibles, de mondes matériels et sémiotiques, disparus, présents et à venir. »⁹⁰ Tout comme dans la fable de *Tropical Malady*, Weerasethakul utilise le son comme élément de montage reliant deux alternatives temporelles. La chanson pop semble quelque peu incompatible avec le reste du film. Cependant, c'est précisément ce choc esthétique qui intensifie la différence non seulement entre les deux flux temporels, mais aussi entre la tonalité générale quelque peu plus sombre du film. Weerasethakul intègre souvent des éléments pop, kitsch et technologiques dans un univers surnaturel, fantastique ou simplement naturel et vernaculaire. Ce qui rend son œuvre hybride, c'est précisément ce choc entre des esthétiques différentes. Ce collage d'éléments éclectiques rapproche son cinéma du champ de l'art contemporain. La fin du film montre comment Weerasethakul crée une temporalité cristalline à travers le dédoublement, en montrant les mêmes personnages coexistant simultanément dans deux états différents au sein d'un même espace cadré.

La photographie est une autre métaphore utilisée par Weerasethakul pour marquer la rupture de la temporalité cinématographique. Elle apparaît comme un motif récurrent dans *Uncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* et *Tropical Malady*, où elle remplit plusieurs fonctions narratives. Comme indiqué dans les chapitres précédents, Weerasethakul utilise la photographie dans son langage cinématographique comme un outil multidimensionnel : comme métaphore de la disparition dans la vision que Boonmee voit dans la grotte, comme outil d'objectivation et de contrôle militaire dans le plan d'ouverture de *Tropical Malady*, et comme dispositif narratif signifiant la transition d'une histoire à l'autre à la fin de la première partie de *Tropical Malady*. L'intérêt de Weerasethakul pour les technologies en voie de disparition va au-delà du contenu thématique de ses films et englobe l'appareil cinématographique lui-même, comme en témoigne sa

⁸⁹ *Ibid*, p.94

⁹⁰ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.31
57 of 97

décision de tourner *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* sur pellicule Super 16 mm. Weerasethakul l'explique lui-même dans sa note d'intention : « Il (oncle Boonmee) est l'emblème de quelque chose qui est sur le point de disparaître, quelque chose qui s'érode comme les anciens cinémas, les théâtres, les anciens styles de jeu qui n'ont plus leur place dans notre paysage contemporain. »⁹¹ Cette approche globale de la photographie, à la fois comme moteur de la narration du film et comme médium en soi, fait écho à l'approche de Haraway sur les conséquences matérielles de la narration : « Il est important de choisir les histoires que nous racontons pour en raconter d'autres⁹². » Plus tôt dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, lorsque Boonsong, le fils disparu de Boonmee, rejoint le dîner familial sous la forme d'un fantôme singe, il raconte l'histoire de sa transformation. La photographie devient ici un outil grâce auquel Boonsong partage le souvenir de sa transformation avec sa famille.

À son retour, Boonmee apprend à Boonsong qu'il souhaite le reconnaître, mais qu'il n'y parvient pas. Il explique à Huay que Boonsong a disparu il y a six ans et qu'ils l'ont cherché partout dans la montagne. Boonsong répond alors qu'à l'époque, il ne voulait pas être retrouvé. La scène se déroule dans une série de plans fixes moyens autour de la table du dîner. Boonsong est assis en face de sa défunte mère Huay, la caméra est placée derrière elle, la laissant en amorce. La fourrure noire de Boonsong est si opaque qu'il se confond presque avec le fond sombre. La lumière douce du haut éclaire son visage non humain et ses yeux rouges brillants. Le ton de sa voix est lent et hypnotique, il tourne les yeux vers sa mère fantôme et dit : « Je me suis entraîné avec ton appareil photo Pentax. J'ai essayé de comprendre... cette chose, comment tu l'appelais déjà ? L'art de la photographie. » Alors que Boonsong prononce ces mots, un lent bourdonnement s'installe et se mêle au chant des grillons. Le plan passe à un plan large d'une chambre noire, où Boonsong encore humain, manipule des tirages sous la lumière rouge. La voix de Boonsong raconte comment il s'est longuement entraîné avec l'appareil photo et comment, un jour, il a fait un voyage dans les montagnes. À ce moment-là, le plan passe à un gros plan d'un tirage que Boonsong agrandit à l'aide d'une loupe. Dans le cercle de la loupe, on aperçoit une créature étrange et floue, capturée en plein saut. Le plan passe à un plan large d'une jungle où l'on aperçoit la petite silhouette de Boonsong dans le coin inférieur droit, en train de photographier quelque chose. La voix off explique comment qu'il est parti chercher cette chose sur la photo.

⁹¹ Apichatpong Weerasethakul, « Director's Statement - Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives », *Kick the Machine*, consulté le 1 juin 2025 : <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page67/index.html>

⁹² D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.12
58 of 97



Fig.18



Fig.19

Alors que Boonsong est vu errer dans la jungle, la voix de Jen l'interrompt : « Excuse-moi ». Le souvenir s'arrête et le plan revient sur le plan large de la table. Tout comme dans une fable de *Tropical Malady*, les souvenirs de Boonsong ne lui appartiennent pas uniquement, mais constituent plutôt un espace partagé qui affecte les autres membres de sa famille. Jen se lève et s'éloigne de la table pour s'asseoir seule sur le banc, le visage tourné vers l'obscurité de la jungle. Alors que Boonsong poursuit son récit, le plan passe à un contre-champ de l'endroit où Jen regarde : un champ nocturne avec de nombreuses structures néon. « En fait, je n'ai même jamais développé le film, j'étais obsédé par cette créature », poursuit la voix de Boonsong. Le plan passe à un plan moyen sur Jen, qui tourne la tête vers Boonsong, visiblement troublée par son histoire. Le plan revient sur la jungle et Boonsong, toujours sous sa forme humaine. Il explique comment il a suivi la créature, et lorsqu'un hurlement animal soudain l'interrompt, il sort son appareil photo pour tenter de capturer la créature. Il explique qu'il a essayé de communiquer avec le fantôme du singe. Alors que le plan passe à une jungle crépusculaire, deux silhouettes noires couvertes de fourrure noire aux yeux rouges brillants la traversent. La voix de Boonsong clarifie pour Jen qui s'interroge : « Ceux que nous entendions quand nous étions jeunes ». Le plan revient sur Boonsong sous sa forme non humaine, assis à table : « Je n'aurais pas pu vivre cela si je ne m'étais pas accouplé avec un fantôme singe. » Le plan passe au soleil couchant, qui brille à travers l'épaisse paroi de branches d'arbres. « Après avoir acquis ma femme », le plan revient sur Boonsong qui poursuit : « nous avons migré vers le nord, de l'autre côté du fleuve. À ce moment-là, j'avais oublié l'ancien monde. »

Dans cette scène, l'histoire de Boonsong qui pratique « l'art de la photographie » avec son appareil Pentax montre comment la photographie peut servir de lien entre le monde humain et le monde non humain. Elle sert également de déclencheur symbolique qui modifie le déroulement du film et introduit une autre histoire, rompant ainsi sa linéarité. Lorsque Boonsong parle de « l'art de

la photographie », il s'adresse directement au fantôme de sa défunte mère, et le lien entre deux êtres surnaturels est établi à travers le médium photographique. L'image qui fascine Boonsong, représentant une créature fantomatique inconnue, le pousse à la rechercher, jusqu'à devenir obsédé et chercher à s'accoupler avec elle.

En associant la photographie au surnaturel, le langage cinématographique de Weerasethakul fait écho aux origines historiques de la photographie et des images fantomatiques. La photographie a été inventée en 1822 lorsque Joseph Nicépore Niépce a utilisé une camera obscura pour capturer des images exposées sur des plaques d'étain recouvertes de bitume. Les expositions duraient souvent plusieurs heures en raison de la faible sensibilité à la lumière des matériaux disponibles. Au fur et à mesure de son évolution, la photographie a acquis de nombreux adeptes et diverses applications, notamment une pratique ancienne appelée « photographie spirite ». Les premiers témoignages d'apparitions inexplicables de figures translucides de personnes décédées sur des photographies remontent aux années 1850. La photographie spirite a d'abord été popularisée⁹³ par l'Américain William H. Mumler, puis s'est imposée dans les années 1860 avec les premiers témoignages de sa commercialisation. Son succès était principalement lié aux périodes de guerre, tant aux États-Unis après la guerre civile qu'en France après la guerre de 1870 et la Commune. Plus tard, elle a connu un regain d'intérêt avec les millions de morts de la Première Guerre mondiale en Europe. Les familles des victimes étaient prêtes à tout pour avoir un dernier contact avec leurs proches disparus. À la même époque, dans les dernières décennies du XIXe siècle, un autre type de photographie surnaturelle a fait son apparition : la photographie des fluides⁹⁴. Les médiums qui communiquaient avec le monde surnaturel étaient censés émettre des fluides - la force vitale, l'âme, les pensées et les sentiments - qui étaient capturés directement sur la plaque photographique. Les techniques utilisées par les « photographes spirites » comprenaient la double exposition, dans laquelle la plaque était d'abord imprimée avec l'image naturelle, puis avec son équivalent surnaturel, ainsi que le montage et le traitement chimique du négatif.

Cette émergence historique de la photographie spirite, dans des périodes marquées par des morts massives et des traumatismes sociaux, trouve un parallèle direct dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, où le retour des défunts Huay et Boonsong remplit une

⁹³ Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem et Sophie Schmit, *The Perfect Medium : Photography and the Occult*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, 2005, p. 13

⁹⁴ *Ibid*, p.16

fonction similaire, celle de faire le pont entre le monde des vivants et celui des morts. Tout comme les familles du XIX^e siècle cherchaient à entrer en contact photographique avec leurs proches disparus à la guerre, le dîner familial de Boonmee crée un espace où les disparus peuvent revenir et participer à la vie familiale. Ces deux pratiques – la photographie spirite historique et le cinéma spectral de Weerasethakul – émergent de contextes de violence et de perte, offrant des alternatives à la manière dont la mémoire politique traumatisante, tant collective qu'individuelle, revient sous des formes surnaturelles inattendues.

Le parallèle est encore plus frappant en ce qui concerne le dispositif visuel utilisé dans les deux cas. Alors que les photographes spirites du XIX^e siècle utilisaient des techniques de double exposition et de manipulation chimique pour rendre visibles des figures spectrales aux côtés des vivants, Weerasethakul utilise une double exposition lente pour annoncer la matérialisation progressive de Huay à la table du dîner. Dans ce contexte, l'histoire de Boonsong s'inscrit dans une histoire plus large des liens entre les débuts de la photographie et le surnaturel. La relation entre le photographique et le spectral explorée par Weerasethakul dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* trouve son élaboration théorique dans les écrits de Jacques Derrida sur la nature intrinsèquement fantomatique de la photographie et du cinéma.

Lorsque Derrida écrit sur la photographie, il insiste sur l'inséparabilité du spectre et de l'image photographique. Dans « Les morts de Roland Barthes », Derrida aborde les fantômes comme « le concept de l'autre dans le même⁹⁵. » Selon Derrida, les fantômes possèdent une certaine différence qui les rend impossibles à assimiler. Cette différence perturbe ainsi les conceptions homogènes de l'espace, du temps et de l'identité ou les distinctions infranchissables entre la vie et la mort, la perception et l'hallucination, la présence et l'absence, le soi et l'autre. En ce qui concerne la spectralité au cinéma, Derrida distingue⁹⁶ deux registres : « la spectralité élémentaire », qui émerge du médium filmique et photographique lui-même. Il affirme que le processus photographique a la capacité de capturer et de préserver la trace d'un corps et d'une présence, pour ensuite réanimer cette relation spectrale au moment de la projection. Le deuxième registre identifié par Derrida est « la spectralité mise en scène, fictionnelle ». Il s'agit ici des récits surnaturels réels, des spectres historiques et des victimes de la violence d'État. Le chevauchement de ces deux registres spectraux est ce que Derrida appelle le « greffe ». En horticulture, le greffage consiste à placer une partie

⁹⁵ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 70

⁹⁶ Jacques Derrida, entretien « Le cinéma et ses fantômes », *Cahiers du cinéma*, n° 556 (avril 2001), p. 30

d'une plante (bourgeon ou greffon) dans ou sur une tige, une racine ou une branche d'une autre plante (porte-greffe) de manière à former une union et à permettre aux deux parties de continuer à pousser. La notion de « greffe » utilisée par Derrida pour parler des possibilités du médium cinématographique à travers des méthodes de raccord, de superposition, de juxtaposition et de coupures fait écho à la notion de Haraway sur les conséquences matérielles de la narration : « Il est important de choisir les histoires que nous racontons pour en raconter d'autres. »

Dans la scène du dîner, l'histoire de Boonsong crée une double perturbation linéaire. Tout d'abord, son arrivée et celle de Huay en tant qu'entités surnaturelles interrompent le déroulement linéaire de la scène. La deuxième perturbation se produit dans l'histoire racontée par Boonsong : sa rencontre avec la créature fantomatique entraîne sa transformation en une forme non-humaine et sa migration vers le nord, de l'autre côté du fleuve. Le désir de Boonsong de « capturer » la créature fantomatique s'exprime initialement à travers le médium photographique. L'obsession qu'il éprouve en voyant le tirage photographique le pousse à traquer l'image fantomatique. Lorsque Boonsong entend le hurlement de la créature, son premier réflexe est de sortir son appareil photo et d'appuyer sur le déclencheur. Ici, Weerasethakul renforce encore le lien entre le monde des vivants et celui des fantômes. Lorsque Boonsong explique qu'il est devenu obsédé par la créature et qu'il a finalement « essayé de communiquer avec le fantôme du singe », il décrit une progression de la représentation photographique vers une relation incarnée. Alors que la photographie spirite est apparue comme une conséquence du deuil humain et du désir de rester en contact avec les défunts, la pratique photographique de Boonsong s'ouvre à de multiples possibilités, notamment le devenir interspécifique et le deuil multispécifique. La transformation de Boonsong, qui passe de photographe à fantôme singe, dépasse ainsi le deuil humain pour englober ce que Donna Haraway appelle « apprendre à faire le deuil avec ⁹⁷ » d'autres espèces. Ce désir de transformation que vit Boonsong est lié au contexte plus large du passé traumatisant du nord-est de la Thaïlande.

Tout au long du film, Weerasethakul démontre son approche tentaculaire de la narration à travers plusieurs dispositifs interconnectés : la photographie comme moyen de communication spectrale entre différentes temporalités et espèces, la réincarnation et la mémoire comme défis à la temporalité linéaire, la bifurcation visuelle et temporelle qui crée des moments cristallins, et des pratiques narratives contingentes qui embrassent l'incertitude et la multiplicité. La scène du dîner, où les humains vivants sont interrompus par l'arrivée de leurs proches disparus depuis longtemps,

⁹⁷ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.39

incarne en soi cette approche tentaculaire du deuil qui ne suit pas ses représentations classiques. L'histoire de Boonsong échappe à la linéarité en incluant toutes les personnes présentes au dîner, qui sont submergées par celle-ci plutôt que d'être de simples auditeurs passifs. C'est pourquoi le malaise de Jen lorsqu'elle entend les souvenirs de Boonsong interrompt le flux du récit. Les temporalités cristallines et tentaculaires que Weerasethakul crée dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* ne sont pas des uniquement innovations esthétiques ou narratives. Ce sont des pratiques de deuil qui remettent en question les hypothèses anthropocentriques sur ce qu'est la perte et sur la manière dont les entités humaines et non humaines existent au sein des réseaux du monde endommagé par les traumatismes. Cette extension du deuil au-delà de l'expérience humaine permet de comprendre comment Weerasethakul crée ce que Haraway appelle la « sympoïèse », c'est-à-dire la création collaborative de mondes qui inclut à la fois des entités humaines et non humaines.

Chapitre 3 : Parenté avec les fantômes, les monstres et les animaux

Dans *Staying with the Trouble*, Donna Haraway introduit le concept de *sympoïèse*⁹⁸. Ce mot est composé de deux racines grecques : « sym » qui signifie « ensemble » et « poiesis » qui signifie « faire » ou « créer ». Elle construit le concept de « sympoïèse » en opposition à celui d'« autopoïèse », qui signifie « se faire soi-même ». Être sympoïétique signifie exister au sein de réseaux de dépendance mutuelle et d'enchevêtrements réciproques, une condition qui nécessite ce que Haraway appelle « faire des liens de parenté ».

Haraway définit la parenté comme « une relation mutuelle, obligatoire et durable qui a des conséquences et ne se limite pas aux liens biologiques ou généalogiques »⁹⁹. Selon la théoricienne, la parenté crée des relations de responsabilité mutuelle au-delà des frontières entre les espèces et c'est grâce à elle que nous devenons capables de faire véritablement notre deuil. Pour définir l'importance du deuil, elle cite l'écologiste belge Tom Van Dooren : « Le deuil consiste à vivre avec une perte et à en apprécier la signification, à comprendre comment le monde a changé et comment nous devons *nous-mêmes* changer et renouveler nos relations si nous voulons aller de l'avant¹⁰⁰. » Haraway insiste sur le fait que le deuil renforce les relations sympoïétiques entre les êtres vivants et mourants sur Terre : « Les êtres humains doivent faire leur deuil *avec*, car nous faisons partie de ce tissu en décomposition. Sans un souvenir durable, nous ne pouvons pas apprendre à vivre avec les fantômes et donc nous ne pouvons pas penser¹⁰¹. » Cette urgence du souvenir dont parle Haraway fait écho à l'intérêt de Weerasethakul pour l'extinction et la disparition :

« Je lisais des livres sur l'extinction des espèces et des animaux, et j'ai établi un lien entre les espèces rares chassées et les minorités et les immigrants ; les immigrants en Thaïlande ont été poussés vers les marges et sont en train de disparaître. J'étais très intéressé par la disparition des souvenirs, et l'autre source était un livre qu'un moine m'avait donné, intitulé *A Man Who Can*

⁹⁸ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.5

⁹⁹ « Making Kin : An Interview with Donna Haraway », *Los Angeles Review of Books*, mis en ligne le 6 décembre 2019, consulté le 30 juillet 2025 : <https://lareviewofbooks.org/article/making-kin-an-interview-with-donna-haraway/>

¹⁰⁰ *Ibid*, p.38

¹⁰¹ *Ibid*, p.39

Recall His Past Life, qui raconte l'histoire d'un homme capable de se souvenir de centaines d'années. »¹⁰²

Tout comme Haraway, Weerasethakul lie les questions de perte et d'extinction à l'importance du souvenir et du deuil, qui concernent à la fois les humains et les non-humains. Ses films *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* et *Tropical Malady* explorent ces relations sympoiétiques et introduisent des formes radicales de parenté entre les fantômes, les humains, les animaux, les vivants et les morts.

Les films de Weerasethakul explorent ces liens non généalogiques de multiples façons qui rejettent les perspectives binaires et embrassent l'altérité. Comme l'affirme Haraway : « Rester dans le trouble nécessite de créer des liens étranges ; c'est-à-dire que nous avons besoin les uns des autres dans des collaborations et des combinaisons inattendues¹⁰³. » Dans l'univers cinématographique de Weerasethakul, la parenté s'étend aux voix « invisibles » et, comme le suggère le critique de cinéma Lawrence Chua, à ceux qui sont laissés en marge du « récit triomphal de la modernité », y compris les êtres non humains « en marge du capitalisme qui ne s'inscrivent pas clairement dans le temps et l'espace de l'État-nation »¹⁰⁴. Dans les films de Weerasethakul, tisser des liens avec le non-humain sert donc à la fois à faire émerger un certain passé politique, à explorer l'univers animiste des légendes et traditions locales, et à pratiquer la bienveillance. *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* et *Tropical Malady* explorent tous deux le réseau complexe d'alliances inattendues et de « oddkins ». Ces combinaisons de parenté n'incluent pas seulement les entités vivantes, mais étendent la parenté aux espaces naturels des jungles et des grottes, en tant qu'environnement composé, interconnecté et chthonien, à travers lequel d'autres êtres opèrent, se transforment, interagissent, disparaissent, reviennent, renaissent et meurent. La jungle, en tant qu'espace liminal, sert de terrain pour les transgressions et les unions inattendues.

Dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, Weerasethakul s'appuie dès le début du film sur un trope de ces alliances inattendues. La scène avec le buffle d'eau et la princesse et le poisson-chat, que le spectateur peut ou non interpréter comme les vies antérieures de

¹⁰² Apichatpong Weerasethakul, entretien avec Pamela Jahn, « Uncle Boonmee – Interview with Apichatpong Weerasethakul », *Electric Sheep Magazine*, mise en ligne 13 novembre 2010, consulté le 20 juin 2025 : <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2010/11/13/uncle-boonmee-interview-with-apichatpong-weerasethakul/>

¹⁰³ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.4

¹⁰⁴ Apichatpong Weerasethakul, entretien avec Lawrence Chua, *BOMB Magazine*, n° 114, mis en ligne 2011, consulté le 10 juillet 2025 : <https://bombmagazine.org/articles/2011/01/01/apichatpong-weerasethakul-1/>
65 of 97

Boonmee, met en scène des animaux comme protagonistes de ces récits parallèles. La scène d'ouverture, où le buffle d'eau s'échappe, ne se contente pas de présenter la jungle comme une force magnétique chthonienne, mais explore également la rencontre inattendue entre un animal et un fantôme, excluant ainsi complètement le récit dominé par les humains. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'union intime entre l'humain/l'animal ou l'humain/fantôme, ainsi que le brouillage des frontières entre les deux, est un thème que Weerasethakul explore dans ses deux films. Dans la scène où la princesse s'accouple avec un poisson-chat, la parenté conduit à l'hybridation de deux êtres. La princesse, profondément insatisfaite de son visage défiguré et doutant des sentiments de son serviteur à son égard, trouve satisfaction dans cette union inattendue avec un animal. Weerasethakul a initialement filmé la fin de l'histoire, où la princesse s'inquiète de sa grossesse avec un animal et ne sait pas si elle donnera naissance à un monstre. Le critique de cinéma Lawrence Chua précise¹⁰⁵ que le terme « monstre » en thaï est « Sud pralad », le même que le titre original thaï du film *Tropical Malady*. « Sud Pralad » implique que la bête est issue de l'union de deux espèces. Dans l'histoire de Boonsong, la parenté avec le fantôme singe devient une « union nécessaire », selon les termes de Haraway, où la transformation surnaturelle est provoquée par les événements traumatisants de la région d'Isaan. Sur cette base, l'expérience de Boonsong avec le non-humain dépasse la simple obsession et devient plutôt une forme d'asile politique : il embrasse l'altérité radicale du fantôme singe et migre à travers la frontière laotienne.

Cette acceptation de l'altérité radicale et de la parenté avec le non-humain est explorée de manière poignante dans la scène du dîner au début de *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*. Le concept de Haraway selon lequel ce lien est « obligatoire » et « non facultatif » se manifeste par l'acceptation radicale du surnaturel. Dans cette scène, Boonmee, Jen et Tong dînent sur une terrasse ouverte. Comme mentionné dans le chapitre précédent, la caméra cadre la maison plongée dans l'obscurité de la jungle environnante, la terrasse étant éclairée par une seule source de lumière. Ils sont rejoints par le fantôme de Huay, la femme de Boonmee décédée il y a près de 20 ans, et par Boonsong, le fils de Boonmee, devenu un fantôme singe. Filmée en plan large statique, l'apparition de Huay est précipitée par un long plan sur une discussion familiale. Tong, Jen et Boonmee sont assis à l'extrémité droite de la table, tandis que les deux chaises à gauche sont vides. Ce faisant, Weerasethakul délimite non seulement l'espace entre les vivants et les morts, mais prépare également le spectateur à l'arrivée des autres invités ; l'espace vacant semble attendre d'être occupé. Lorsque Huay s'installe lentement et progressivement sur le siège à côté de Tong, les trois

¹⁰⁵ *Ibid*, bombmagazine.org

humains s'immobilisent un instant et Tong s'éloigne lentement pour se placer derrière Boonmee, qui est assis. La scène passe à un plan fixe moyen sur Jen, Boonmee et Tong qui observent le fantôme de Huay qui se trouve hors champ. « Huay, c'est toi ? » demande Jen doucement. Le fantôme répond d'une voix lointaine et hypnotique : « Oui, c'est moi ». Elle s'excuse auprès de Boonmee, qui lui répond doucement : « Pourquoi t'excuses-tu, ça fait si longtemps ». « Je n'ai plus la notion du temps », répond Huay. Sa remarque sur l'absence de temps fait écho à la façon dont la continuité de la scène est perturbée par son apparition. Huay, en tant que messagère de l'au-delà, rejoint ses proches dans leur présent. Comme le dit Weerasethakul lui-même : « Même s'il y a une continuité, la référence temporelle change toujours¹⁰⁶. »

Lorsque Tong lui demande si elle est la petite sœur de Jen, celle-ci précise qu'elle est en fait plus âgée, mais qu'elle a conservé son apparence de 42 ans. Boonmee sourit, visiblement heureux de la retrouver à leur table : « Je me demande souvent où tu es, si tu vas bien. Si tu as assez à manger, si tu as des vêtements à te mettre ». Ces questions font référence à la croyance bouddhiste selon laquelle les âmes des défunts ont besoin de nourriture et de vêtements dans l'autre monde. « Je vais bien, mais je sais que tu ne vas pas bien », répond Huay. À ce moment-là, Boonmee lui tend un verre d'eau : « Tu as dû faire un long voyage ». Tong le lui passe, toujours réticent. Ce geste d'offrir un verre d'eau est en soi aimable et conciliant, venant d'un homme malade qui est visiblement heureux d'être réuni avec le fantôme de sa défunte épouse. « J'entendais tes prières, elles me reconfortaient pendant ces nuits froides où seul le vent soufflait. J'entendais des voix familières », dit Huay. Un long plan montre Tong détournant le regard, pensif, puis tournant la tête vers Huay et lui adressant un sourire. Les échanges entre les vivants et les morts sont réciproquement compatissants. Huay est au courant de la maladie de Boonmee - c'est peut-être la raison de son retour, tandis que le fait d'entendre leurs voix et d'être reconfortée par elles montre un attachement qui dépasse le seuil de la mort.

La scène réinvente l'idée du deuil, l'éloignant d'une simple habitation dans la perte pour la montrer plutôt comme une pratique active de soin. Boonmee et Jen, du côté des humains vivants, expriment tous deux leur attention et leur préoccupation pour le fantôme et son bien-être dans l'au-delà. Tong, qui semble être le seul à être déconcerté par l'apparition de Huay, finit par l'accueillir également, s'habituant peu à peu à son apparence fantomatique.

¹⁰⁶ Apichatpong Weerasethakul, « Ghost in the Machine: Apichatpong Weerasethakul's Letter to Cinema », *Cinema Scope*, mis en ligne juillet 2022, consulté le 10 août 2025 : <https://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-ghost-in-the-machine-apichatpong-weerasethakuls-letter-to-cinema/>

Lorsque Boonsong les rejoint à table, la scène montre un long plan d'un escalier sombre, avec une paire d'yeux rouges brillants qui montent lentement les marches, révélant une silhouette recouverte d'une épaisse fourrure noire. Le plan passe à un plan large de la table, Jen s'éloigne et se tient à côté de Boonmee. « Qui es-tu ? » demande Boonmee. La voix hors champ répond : « Je suis Boonsong ». Le plan passe à la créature qui s'approche de la table. « Boonsong, mon fils ? » demande la voix calme et distante du fantôme de Huay. « Maman », répond la créature. Le plan passe à un plan large de la table, Huay se tient maintenant près de sa chaise, regardant son fils, tandis que il reste dans l'ombre de la terrasse. Jen murmure à Boonmee : « C'est Boonsong, je reconnais sa voix ». Elle s'approche de la silhouette et tend le bras vers lui, l'invitant à s'approcher : « Viens ici, mon enfant. Tu te souviens de moi ? » Elle le prend par le bras et le guide doucement vers la table. Le plan passe à un plan moyen sur Jen, qui aide Boonsong à s'asseoir, avec Huay assise en face de lui. « Pourquoi as-tu laissé pousser tes cheveux si longs ? » continue Jen. Le fait qu'elle l'appelle « enfant » et qu'elle s'interroge sur sa fourrure enlève tout caractère surnaturel à la situation, la rendant presque ordinaire. Comme le note le spécialiste du cinéma May Adadol Ingawaniij :

« Les diégèses de *Tropical Malady* et *Uncle Boonmee* présentent des mondes dans lesquels les personnages vivent consciemment dans un temps non synchronisé et réagissent spontanément, par des gestes, des paroles ou leur immersion corporelle, à des apparitions, des présences et des événements merveilleux. C'est souvent là que réside le charme et l'humour pince-sans-rire des films d'Apichatpong¹⁰⁷. »

Cette acceptation du merveilleux révèle en soi une dimension politique plus profonde. L'absence de conflit entre l'ordinaire et l'extraordinaire fonctionne comme ce que May Adadol Ingawaniij appelle le « réalisme performatif ¹⁰⁸», où s'expriment d'autres modes d'existence. L'acceptation des fantômes, qui portent les traces d'une violence historique, devient une forme de message politique, bien que subtil et allégorique. Comme le dit le réalisateur lui-même : « Je ne suis pas quelqu'un de politique. Je ne suis pas à l'aise pour exprimer directement mes sentiments à travers le cinéma, alors j'essaie de trouver ma propre approche. »¹⁰⁹ Weerasethakul relie le

¹⁰⁷ Anupa M. Ingawaniij, *Pick Screening : Ecologies of the Moving Image*, 2^e éd., New York et Oxford, Berghahn Books, 2022, p. 97

¹⁰⁸ *Ibid*, p.97

¹⁰⁹ Apichatpong Weerasethakul, entretien avec Pamela Jahn, « Uncle Boonmee – Interview with Apichatpong Weerasethakul », *Electric Sheep Magazine*, mise en ligne 13 novembre 2010, consulté le 20 juin 2025 : <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2010/11/13/uncle-boonmee-interview-with-apichatpong-weerasethakul/>
68 of 97

suraturel à l'aliénation : Huay et Boonsong retournent tous deux dans leur famille dans un état altéré, marqués par la violence de la jungle. La décision de Boonsong de se transformer et de migrer de l'autre côté du fleuve avec sa femme fantôme singe témoigne de manière spectrale du traumatisme de la région, faisant écho au père de Jen, envoyé dans la jungle par l'armée pour chasser des personnes, ce qu'il a refusé de faire, et qui « est resté là-bas jusqu'à ce qu'il puisse parler aux animaux ». Ces transformations montrent ainsi ce qui ne peut être représenté et servent de témoignage historique et de mémoire pour ceux qui ont fui la violence de l'État.

La parenté qui se crée dans cette scène montre une dynamique familiale où les membres acceptent et s'adaptent à différentes formes d'altérité avec un minimum de surprise. Comme le suggère Haraway dans le prologue de *Staying with the Trouble* : « Nous sommes tous des lichens », soulignant ainsi l'imbrication profonde et réciproque des différentes formes de vie. La scène du dîner réaffirme cette idée, reflétant l'effet produit par les scènes des vies passées de Boonmee, mais en la transposant dans une version modifiée de la dynamique familiale. La famille reconstituée devient ici non seulement un assemblage multi-espèces, mais aussi multi-temporel. Cette temporalité « cristalline » et déformée s'intensifie encore lorsque Boonmee sort des albums photos. Alors que Huay les feuillette et murmure : « Mes funérailles », sa présence spectrale observant sa propre mort sur les photos produit une mise en abyme où de multiples éléments fantomatiques. Ils déforment simultanément la temporalité de la scène y renvoyant aux origines fantomatiques de la photographie spirite. Ce moment de la scène évoque le passage de Weerasethakul dans son essai « Ghosts in the Darkness¹¹⁰ » :

« Si vous observez les gens autour de vous pendant que vous regardez un film, vous verrez que leur comportement est semblable à celui des fantômes, levant la tête pour regarder les images en mouvement devant eux. Le cinéma lui-même est comme un cercueil rempli de corps immobiles, comme sous le charme. Les images en mouvement sur l'écran sont des enregistrements d'événements qui ont déjà eu lieu ; ce sont des vestiges du passé, assemblés et appelés film. Dans cette salle obscure, des fantômes regardent des fantômes. »

¹¹⁰ Apichatpong Weerasethakul, « Ghosts in the Darkness », *Sabzian*, 2007, consulté le 13 août 2025 : <https://www.sabzian.be/text/ghosts-in-the-darkness>

Comme l'observe¹¹¹ Anders Bergstrom, « le cinéma rend présentes à l'écran des images du passé, brouillant les frontières entre présence et absence, vie et mort. Au-delà de la simple représentation de l'au-delà ou des fantômes sur pellicule (ou sous forme de fichiers numériques), le cinéma lui-même devient une métaphore des processus mentaux qui nous constituent en tant qu'individus. » En ce sens, la scène du dîner opère sur les multiples registres de la spectralité - ce que Derrida appelle le « greffe », où l'aspect fantomatique du support 16 mm est amplifié par les rencontres spectrales narratives.

Cette acceptation radicale de la parenté spectrale éveille chez Boonmee un sentiment de remords envers d'autres formes de vie, ou ce que Haraway appelle la « respons(h)abilité¹¹² ». Sa confession concernant le meurtre de communistes et d'insectes révèle comment le fait de « faire des parents¹¹³ » avec les fantômes sert de déclencheur pour reconnaître le passé violent, tant personnel que politique. Le deuil, vécu ici au niveau personnel par les membres humains et non humains de la famille, opère simultanément sur les registres intime et politique. Weerasethakul aborde le contexte plus large du traumatisme régional à travers le deuil familial. Le concept de « faire des liens de parenté » de Haraway fait écho à ce que Derrida appelle le « deuil oblige », qu'il évoque dans *The Work of Mourning*. « Deuil oblige » désigne le sentiment universel que l'on éprouve lorsqu'on perd quelqu'un, qui oblige le deuil à déclarer sa dette envers le défunt. Pour Derrida, cette dette ne peut être mesurée ni réglée, car les liens authentiques tels que l'amour ou l'amitié dépassent toute énumération :

« Je le réaffirme sans condition, tout en me demandant avec une sorte de désespoir pourquoi un engagement inconditionnel ne peut être pris qu'à la mort, ou pour la mort [...] Je ne commencerai donc même pas à rendre compte de cette dette, à en rendre compte, que ce soit en matière d'amitié ou de philosophie, ou de ce qui, liant l'amitié à la philosophie, nous aura tenus [...] ensemble sans synchronie, sans symétrie, sans réciprocité, selon une dispersion réaffirmée, en tant d'endroits et en tant de temps que je ne saurais même commencer à les circonscrire. »¹¹⁴

¹¹¹ Anders Bergstrom, « Cinematic Past Lives : Memory, Modernity, and Cinematic Reincarnation in Apichatpong Weerasethakul's *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* », *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 48, n° 4, décembre 2015, p. 1–16

¹¹² D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.140

¹¹³ *Ibid.*, p. 227

¹¹⁴ Jacques Derrida, *The Work of Mourning*, édité par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 82

Derrida attribue à la mort le pouvoir d'affirmer, de faire émerger une nature profonde du lien entre les êtres. En ce sens, le retour des êtres chers de Boonmee, ainsi que le lien qui les unit, semble être déclenché et mis en lumière par la perspective de sa mort imminente. Lorsque Huay et Boonsong arrivent, ils affirment à Boonmee qu'ils sont au courant de sa maladie et lui expriment leur inquiétude. Boonsong mentionne en particulier la présence de fantômes affamés et d'autres êtres dans la jungle, qui sentent tous la maladie de Boonmee. Boonsong, en tant qu'être totalement transformé par les forces chthoniennes de la jungle, est sensible à la présence d'autres fantômes. L'attachement qui lie les membres morts et vivants de cette famille recomposée opère sur les deux plans : le monde des vivants et le monde de l'au-delà.



Fig. 20

Plus loin dans le film, avant le voyage nocturne de Boonmee vers la grotte de sa première vie, le fantôme de Huay aide Boonmee à faire sa dialyse rénale. La proximité de sa mort est ici ressentie à travers un échange touchant qu'il a avec sa défunte épouse. Le rituel, habituellement accompli par Jaai, l'ouvrier laotien de Boonmee, est cette fois-ci effectué par le fantôme. La scène est cadrée exactement sous le même angle, mais avec Huay, elle se déroule de nuit. Il s'agit d'un plan fixe, la caméra est placée parallèlement au lit, Boonmee est allongé dessus tandis que Huay est assise à côté de lui et effectue délicatement l'opération. À un moment donné, il se redresse lentement et prend Huay dans ses bras. Il lui dit qu'il sent que sa fin est proche et se demande comment il la retrouvera de l'autre côté. C'est alors qu'elle lui répond que « le paradis est surestimé, il n'y a rien là-bas ». « Où es-tu alors ? » demande-t-il, inquiet. Elle lui répond que « les fantômes ne sont pas attachés à des lieux, mais aux personnes, aux vivants ». Les soins que Huay continue de prodiguer à Boonmee témoignent d'un lien familial où les morts ont des obligations envers les vivants. Comme le note Bergstrom : « Le rôle de la subjectivité au-delà de la mort est l'une des

préoccupations spirituelles explorées dans les films d'Apichatpong¹¹⁵. » Huay, en tant que médiatrice entre deux mondes, facilite le départ de Boonmee grâce à sa présence fantomatique bienveillante. La parenté entre la personne mourante et le fantôme devient une pratique réciproque qui tente de remédier au passé en amenant Boonmee à « se souvenir » de la vision qu'il a eue dans la grotte. L'aspect ordinaire du surnaturel est ainsi illustré dans la scène de la dialyse. La déclaration de Huay selon laquelle les fantômes sont attachés « aux gens, aux vivants » montre comment les morts restent liés aux vivants non seulement par des liens d'attention et d'obligation, mais aussi par l'importance du souvenir. Ou, comme le souligne Haraway : « Les êtres humains doivent faire leur deuil avec les morts, car nous faisons partie intégrante de ce tissu de désagrégation. Sans un souvenir durable, nous ne pouvons pas apprendre à vivre avec les fantômes et donc nous ne pouvons pas penser¹¹⁶. » En outre, les soins que Huay prodigue à Boonmee mourant s'inscrivent dans les traditions du bouddhisme laotien, où il est de coutume, lors d'une certaine fête religieuse, de prendre soin non seulement des ancêtres, mais aussi des étrangers. Huay, en tant que fantôme, est un étranger intrinsèquement différent du monde des vivants qui appartient à cette catégorie. Weerasethakul transpose cette tradition bouddhiste dans la relation entre l'humain et le fantôme, où la pratique du soin s'étend à la fois des vivants aux morts et vice versa.

Lorsque l'heure de la mort de Boonmee approche, c'est Huay qui guide le groupe à travers la jungle nocturne. Comme mentionné dans le chapitre précédent, Huay joue le rôle de Charon et facilite la transition de Boonmee d'un monde à l'autre. C'est également elle qui débranche le tube de dialyse de Boonmee, provoquant une insuffisance rénale fatale.

La scène de la mort se déroule après la vision de Boonmee dans la grotte. Elle commence par un plan moyen fixe sur Boonmee, déjà inconscient, allongé sur le sol de la grotte entre Huay et Jen qui lui tiennent les mains. Huay tend lentement la main pour ouvrir la chemise de Boonmee et retirer le tube de dialyse. L'eau commence à couler du tube, puis le plan passe à un plan large de la grotte, où Tong est assis devant Boonmee mourant et regarde le liquide s'écouler lentement sur le sol de la caverne, laissant une trace sombre. Le bruit de l'eau qui coule a une qualité haptique et semble envahir toute la grotte, accompagné d'un faible bruit de grillons et du vent qui souffle quelque part à l'extérieur. Alors que le bruit de l'eau continue, le plan passe à un plan fixe de la

¹¹⁵ Anders Bergstrom, « Cinematic Past Lives : Memory, Modernity, and Cinematic Reincarnation in Apichatpong Weerasethakul's *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* », *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 48, n° 4, décembre 2015, p. 1–16

¹¹⁶ D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.140

jungle nocturne, où cinq paires d'yeux rouges brillants restent immobiles dans l'obscurité. Le plan se poursuit en plan long, le bruit de l'eau s'arrête, le brouillard commence à s'étendre lentement, dessinant les contours de silhouettes couvertes de fourrure noire. Le plan passe à un plan large de jour - à travers les branches et les lianes de l'ouverture de la grotte, on aperçoit un sommet montagneux. La contre-plongée montre le sol de la grotte, partiellement éclairé par un rayon de soleil. On aperçoit deux petites silhouettes, Jen et Boonmee, allongées sur le sol. Boonmee est allongé sur le dos, la tête cachée dans l'ombre. Jen se réveille lentement et s'assoit, regardant à l'extérieur de la grotte. Le contre-champ montre les parois de la grotte éclairées par la lumière du soleil et la silhouette de Tong qui en sort et disparaît dans le coin supérieur droit du cadre. Le plan passe à un plan moyen de Jen qui tourne la tête vers le corps de Boonmee, à moitié caché par les ombres, et se rapproche lentement de lui. Alors qu'elle s'arrête pour le regarder de plus près, le chant des grillons commence à monter. Le plan passe à un plan large d'une vallée jungle qui s'étend jusqu'à des sommets montagneux lointains. Le chant des grillons devient de plus en plus fort jusqu'à devenir presque métallique, comme celui d'une machine.

L'effet produit rend le son tactile, presque palpable. Comme le note¹¹⁷ la spécialiste du cinéma Philippa Lovatt, le bruit dans les films de Weerasethakul insiste sur l'engagement dans les scènes et exige une expérience participative de la part du public. Dans cette scène qui suit la mort de Boonmee, le chant des cigales est multiplié et déformé au point de sembler artificiel. Cela donne l'impression que la jungle envahit complètement la scène. Alors que le bourdonnement persiste, le plan sur les sommets montagneux passe aux funérailles de Boonmee. Il s'agit d'un plan moyen statique de Jen, vêtue de noir, assise à genoux en position de prière, à côté d'elle se trouve Tong, vêtu d'une robe de moine. Le bourdonnement persiste jusqu'à ce que les voix des moines en prière se joignent lentement et le remplacent. Dans cette scène de la mort de Boonmee, le son agit comme une colle auditive qui relie différents mondes entre eux. Les fantômes de singes dans la jungle et les humains dans la grotte créent ainsi une écosphère commune de parenté. Ici, le son participe à la création de la parenté en unifiant les humains, les non-humains et la nature elle-même. La mort de Boonmee est renvoyée au spectateur par les milliers de sons résonnants des cigales, suggérant ainsi la nature cyclique de la réincarnation.

En ce qui concerne les règles du cinéma classique, celui-ci privilégie les dialogues tout en réduisant les bruits ambiants à un rôle insignifiant, celui d'un outil de soutien qui assure la

¹¹⁷ Philippa Lovatt, « Haptic sound and embodied memory in the films of Apichatpong Weerasethakul », *The New Soundtrack*, vol. 3, n° 1, 2013, p. 67–71

continuité filmique. Dans les films de Weerasethakul, le son, contrairement à la parole, produit un effet inverse et joue un rôle important. Dans cette scène en particulier, la présence palpable du non-humain, de la jungle, associée à l'absence de parole humaine, prend le dessus et résiste à l'anthropocentrisme. La scène des funérailles le confirme en laissant le son de la nature s'attarder jusqu'à ce qu'il se mêle lentement aux voix des moines en prière. Alors que dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, la jungle absorbe Boonmee dans son cycle de mort et de renaissance, dans *Tropical Malady*, la forêt devient un agent actif de transformation qui efface progressivement la distinction entre le soldat et la bête.

3.1 - La frontière entre l'humain et l'animal

Dans le synopsis de *Tropical Malady*, Weerasethakul écrit :

« Je crois que nous souffrons tous de cette maladie. Nous nous attachons à certaines choses, en particulier à la beauté de notre propre espèce. [...] Il semble que cet attachement ait atteint un tel degré qu'il en est devenu une maladie. À un moment donné de notre vie, nous sommes étouffés par les beaux souvenirs de nos proches. Les amants de *Tropical Malady* sont étouffés par leur amour parce qu'il est si juste, si naturel¹¹⁸. »

Cette notion d'attachement étouffant dont parle le réalisateur thaïlandais découle à la fois de son expérience personnelle et de sa fascination pour la capacité du désir à modifier l'identité humaine. La parenté dans *Tropical Malady* est une exploration de l'altérité significative. La description que fait Weerasethakul de la rupture narrative comme un « miroir qui reflète dans les deux sens »¹¹⁹ suggère que la romance queer de la première partie et l'union sacrificielle entre l'humain et l'animal de la seconde partie ne sont pas opposées, mais se reflètent mutuellement, chacune révélant la capacité du désir à dominer l'individualité jusqu'à la destruction.

Haraway, dans *Companion Species Manifesto*, explore des questions similaires d'interdépendance entre les humains et les animaux et leur « devenir-avec » mutuel. Elle prend

¹¹⁸ Apichatpong Weerasethakul, « Director's Statement - Tropical Malady » *Kick the Machine*, consulté le 1 juin 2025 : <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page25/index.html>

¹¹⁹ « Best of the Decade: Syndromes and a Century », *Reverse Shot*, mis en ligne le 27 décembre 2009, consulté le 13 août 2025 : https://reverseshot.org/archive/entry/9/5_syndromes_and_century
74 of 97

comme exemple central sa relation avec sa chienne Cayenne. Tout en insistant sur la manière dont cette relation produit une union mutuellement influente, elle observe : « Il ne peut y avoir qu'une seule espèce compagne ; il en faut au moins deux pour en former une. C'est dans la syntaxe, c'est dans la chair. »¹²⁰ Lorsque Haraway écrit sur son attachement à Cayenne, elle évoque leurs similitudes biologiques profondément enracinées :

« [...] nos génomes sont plus similaires qu'ils ne devraient l'être. Il doit y avoir une trace moléculaire de notre contact dans les codes de la vie qui laissera des traces dans le monde [...] Qui sait où mes récepteurs chimiques ont transporté ses messages, ou ce qu'elle a pris dans mon système cellulaire pour distinguer le soi de l'autre et lier l'extérieur à l'intérieur ? [...] Nous sommes, par nature, des espèces compagnes. Nous nous composons l'une l'autre, dans la chair. Significativement différentes l'une de l'autre, dans notre différence spécifique, nous signifions dans la chair une infection développementale désagréable appelée amour¹²¹. »

Weerasethakul, comme Haraway, reconnaît le fonctionnement essentiel de l'amour comme une « infection ». Dans l'exemple de sa relation avec Cayenne, Haraway évoque l'histoire évolutive du devenir mutuel qui inclut la domestication, la reproduction, les traces moléculaires partagées et les génomes entremêlés. Pour Haraway, « l'altérité significative » est contenue même dans l'intimité, les échanges accumulés et la compagnie. Dans le cas de Weerasethakul, elle signifie la dissolution des frontières. Haraway et Weerasethakul considèrent tous deux l'amour comme la force qui lie différentes espèces. Dans le cas de *Tropical Malady*, la parenté créée nécessite d'abandonner complètement les frontières.

Le thème de l'animalité et de l'union entre l'homme et l'animal est présent tout au long de la première partie du film. Alors que deux hommes se rendent en voiture chez Tong un soir, les phares de la voiture éclairent un animal allongé au milieu de la route. Tong reconnaît son chien et le ramène dans la voiture. La scène passe à une famille regardant la télévision sur la terrasse extérieure. Des gros plans montrent Keng observant Tong endormi dans un hamac avec son chien blanc. Animal est allongé sur sa poitrine et regarde son maître. Le lendemain, Tong et Keng se rendent à la clinique vétérinaire. Les médecins font une échographie au chien de Tong et découvrent un cancer. Le plan suivant montre les médecins discutant des possibilités de traitement avec un

¹²⁰ Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto : Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003, p. 2

¹²¹ Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto : Dogs, People, and Significant Otherness*, op.cit.,p.2
75 of 97

groupe d'étudiants, mais aucune solution ne semble sûre car l'animal est vieux. Tong, assis avec Keng dans la salle d'attente, est visiblement bouleversé et demande à Keng de remplir le formulaire médical à sa place. Plus tard dans le film, Keng et Tong sont assis sur une terrasse et Tong, en faisant le clown, montre qu'il peut bouger ses oreilles. Keng réagit en émettant des sons utilisés pour attirer les animaux, ce à quoi Tong répond « Je ne suis pas un chien ! ». Tout au long de la première partie du film, la réaction de Tong au contact de Keng est quelque peu animale, ce qui montre qu'il résiste en partie au contact, tout en s'y abandonnant en partie. Son comportement est presque félin, il se comporte comme un chat qui ne veut pas être touché. Au cinéma, Keng pose sa main sur la cuisse de Tong, qui réagit en posant sa jambe dessus pour l'empêcher de bouger, comme s'il résistait de manière ludique au contact. Lorsque les deux hommes s'assoient sur la terrasse extérieure dans la jungle, Keng veut s'allonger sur les genoux de Tong, qui résiste d'abord en disant non, mais finit par accepter. L'hésitation de Tong peut indiquer qu'il est inexpérimenté dans les relations homosexuelles, qu'il vient peut-être de découvrir sa sexualité et qu'il est confus à ce sujet. Comme mentionné dans un chapitre précédent, Keng est assez ouvert sur ses sentiments et sa quête de Tong. Le seul moment où Tong semble succomber à son désir est lorsqu'il lèche passionnément la main de Keng avant de le quitter brusquement et de disparaître dans la nuit. Ces moments où le thème de l'animalité est exploré dans divers sous-entendus semblent s'accumuler pour aboutir à la question centrale du film, celle du désir humain/animal, tout en explorant l'animal qui se cache en l'homme. Comme l'affirme la chercheuse en cinéma Barbara Creed : « [...] c'est la relation de l'humanité avec l'animal, c'est-à-dire les origines animales de l'humanité. L'animal est-il l'autre/le double inquiétant de l'humanité¹²²? »



Fig. 21



Fig. 22

¹²² Barbara Creed, *Phallic Panic : Film, Horror and the Primal Uncanny*, Melbourne, Melbourne University Press, 2005, p.133

Comme mentionné précédemment, *SudPralad* a un double sens : il désigne à la fois la progéniture monstrueuse de deux espèces et une référence codée à l'homosexualité. Ce double sens suggère que l'exploration du désir homosexuel dans la première partie du film et la métamorphose homme-animal dans la seconde ne sont pas des récits distincts, mais différentes articulations d'une même « maladie » : l'attrance irrésistible vers l'autre qui menace les catégories identitaires stables. Ainsi, la parenté que Weerasethakul explore dans l'union entre l'humain et l'animal dans la deuxième partie du film prend une tournure sombre, celle d'un amour dévorant et destructeur.

La deuxième partie s'ouvre sur un dessin représentant un tigre et le titre « La voie de l'esprit ». Le générique apparaît au-dessus du dessin avec la mention : « Il était une fois un puissant chaman khmer qui pouvait se transformer en différentes créatures. Il parcourait la jungle et jouait des tours aux villageois. » Le générique s'arrête et l'image passe à une jungle nocturne. Un homme est assis sur un arbre tandis qu'une voix féminine hors champ l'appelle. Il descend une échelle de corde avec un fusil de chasse. Le gros plan montre le visage d'une jeune femme, à l'air quelque peu détaché. Elle dit à l'homme que sa mère est malade et qu'elle a besoin d'aide, tandis qu'il lui répond qu'il est dangereux de rester seule dans la jungle la nuit. Alors qu'elle commence à le guider, le plan passe à un plan large de la jungle nocturne, où la femme marche lentement tandis que le chasseur la suit. Le plan passe à un plan moyen des deux personnages, et l'expression de l'homme se transforme en choc et incrédulité lorsqu'il regarde devant lui. Le plan passe au point de vue de l'homme, où la longue jupe de la femme laisse apparaître une queue de tigre. Le plan revient sur un dessin représentant un tigre et le générique apparaît : « Le chasseur a abattu le tigre. Et piégé le chaman dans l'esprit du tigre. La dépouille du tigre est exposée au musée de Kanchanaburi. »

Visuellement, cette scène d'ouverture est radicalement différente de la première partie du film, imprégnée d'une esthétique de films anciens, Weerasethakul rendant ainsi hommage aux vieux drames costumés thaïlandais. Elle est éclairée par une lumière vive, la queue du tigre semble fausse, comme un accessoire, et l'expression de surprise de l'acteur semble exagérée. L'utilisation d'un dessin ainsi que des titres qui remplacent la voix off intensifient la stylisation conteuse et mettent en avant le rapport de la deuxième partie avec la légende locale. Weerasethakul mentionne l'importance des légendes thaïlandaises dans son langage cinématographique : « Le monde dans lequel j'ai grandi était plein de légendes. [...] La légende relie la relation circulaire entre les humains, les animaux et les plantes. Je suis allé en Chine il y a quelques années, et on m'a parlé d'une plante qui, en une saison, se transforme en animal, puis, à une autre saison, redevient une

plante, et cela peut s'appliquer à notre propre existence¹²³. » En référence à cette déclaration de Weerasethakul, la deuxième partie se présente comme une fantasmagorie d'identités changeantes qui s'assemblent à travers l'attachement profond et destructeur entre le chaman-tigre et le soldat.

La différence entre les deux parties ne réside pas uniquement dans le changement de tonalité visuelle, mais également dans la dimension sonore. La première partie traite les bruits de la vie urbaine davantage comme un bourdonnement de fond provenant des motos, des chantiers et de la circulation. Les dialogues dans certaines parties semblent quelque peu étouffés, comme subordonnés aux gestes visuels. Par rapport à la première partie, la présence sonore de la seconde partie passe au premier plan, son intensité étant un facteur important qui rend l'univers animiste de la jungle tactile, presque palpable. Le concepteur sonore Akritchalerm Kalayanamitr, qui a travaillé sur la plupart des films de Weerasethakul, a décrit le travail sur le son de la deuxième partie de *Tropical Malady* comme une tâche compliquée : « Il est extrêmement difficile d'enregistrer une ambiance pure en Thaïlande, car même en s'enfonçant profondément dans la jungle, on entend toujours des bruits industriels, de jour comme de nuit. »¹²⁴ Le son de la jungle a donc dû être construit en superposant plusieurs bandes sonores, environ 70 dans le cas de *Tropical Malady*. Cette pureté artificielle de l'espace jungle révèle également la complexité de la capture du son dans la jungle. Kalayanamitr explique que pour réussir l'enregistrement sur le terrain, il a dû rendre sa propre présence invisible : « Je restais immobile pendant quelques minutes, puis le son changeait. »¹²⁵ Cette réflexion du concepteur sonore explique comment la présence humaine modifie l'espace de la jungle.

Dès que le soldat pénètre dans la jungle, les bruits semblent l'envelopper. Le bruissement des feuilles sèches et le craquement des branches deviennent presque assourdissants, comme s'il ne pouvait dissimuler sa présence humaine et passer inaperçu. Le chant aigu d'une cigale se détache du chœur des insectes et s'intensifie à mesure qu'il s'enfonce dans la jungle. Quand il découvre une empreinte humaine dans la boue, le bruissement soudain des feuilles révèle l'ombre d'une silhouette nue qui court dans les profondeurs de la jungle - ici, le son précède la vision. Alors que la lumière commence à décliner, un gros plan montre le soldat écoutant attentivement les environs. Un

¹²³ Weerasethakul, *Electric Sheep*, op. cité

¹²⁴ « How It Sounds to Remember: The Sonic Work of Akritchalerm Kalayanamitr », *MUBI Notebook*, mis en ligne le 4 avril 2022, consulté le 16 août 2025 : <https://mubi.com/en/notebook/posts/how-it-sounds-to-remember-the-sonic-work-of-akritchalerm-kalayanamitr>

¹²⁵ *Ibid*, *MUBI Notebook*

panoramique à travers la cime des arbres est accompagné d'un hurlement étrange, difficile à distinguer comme étant humain ou animal. À la tombée de la nuit, les hurlements deviennent clairement animaux, tandis que le soldat s'aventure dans l'opacité obscure de la jungle, parfois interrompu par les interférences soudaines de son talkie-walkie. Au fur et à mesure que la nuit avance, on aperçoit le soldat assis sur un arbre, chuchotant dans son talkie-walkie, mais n'obtenant que du bruit en réponse. Alors qu'il ferme les yeux, la scène passe à un écran noir. Un fondu lent révèle le dessin d'une créature monstrueuse à quatre pattes, et le générique apparaît: « Alors que le fantôme du tigre tente d'entrer dans son rêve, le soldat pense au villageois disparu. » En utilisant les techniques du cinéma muet, Weerasethakul ne se contente pas de rendre hommage au cinéma ancien ou de renforcer le trope selon lequel la deuxième partie est une légende ; il trouve plutôt dans ces techniques un moyen d'exprimer ce qui dépasse les possibilités du langage verbal.

Pour Weerasethakul, les rêves sont comme « une autre vie qui se répète »¹²⁶. Le trope des dormeurs et des rêveurs est présent dans nombre de ses films et installations. Comme le note Jean Ma, critique de cinéma, à propos de l'intérêt de Weerasethakul pour la figure du rêveur :

« Le corps endormi trouve un refuge naturel dans ses explorations minutieuses des espaces, des rythmes et des matérialités de la vie quotidienne. Il se fond également de manière transparente dans le tempo langoureux de ses œuvres cinématographiques, qui ont tendance à suspendre le regard dans des moments prolongés d'immobilité ou à le laisser dériver dans des flux hypnotiques d'images¹²⁷. »

Cet état onirique, où le fantôme du tigre tente d'entrer tandis que le soldat pense au villageois disparu, crée ce que Arnika Fuhrmann appelle un « désir polymorphe »¹²⁸. Le villageois disparu dont se souvient le soldat est en même temps Tong, le chaman métamorphe de la légende. Le sommeil devient ici, comme le suggère Jean Ma, un lieu de « modes d'intimité queer » où « la communicabilité entre les genres et les orientations sexuelles des plaisirs affectifs, sensoriels et matériels ¹²⁹» devient possible.

¹²⁶ Apichatpong Weerasethakul, entretien « A Dream Is Like Another Life Recurring », *Kwinking.com*, mis en ligne juin 2013, consulté le 4 juillet 2025 : <https://kwinking.com/2013/06/01/about-dreams-memories-an-interview-with-apichatpong-weerasethakul/>

¹²⁷ Jean Ma, *At the Edges of Sleep : Moving Images and Somnolent Spectators*, Oakland (Californie), University of California Press, 2022, 1^{re} éd., 280 pages, p. 4

¹²⁸ Arnika Fuhrmann, *Ghostly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema*, Durham, NC: Duke University Press, 2016, p. 20

¹²⁹ Jean Ma, *At the Edges of Sleep : Moving Images and Somnolent Spectators*, op.cit., p.99



Fig. 23



Fig.24

Alors que la scène passe au jour, une série de plans montre l'homme nu, rampant dans la jungle à quatre pattes, se frottant contre les arbres et s'accroupissant. Un plan large montre le soldat endormi, adossé à un tronc d'arbre, son corps placé dans le coin gauche du cadre, partiellement recouvert par la végétation. Son sommeil est accompagné par le chant strident de nombreuses cigales et les interférences statiques provenant de son talkie-walkie. Le plan passe à un gros plan du visage de l'homme nu, placé dans le coin droit du cadre, caché dans la végétation. Son visage est couvert de tatouages ressemblant à des rayures de tigre, il fixe le soldat avec intensité, comme hypnotisé tandis que le talkie-walkie continue d'émettre des interférences. Un écran noir apparaît avec le générique : « Le fantôme est fasciné par le mystérieux appareil sonore du soldat ». Le talkie-walkie, en tant qu'appareil technologique, est quelque peu en décalage avec l'espace sauvage de la jungle. Conçu pour transmettre la parole, il ne remplit pas sa fonction première, mais conserve néanmoins sa capacité symbolique à créer des liens. Au début du film, un soldat flirte avec une fille à travers le talkie-walkie et lui dit en plaisantant : « C'est les statiques de mon cœur. Il t'appelle ». Weerasethakul l'utilise comme un dispositif de liaison entre deux mondes ontologiquement différents : le soldat, représentant de la civilisation et de l'espace urbain, et le chaman-tigre, créature de l'espace mythique de la jungle. Comme le note Roger Clarke : « Il n'est pas surprenant que l'esprit du tigre dans la deuxième partie du film soit particulièrement fasciné par le talkie-walkie du soldat : le film a l'atmosphère inquiétante d'un long appel téléphonique provenant du subconscient¹³⁰. » Le fantôme attaque le soldat et le jette du haut de la falaise, s'emparant de l'appareil et le brisant. Le rôle de médiateur technologique du talkie-walkie est alors remplacé par celui du singe parlant qui, contrairement au premier qui était un lien avec le monde des humains, parle depuis le royaume des animaux et des esprits. Comme nous l'avons vu au chapitre 1, l'avertissement du singe souligne la porosité de la frontière entre les humains et les

¹³⁰ Roger Clarke, «Tropical Malady », *Sight & Sound*, mis en ligne décembre 2011, consulté le 21 août 2025 : <https://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/2262>
80 of 97

animaux : « Je vois que tu es sa proie et son compagnon. Il peut te sentir à des montagnes de distance. Et bientôt, tu ressentiras la même chose. Tue-le pour le libérer du monde des fantômes. Ou laisse-le te dévorer et entrer dans son monde. » Ce double rôle de proie/compagnon reflète la structure bifurquée du film. Comme le fait remarquer May Adadol Ingawanij, le choix du réalisateur de mettre en scène des « êtres ontologiquement indéterminés¹³¹ » tels que l'humain/la bête ou l'humain/le fantôme, le fantôme/l'animal, perturbe la position fixe de l'observateur.

La rencontre avec le singe semble modifier la relation du soldat avec son environnement, déclenchant sa fusion progressive avec le monde des esprits où réside le chaman-tigre. Alors que la nuit tombe à nouveau, un plan large montre l'immensité de la forêt, dont les cimes sombres sont à peine éclairées par le clair de lune. Le hurlement du vent est accompagné du chant des grillons et du rugissement lointain d'une bête. Un gros plan montre la main du soldat tenant une cloche en bois, produisant une série de sons répétitifs. Un plan large révèle sa silhouette debout dans l'obscurité, à peine discernable dans la végétation sombre. Un bruissement soudain le pousse à sortir son fusil et à tirer. Plus loin, un plan large de la végétation à peine éclairée ne révèle rien d'autre que l'ombre du soldat qui la traverse. Un plan moyen à caméra portée le montre marchant lentement, découvrant une vache tombée au sol. Pris de panique, il avait pris l'animal pour un monstre et lui avait tiré dessus. L'animal respire encore, haletant, lorsqu'il se rapproche. Alors que la caméra reste sur le corps à peine éclairé, la scène se fond progressivement au noir. Pendant quelques secondes, l'écran reste noir, le bourdonnement statique du talkie-walkie apparaît et se mêle au chant des grillons. Le plan passe à un plan moyen partiellement flou du visage du soldat. Alors que la caméra se rapproche de son visage plongé dans l'obscurité, une luciole entre dans le cadre et l'illumine. Le bruit statique, qui devient progressivement plus perceptible, semble émaner de cette étincelle de lumière brillante. Le plan passe à un plan large d'un arbre, étrangement illuminé de l'intérieur, dont les feuilles bougent tandis que de nombreuses lucioles virevoltent autour. Une luciole entre dans le cadre et vole vers l'arbre en émettant des bruits statiques. Le plan suivant montre le corps d'animal qui ne respire plus, une vache fantôme laiteuse et translucide s'élève, se détachant du cadavre. Le fantôme blanc s'éloigne lentement, avec élégance, en glissant. Alors que le soldat le suit et l'observe, il se fond dans la forêt. L'arbre avec les lucioles devient noir.

¹³¹ Anat Pick et Guinevere Narraway (dir.), *Screening Nature : Cinema beyond the Human*, New York et Oxford, Berghahn Books, 2013, p. 102



Fig.25



Fig.26

Dans cette scène, la combinaison d'éléments auditifs et visuels produit une expérience sensorielle troublante. L'écran noir reflète la coupure qui divise le film en deux parties. Alors que la première coupure transpose l'humain, la civilisation, l'urbain vers le naturel et l'animal, cette troisième « coupure » fait passer l'humain directement du monde animal à la dimension des esprits et annonce la rencontre du soldat avec le tigre métamorphe. La luciole accompagnée du bruit statique fusionne le technologique, le naturel et le surnaturel. Lorsque le visage du soldat est brièvement éclairé et que le bruit statique s'intensifie, c'est comme s'il recevait un message de cet insecte-dispositif hybride. Ce mélange entre technologie et surnaturel rappelle la scène finale de *Syndromes and a Century*, où un long travelling vers le trou noir de la ventilation du sous-sol qui aspire la fumée s'apparente à un trou noir de science-fiction. Le fantôme qui s'élève lentement du corps d'une vache morte rend le croisement des registres encore plus explicite. Son anima s'enfonce lentement dans la jungle, comme si elle poursuivait son cycle de transmigration. Son mouvement rappelle celui du buffle d'eau qui se libère et pénètre dans la jungle au début de *Uncle Boonmee*. Les lucioles portant le son des statiques accomplissent également ce geste de transmigration : ici, le son transmigre d'un appareil technologique qui ne fonctionne plus vers un être vivant. Cette transformation rappelle la réplique prononcée plus tôt dans le film : « les statiques de mon cœur qui t'atteignent ». Le bruit lui-même devient ainsi un moyen de connexion entre l'humain et le non-humain, la vie et l'au-delà.

La confrontation finale entre le soldat et le tigre cristallise la trajectoire du film, marquée par une obsession étouffante pour un être aimé. À travers son écriture sur cette « maladie », le réalisateur insiste sur l'importance des souvenirs :

« Il semble que cet attachement ait atteint un point tel qu'il en est devenu une maladie. À un moment donné de notre vie, nous sommes étouffés par les beaux souvenirs de nos proches [...] Ce qui est essentiel, ce sont les souvenirs. Les souvenirs de la première partie valident la seconde. Tout comme la seconde partie valide la première. L'une ne peut exister sans l'autre¹³². »



Fig. 27

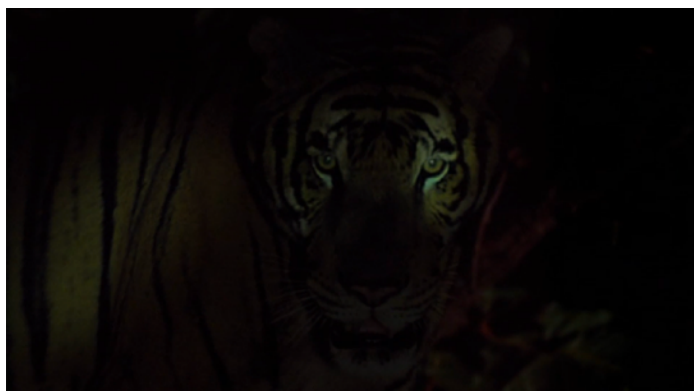


Fig. 28

Après avoir été confronté au dilemme ultime d'être dévoré ou de tuer la bête, le soldat finit par renoncer à son humanité, à sa chair, mais aussi à ses souvenirs, consommant ainsi son union avec la bête. Cette union hybride est différente de la rencontre de Boonsong avec le fantôme singe, ou de l'accouplement de la princesse avec le poisson-chat, où l'union est motivée par le désir de se transformer et d'échapper à sa condition. L'union entre l'humain et l'animal dans *Tropical Malady* renvoie au côté bestial de l'amour et du désir dans la nature humaine. Elle évoque également le dépassement ultime des limites de la subjectivité afin de vivre le plus profond enchevêtrement avec l'autre. Comme le dit la voix désincarnée du tigre : « Une fois que j'aurai dévoré ton âme, nous ne serons ni animaux ni humains », ce qui réaffirme que cette rupture dans leurs deux subjectivités mènera à leur hybridité ultime. Comme le soutient¹³³ Arnika Fuhrmann, cette fin « est la scène sexuelle la plus dramatique du film », présentant à la fois une « annihilation », une « fusion » et un « accomplissement du désir ». L'idée de la fusion interespèces comme forme suprême d'attachement fait écho à la série de fables spéculatives de Haraway dans le dernier chapitre de *Staying with the Trouble*, intitulé « Camille Stories ». Alors que l'humanité est confrontée à l'effondrement écologique et à des extinctions massives, Haraway imagine des collectifs d'humains et de non-humains apprenant à « vivre avec le trouble ». Ces collectifs existent sous la forme d'hybrides

¹³² Apichatpong Weerasethakul, « Director's Statement - Tropical Malady » *Kick the Machine*, consulté le 1 juin 2025 : <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page25/index.html>

¹³³ Arnika Fuhrmann, *Ghostly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema*, op.cit., p.157

expérimentaux entre des humains et d'autres espèces. L'hybridation se produit comme une pratique biologique et culturelle à travers la symbiose entre les humains et les espèces menacées, de sorte que Camille grandit à la fois comme un humain et comme un animal. Ces hybrides, les « Camille », garantissent que la prospérité humaine est impossible sans la prospérité multispécifique :

« Tous les enfants symbiotiques ont développé dès leur plus jeune âge des traits visibles et des similitudes sensorielles subtiles avec leurs partenaires animaux. [...] Camille 1 a noué des amitiés solides, en particulier avec Kess, le jeune lié aux crécerelles d'Amérique ; mais chaque enfant symbiotique était parfaitement conscient de leur différence irréductible. Kess et Camille se sont rapprochés en partie parce qu'ils savaient que les crécerelles mangeaient des papillons et que leurs deux animaux symbiotiques menacés s'épanouissaient mieux dans les champs, les prairies, les bords de route, les pâturages et les forêts mixtes regorgeant d'une myriade de plantes à fleurs. [...] Dès le début, les enfants symbiotiques ont développé une subjectivité complexe composée de solitude, de sociabilité intense, d'intimité avec des autres non-humains, de singularité, d'absence de choix, de plénitude de sens et de certitude quant à leur destinée future¹³⁴. »

Tandis que les Camilles de Haraway incarnent l'hybridité comme un mode de survie écologique liant les humains aux espèces menacées, Weerasethakul présente l'hybridité comme une dissolution érotique de la subjectivité. Tous les deux cependant soulignent l'impossibilité d'isoler l'humain du non-humain : la survie et le désir dépendent tous deux de l'enchevêtrement. Les derniers plans montrent un long gros plan du visage du soldat, les larmes coulant sur ses joues tandis que les cigales chantent et qu'une voix désincarnée murmure : « Chaque goutte de mon sang chante notre chanson. C'est une chanson heureuse. Là... » Alors que la voix parle, le vent se met à souffler et s'intensifie jusqu'à ce que le plan passe à une série de plans de silhouettes de cimes d'arbres, illuminées par le lever du soleil qui approche, avec le vent qui souffle à travers elles. « L'entends-tu ? » Les craquements des troncs d'arbres se joignent au souffle du vent. Le bruit du vent persiste alors que le générique de fin commence à tourner. La fin inscrit ainsi les humains et les non-humains dans le cosmos animiste de la jungle, où le vent transporte la dissolution des frontières et le chant de leur devenir commun. Comme nous le rappelle Ben Abel, dans la jungle, « il faut toujours écouter », car ses sons véhiculent les messages des non-humains, des humains, des esprits et des morts.

¹³⁴D. J. Haraway, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, op. cit., p.149

Conclusion

Dans ce mémoire, j'ai argumenté que le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul offre une exploration multiforme des relations humaines et non-humaines, tout en remettant en question le regard anthropocentrique. Le cadre théorique de Donna Haraway m'a servi de pont, me permettant de cartographier les subtilités du langage cinématographique du réalisateur. Des concepts tels que *le Chthulucène*, *la pensée tentaculaire*, *la sympoïèse* et *la parenté* révèlent comment son cinéma devient un espace qui démantèle les hiérarchies traditionnelles entre humains et non-humains, ouvrant ainsi la voie à des modes de narration multiples et stratifiés. L'analyse de *Tropical Malady* et *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* a démontré comment les jungles et les grottes opèrent non pas comme de simples décors mais comme des agents actifs au sein du récit. Dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, j'ai soutenu, en m'appuyant sur la notion de Chthulucène, que ces espaces fonctionnent comme des sites de compostage où humains, animaux et fantômes s'entremêlent, mettant en scène les histoires du passé traumatisant de la région d'Isaan. Ces espaces chthoniens rendent visible comment l'histoire violente des disparitions forcées et des meurtres persiste sous forme spectrale dans le présent d'oncle Boonmee et de ses proches. Comme Haraway, Weerasethakul lie le souvenir au deuil et à la récupération.

Dans les deux films, la présence humaine est décentrée au profit du monde vivant, respirant et palpitant de la jungle et de ses habitants surnaturels. Le son, tout autant que l'image, façonne cette présence continue, renforçant le sentiment d'un environnement animé et réciproque. Dans *Tropical Malady*, la jungle émerge comme une force transformatrice qui dissout la frontière entre humain et animal, mettant en scène un réseau relationnel interspèces où la subjectivité est enchevêtrée et hybride. L'approche stratifiée de Weerasethakul en matière de temporalité se manifeste à travers des récits bifurqués, des narrations contingentes et des visions de réincarnation qui s'intercalent dans l'intrigue principale du film. La temporalité dans ses films est profondément non-linéaire, oscillant constamment entre présent, passé et futur-passé. Les récits non-linéaires de Weerasethakul reflètent la notion de tentacularité de Haraway, un concept qui embrasse la perception omnidirectionnelle et une pluralité d'expériences, permettant ainsi au spectateur d'expérimenter des temporalités à la fois personnelles, collectives, mythiques et politiques.

Le motif de la réincarnation, ancré dans les traditions bouddhistes et animistes thaïlandaises, permet au cinéaste d'explorer des formes de mémoire multispécifiques qui incluent animaux, fantômes et esprits comme protagonistes à part entière. La scène avec la princesse et le poisson-

chat, l'histoire de la transformation de Boonsong, la vision photographique dans la grotte - toutes ces séquences opèrent comme des nœuds temporels où passé, présent et futur s'entremêlent sans hiérarchie. Cette approche cristalline du temps, pour emprunter le vocabulaire de Deleuze, permet à Weerasethakul de créer ce que Haraway appelle *kainos* – un temps perpétuel de commencements qui refuse d'effacer le passé ou de déterminer le futur.

Au-delà d'introduire le trope de la réincarnation sous forme d'histoires parallèles au récit principal, Weerasethakul « réincarne » également le passé cinématographique du cinéma thaïlandais lui-même, lui rendant hommage par son utilisation de genres tels que les vieux drames costumés thaïlandais, privilégiant explicitement des choix d'éclairage « théâtraux » et l'utilisation de pellicule 16mm - un médium en voie de disparition. En ce sens, la temporalité est travaillée à la fois aux niveaux narratif et matériel. La non-linéarité du cinéma de Weerasethakul varie dans son degré de radicalité – allant d'histoires parallèles à des motifs plus perturbateurs de dédoublement et de bifurcation, comme dans la structure divisée de *Tropical Malady* ou le dédoublement de Tong et Jen à la fin d'*Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*. À travers ces stratégies, ses films refusent la clôture linéaire et imaginent plutôt la temporalité comme poreuse et métamorphique, incarnant l'image de Haraway de lignes tentaculaires qui tissent mémoire, mythe, traumatisme et désir dans un tissu de temps coexistants.

La relation entre l'ordinaire et le miraculeux que Weerasethakul tisse à travers un réseau d'unions inattendues est peut-être l'aspect le plus radical de son œuvre. Les relations entre humains, fantômes, monstres et animaux illustrent ce que Haraway appelle les « *oddkin* » - des liens de parenté formés à travers des alliances inattendues. Les liens créés entre protagonistes sont à la fois non-hiérarchiques et compatissants, s'inscrivant dans la logique bouddhiste de la rétribution karmique. Ces unions conduisent les protagonistes à leur transformation et révèlent la nécessité d'une parenté au-delà des frontières entre vie et mort, étendant la pratique du soin au monde de l'au-delà. La parenté s'étend à travers le deuil comme pratique – le retour de Huay et Boonsong révèle comment les obligations de soin persistent réciproquement au-delà du seuil de la mort. Les films démontrent le devenir sympoiétique : la transformation de Boonsong en fantôme singe résulte de son enchevêtrement avec un esprit de la forêt, tandis que le soldat dans *Tropical Malady* entre dans un devenir mutuel avec le tigre métamorphe. Ces unions inattendues exigent des protagonistes qu'ils abandonnent « l'ancien monde », comme dans le cas de la transformation de Boonsong, ou qu'ils cèdent chair, âme et souvenirs, comme dans le cas du soldat. Sur le plan historique et politique,

l'acceptation radicale de l'altérité opère comme une reconnaissance des souvenirs refoulés de la violence d'État.

L'univers animiste que Weerasethakul crée dans ces deux films, ainsi que son intérêt pour les sites naturels et les protagonistes non-humains, soulève une question plus large : le cinéma non-anthropocentrique est-il possible comme tâche conceptuelle? Le cinéma contemporain cherche de plus en plus à donner voix aux animaux, plantes et paysages, soit en créant des récits entièrement dépourvus d'humains, soit en donnant la parole à des cinéastes issus de peuples autochtones qui entretiennent des relations différentes avec le monde non-humain et offrent ainsi leur point de vue unique, auparavant éclipsé par le regard occidental dominant. Dans le cas de Weerasethakul, son intérêt pour la nature et le monde non-humain se connecte intimement à son enfance près de sites naturels, à l'importance du contexte historique local et à son immersion dans les mythes et légendes. Son film le plus récent, *Memoria* (2021), tourné en dehors de son pays natal, se déroule également dans les jungles de Colombie - un site naturel où l'auteur Thaïlandais se sent chez lui.

Les expériences d'inclusion de la présence non-humaine/animale dans le film attirent des cinéastes établis et émergents intéressés par la perception radicalement différente que possèdent les animaux. Comme le suggère¹³⁵ la féministe environnementale néerlandaise Barbara Noske, qui attire l'attention sur le « complexe animal-industriel » producteur de viande, nous devrions penser aux animaux comme à des « autres mondes » dans un sens science-fictionnel. *Adieu au langage* (2014) de Jean-Luc Godard inclut des scènes filmées à la hauteur de son chien Roxy Miéville, accompagnées de la voix off : « Ce n'est pas l'animal qui est aveugle mais l'homme aveuglé par la conscience est incapable de regarder le monde. » Le film-livre hybride *Nox* (2025) de Philippe Grandrieux dépeint un crime violent se déroulant dans une maison située en zone de guerre – chaque nuit qui passe, la meurtrière se transforme en mante religieuse et dévore une nouvelle victime. En discutant de son intérêt pour l'hybridité animal/humain, Grandrieux évoque¹³⁶ les « dix secondes tigre » d'Henri Michaux comme moment de perception animale pure et concentrée, inatteignable pour l'humain :

¹³⁵ Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto : Dogs, People, and Significant Otherness*, *op.cit.*, p.34

¹³⁶ Philippe Grandrieux : « Pour faire un film, il faut être dans une obscurité lumineuse », *Les Midis de la Culture (France Culture)*, mis en ligne mardi 22 avril 2025, consulté le 20 août 2025 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/philippe-grandrieux-realisateur-presente-son-livre-film-nox-1153091>

« Seigneur tigre, c'est un coup de trompette en tout son être quand il aperçoit la proie, c'est un sport, une chasse, une aventure, une escalade, un destin, une libération, un feu, une lumière. Cravaché par la faim, il saute. Qui ose comparer ses secondes à celles-là ? Qui en toute sa vie eut seulement dix secondes tigre¹³⁷ ? »

Concernant les tonalités plus sombres de l'enchevêtrement humain/animal dans les écologies en effondrement, l'œuvre de l'artiste contemporain français Pierre Huyghe offre une perspective curieuse sur les conséquences de cet enchevêtrement. Son installation monocal *Human Mask* (2014) se situe dans une zone désolée près de Fukushima, au Japon, dans les résidus du désastre nucléaire. Le protagoniste de ce film est un singe portant un masque traditionnel de théâtre Nô et une perruque de femme, errant dans un restaurant abandonné. Cette créature, inspirée d'une vidéo YouTube virale d'un singe serveur dressé, continue sa routine apprise dans l'isolement, incarnant la « condition humaine » - jouant un rôle prédéfini sans intention consciente dans un scénario post-catastrophe.

Une jeune génération de cinéastes explore l'animalité à travers diverses approches, invoquant non seulement la subjectivité animale mais aussi les relations humain/animal à travers le temps : *É noite na América* (2022) d'Ana Vaz est décrit par la cinéaste comme un récit d'éco-horreur se concentrant sur des êtres non-humains naviguant entre l'effondrement écologique et les héritages coloniaux. Il trace les routes et détours d'animaux sauvages tels que fourmiliers, loups, hiboux, capybaras et loutres qui deviennent fugitifs de la destruction de l'habitat et sont forcés à vivre dans l'espace urbain moderne du Brésil. *Monólogo Colectivo* (2024) de Jessica Sarah Rinland est un documentaire offrant des aperçus intimes et fragmentaires dans les vies d'animaux et de leurs soignants à travers divers zoos et centres de sauvetage en Argentine. Il documente comment les travailleurs, jour et nuit, s'occupent des besoins des animaux enfermés, formant des liens profonds qui brouillent les divisions entre vies humaines et non-humaines. *Les animaux vont mieux* (2024) de Nathan Ghali est un court-métrage d'animation sur une communauté secrète et autosuffisante d'animaux habitant le sous-sol faiblement éclairé d'une église, où ils accomplissent des rituels mystérieux et restent cachés de l'interférence humaine. Cette tendance pointe vers un cadre plus large, une préoccupation des artistes et cinéastes face à la crise écologique imminente ainsi qu'un intérêt pour les récits et la subjectivité non-humains.

¹³⁷ Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 58

Néanmoins le cinéma reste un médium technologique opéré par des humains, portant toujours un regard dominé par la perception humaine. La technologie est une partie inséparable de la production filmique – la tentative de Weerasethakul de recréer le son de la jungle dans la deuxième partie de *Tropical Malady* est révélatrice : il a fallu à son ingénieur du son superposer plus de 70 pistes sonores séparées pour recréer le son authentique. Ce défi technique illumine une condition planétaire plus large : peut-être reste-t-il peu d'endroits sur terre où le son n'est pas pollué par l'activité humaine. L'impossibilité d'atteindre une représentation purement non-humaine pousse paradoxalement le processus créatif vers l'avant. En ce sens, la fusion entre naturel et technologique chez Weerasethakul, comme par exemple donner à une luciole une « voix » d'émissions statiques, constitue un terrain riche pour l'exploration artistique.

Cette incapacité à transcender complètement le regard humain trouve un écho paradoxal dans les développements technologiques actuels. Alors que le cinéma, comme tout autre médium, a toujours été une technologie portée par l'humain, l'intelligence artificielle peut offrir un regard où la réalité cinématographique est simulée comme une collaboration entre l'humain et la machine. Les réseaux neuronaux, entraînés sur des millions d'images, promettent de générer des visions qui échappent en partie au contrôle direct de l'homme. Pourtant, ces systèmes restent fondamentalement anthropocentriques, alimentés par des données créées par et pour les humains. Cette tension entre la promesse d'une vision post-humaine et la réalité de ses origines humaines fait écho au paradoxe même que Weerasethakul explore dans ses films. Comme Toni Pape demande concernant l'œuvre de Weerasethakul : « Qu'est-ce qui d'*autre* peut peupler l'écran vivant quand le cinéma crée une ouverture dans la vie et nous donne une chance de fabuler un détour, de serpenter le long des chemins indirects de la vie ¹³⁸? » Weerasethakul articule cette curiosité sur le potentiel inexploité du cinéma : « Quand les événements sont représentés à travers le cinéma, ils deviennent des souvenirs partagés de l'équipe, du casting et du public. Une nouvelle couche de mémoire simulée est augmentée dans l'expérience du spectateur. À cet égard, faire des films, c'est comme créer des vies passées synthétiques. Il pourrait y avoir des forces mystérieuses attendant d'être révélées tout comme certaines choses autrefois appelées magie noire se sont révélées être des faits scientifiques. Pour moi, le cinéma reste une source dont nous n'avons pas correctement utilisé toute l'énergie.¹³⁹ »

¹³⁸ É. Bordeleau, T. Pape, R. Rose-Antoinette, et A. Szymanski, *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, op.cit., p.25

¹³⁹ Frederic et Mary Ann Brussat, « Apichatpong Weerasethakul — Interview », *Spirituality & Practice*, consulté le 1 juin 2025 : <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/20854>

Le cinéma comme forme d'art existe en évolution constante. Depuis les peintures rupestres préhistoriques que les premiers humains animaient par le scintillement du feu jusqu'à *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896) des frères Lumière, à travers les premières expériences de Méliès, la transition du cinéma du muet au sonore, du noir et blanc à la couleur, la multiplication des genres, le passage des codes classiques hollywoodiens au cinéma d'après-guerre rompant avec les récits conventionnels, le cinéma comme forme d'art se réinvente continuellement. Aujourd'hui, il fait face à une autre transition majeure alors que l'IA devient un outil englobant dans tous les domaines, y compris le film. Les ateliers actuels pour les directeurs de la photographie à La Fémis incluent une formation aux générateurs visuels IA pour produire des scènes sans caméras. L'intégralité des archives de Lionsgate a récemment été licenciée au réseau neuronal Gen-3 de Runway à des fins de formation.

Dans ce contexte évolutif, l'intérêt de Weerasethakul pour l'hybridité s'étend des relations humain/animal/machine au mélange des genres et des médiums. Son projet VR *A Conversation with the Sun* (2023) , accompagné d'un livre écrit en collaboration avec GPT-3, mélange des séquences de ses archives personnelles avec des images rendues par IA. « La VR est un langage distinct », note-t-il. « Elle ne va pas mettre en danger le cinéma. » Concernant la collaboration avec l'IA, il observe : « Notre relation avec la connaissance a toujours été changeante. La connaissance était autrefois exclusive. Maintenant elle est commune, partagée et accessible librement. De même, la compétence artistique n'est plus exclusive. L'IA fait partie de ce changement. » Pourtant, il maintient : « Je pense que le cinéma a ses propres racines. Il continuera son chemin¹⁴⁰. »

Bien que l'intérêt actuel pour l'IA dans la pratique filmique ait ses propres limites – les réseaux neuronaux sont nourris de flux constants d'images et de vidéos et le résultat rendu est souvent limitant – il y a des artistes qui trouvent des moyens non conventionnels de l'opérer. Par exemple, *The Feral* est une œuvre d'art collective et un film de 1000 ans (2024-3024), dirigé par une intelligence artificielle et se déroulant sur un site en France. Le projet, initié par les artistes Fabien Giraud et Raphaël Siboni, vise à explorer comment l'entraînement de l'IA remodèle les humains et leur environnement. Empruntant à l'idée zoologique du « féral » (un animal autrefois domestiqué retourné à l'état sauvage), le projet propose qu'alors que les systèmes IA deviennent plus « domestiqués » par l'entraînement, les humains eux-mêmes pourraient devenir plus libres,

¹⁴⁰ Eric Kohn, « Apichatpong Weerasethakul Isn't Afraid of Artificial Intelligence », *IndieWire*, mis en ligne le 24 mai 2023, consulté le 20 août 2025 : <https://www.indiewire.com/features/interviews/apichatpong-weerasethakul-interview-ai-1234858429/>

donc plus féroces. Le site naturel qui incorpore prairies, forêts, ruisseaux et un grand bâtiment est équipé de caméras, microphones et capteurs. Chaque année, des artistes invités contribueront à une Époque – un cycle d'entraînement IA – en introduisant de nouvelles entités, performances ou interventions. Celles-ci façonnent à la fois l'apprentissage de l'IA et le paysage. Un groupe d'humains (et leurs descendants sur 32 générations) vivront et interagiront avec l'IA sur un millénaire, devenant co-auteurs.

Ces approches diverses suggèrent que bien qu'un cinéma purement non-anthropocentrique puisse rester conceptuellement impossible, la tentative de l'approcher génère de nouvelles possibilités cinématographiques. Comme Weerasethakul l'envisage : « Jusqu'à ce que nous puissions entraîner notre esprit à voir d'autres vies, passées et présentes, les yeux fermés. Jusqu'à ce que nous ayons un nouveau cœur dépourvu de défauts anciens tels que l'empathie. Jusqu'à ce qu'il y ait une pluie sans fin qui cause plus de mélancolie que celle dans l'appartement de Tsai Ming-liang. Jusqu'à ce que les écrans de cinéma poussent dans la forêt et que les arbres les remplissent d'histoires¹⁴¹. » Cette vision poétique suggère que l'avenir du cinéma ne réside pas dans la transcendance de ses origines humaines mais dans la reconnaissance et l'exploration de la tension créative entre la conscience humaine et les mondes non-humains qu'elle cherche à toucher.

¹⁴¹ Adam Cook, « The Noteworthy: Kick the Machine Redux, "The Railrodder", Soviet-Era Cinemas », *Notebook* (MUBI), mis en ligne le 30 octobre 2013, consulté le 20 août 2025 : <https://mubi.com/en/notebook/posts/the-noteworthy-kick-the-machine-redux-the-railrodder-soviet-era-cinemas>

Bibliographie:

Ouvrages

AUBENAS (Sylvie), CLÉMENT (Vanessa) et MOISAN (Catherine), *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, New Haven et Londres, Yale University Press / The Metropolitan Museum of Art, 2005 (catalogue d'exposition).

BAURDELEAU (Éric), GUÉRIN (Francesco), LAMOUREUX (Darie), NAULT (André) et SAN MARTIN (Abé), *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, Londres, Open Humanities Press, 2017.

DELEUZE (Gilles), *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

DERRIDA (Jacques), *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003.

DERRIDA (Jacques), *The Work of Mourning*, éd. Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

FISHER (Mark), *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester et Washington, Zero Books, 2014.

FUHRMANN (Arnika), *Ghostly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema*, Durham et Londres, Duke University Press, 2016.

HARAWAY (Donna J.), *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.

HARAWAY (Donna J.), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham et Londres, Duke University Press, 2016.

MA (Jean), *At the Edges of Sleep: Moving Images and Somnolent Spectators*, Oakland, University of California Press, 2022.

MICHAUX (Henri), *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, 1981

PICK (Anat) et NARRAWAY (Guinevere) (dir.), *Screening Nature: Cinema beyond the Human*, New York et Oxford, Berghahn Books, 2013.

RANCIÈRE (Jacques), *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

TYLOR (Edward B.), *Primitive Culture*, Londres, John Murray, 1871.

WEERASETHAKUL (Apichatpong), *Nocturnal Tabulations*, Munich, Haus der Kunst, 2021 (catalogue d'exposition).

Articles

BERGSTROM (Anders), « Cinematic Past Lives: Memory, Modernity, and Cinematic Reincarnation in Apichatpong Weerasethakul's *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 48, n° 4, décembre 2015, p. 1-16.

INGAVANWIJ (May Adadol), « Naked but Not Bare: Thai Independent Cinema and the Sensual World of Apichatpong Weerasethakul », *Film Quarterly*, vol. 61, n° 1, automne 2007, p. 24-39.

INGAVANWIJ (May Adadol), « [Titre du chapitre] », dans PICK (Anat) et NARRAWAY (Guinevere) (dir.), *Screening Nature: Cinema beyond the Human*, New York et Oxford, Berghahn Books, 2013, p. 102.

UTTERSON (Andrew), « Water Buffalo, Catfish and Monkey Ghosts: The Transmigratory Materialities of *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 15, n° 2, 2017, p. 173-190.

Entrevues et presse en ligne

ANDERSON (Benedict), « The Strange Story of a Strange Beast: Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul's *Tropical Malady* », *Verso Blog*, juin 2016, consulté le 4 juillet 2025 : <https://www.versobooks.com/blogs/news/2701-the-strange-story-of-a-strange-beast-receptions-in-thailand-of-apichatpong-weerasethakul-s-tropical-malady>

COOK (Adam), « The Noteworthy: Kick the Machine Redux, "The Railrodder", Soviet-Era Cinemas », *Notebook(MUBI)*, octobre 2013, consulté le 20 août 2025 : <https://mubi.com/en/notebook/posts/the-noteworthy-kick-the-machine-redux-the-railrodder-soviet-era-cinemas>

CLARKE (Roger), « Tropical Malady », *Sight & Sound*, décembre 2011, consulté le 20 août 2025 : <https://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/2262>

KOHN (Eric), « Apichatpong Weerasethakul Isn't Afraid of Artificial Intelligence », *IndieWire*, mai 2023, consulté le 20 août 2025 : <https://www.indiewire.com/features/interviews/apichatpong-weerasethakul-interview-ai-1234858429/>

LIM (Dennis), entretien avec Apichatpong Weerasethakul, « Split Realities », *Film Comment*, vol. 46, n° 3, juin 2010, consulté le 20 juin 2025 : <https://www.filmcomment.com/article/split-realities-an-interview-with-apichatpong-weerasethakul/>

MANKOWSKI (Lukasz), « How It Sounds to Remember: The Sonic Work of Akritchalerm Kalayanamitr », *Notebook(MUBI)*, avril 2022, consulté le 20 août 2025 : <https://mubi.com/en/notebook/posts/how-it-sounds-to-remember-the-sonic-work-of-akritchalerm-kalayanamitr>

ROSE (Steve), entretien avec Apichatpong Weerasethakul, « You don't have to understand everything », *The Guardian*, novembre 2010, consulté le 3 mai 2025 : <https://www.theguardian.com/film/2010/nov/11/apichatpong-weerasethakul-director-uncle-boonmee-interview>

WEERASETHAKUL (Apichatpong), « Director's Statement – *Tropical Malady* », *Kick the Machine*, consulté le 21 août 2025 : <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page25/index.html>

WEERASETHAKUL (Apichatpong), « Director's Statement – *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* », *Kick the Machine*, consulté le 21 août 2025 : <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page67/index.html>

WEERASETHAKUL (Apichatpong), entretien, *Bomb Magazine*, janvier 2011, consulté le 20 août 2025 : <https://bombmagazine.org/articles/2011/01/01/apichatpong-weerasethakul-1/>

WEERASETHAKUL (Apichatpong), entretien, *Electric Sheep Magazine*, décembre 2009, consulté le 15 août 2025 : <https://www.electricsheepmagazine.co.uk/2009/12/01/interview-with-apichatpong-weerasethakul/>

WEERASETHAKUL (Apichatpong), entretien, *Kwinking.com*, juin 2013, consulté le 15 août 2025 : <https://kwinking.com/2013/06/01/about-dreams-memories-an-interview-with-apichatpong-weerasethakul/>

BRUSSAT (Frederic et Mary Ann), « Apichatpong Weerasethakul – Interview », *Spirituality & Practice*, consulté le 1 juin 2025 : <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/20854/qa-with-apichatpong-weerasethakul>

GRANDRIEUX (Philippe), « Pour faire un film, il faut être dans une obscurité lumineuse », *Les Midis de la Culture, France Culture*, avril 2025, consulté le 20 août 2025 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/philippe-grandrieux-realisateur-presente-son-livre-film-nox-1153091>

Filmographie

WEERASETHAKUL (Apichatpong), *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, 2010 , 114 min

WEERASETHAKUL (Apichatpong), *Tropical Malady*, 2004 , 120 min

WEERASETHAKUL (Apichatpong), *Syndromes and a Century*, 2006 , 105 min

WEERASETHAKUL (Apichatpong), *Mysterious Object an Noon*, 2000, 83 min

MARKER (Chris), *La Jetée*, 1962, 28 min

ANTONIONI (Michelangelo), *Blow Up*, 1966, 111 min

GODARD (Jean-Luc), *Adieu au Langage*, 2014, 70 min

HUYGHE (Pierre), *Human Mask*, 2014, 19 min

VAZ (Ana), *É noite na América*, 2022, 66 min

RINLAND (Jessica Sarah), *Monólogo Colectivo*, 2024, 104 min

GHALI (Nathan), *Les animaux vont mieux*, 2024, 25 min

FICHE TECHNIQUE

Titre : *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*

Réalisation : Apichatpong Weerasethakul

Scénario : Apichatpong Weerasethakul

Ingénieurs du son : Akritchalerm Kalayanamitr, Koichi Shimizu

Directeurs de la photographie : Sayombhu Mukdeeprom, Yukontorn Mingmongkon

Montage : Lee Chatametikool

Décors : Akekarat Homlaor

Interprètes principaux : Sakda Kaewbuadee : Tong / Thanapat Saisaymar : Oncle Boonmee /
Jenjira Pongpas Widner : Jenjira

Production : Anna Sanders Films, Kick the Machine, Illuminations Films, The Match
Factory, Eddie Saeta, Geissendoerfer Film und Fernsehprodukt (GFF)

Société de distribution : Pyramide Distribution

Pays d'origine : Thaïlande

Langues : laotien et thaïlandais

Durée : 114 minutes

Format : Couleur - 16 mm

Dates de sorties :

mai 2010 (Festival de Cannes) 1 septembre 2010 - France (en salles)

FICHE TECHNIQUE

Titre : Tropical Malady

Titre original : Sud pralad

Réalisation : Apichatpong Weerasethakul

Scénario : Apichatpong Weerasethakul

Ingénieurs du son : Akritchalerm Kalayanamitr

Directeurs de la photographie : Jean-Louis Vialard, Vichit Tanapanitch, Jarin Pengpanitch

Montage : Lee Chatametikool

Décors : Akekarat Homlaor

Interprètes principaux : Sakda Kaewbuadee : Tong / Banlop Lomnoi : Keng

Production : Anna Sanders Films, Kick the Machine, Downtown Pictures, Thoke Moebius Filmcompany

Société de distribution : Ad Vitam

Pays d'origine : Thaïlande

Langues : laotien et thaïlandais

Durée : 120 minutes

Format : Couleur - 35 mm

Dates de sorties :

18 mai 2004 (festival de Cannes), 24 juin 2004 (Thaïlande), 24 novembre 2004 (Belgique, France)