

Chris Marker (I)

Special issue of the international journal / numéro spécial de la revue internationale

Image [&] Narrative, vol. 10, no 3, 2009

<http://ojs.arts.kuleuven.be/index.php/imagenarrative/issue/view/3>

Guest edited by / sous la direction de Peter Kravanja

Introduction

Peter Kravanja

'Thought-Images' and Critical-Lyricisms: The Denkbild and Chris Marker's Le Tombeau d'Alexandre
David Foster

La mémoire en jeu vidéo dans Level Five (1996)

Thibaut Garcia

Micrologie de Chris Marker

Nicolas Geneix

Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker

Barbara Laborde

Un cinéma du territoire

Suzanne Liandrat-Guigues

L'œuvre au miroir. Une journée d'Andrei Arsenevitch, Chris Marker

Luc Vancheri

Introduction

Author: Peter Kravanja

Article

Démarrant sur l'idée répandue selon laquelle "Chris Marker, c'est un peu le plus célèbre des cinéastes inconnus", je me suis posé la question de savoir qui, de sa popularité ou de sa discrétion, l'emporterait... Or, force m'a été de constater avec joie, ces dernières années, lors de chaque parution d'un ouvrage universitaire ou de chaque exposition photographique ou multimédia, que l'œuvre signée Chris Marker, à la fois multiple et unifié, devient de plus en plus connu, voire reconnu, par un public toujours plus large. En outre, de nombreux chercheurs ont répondu à l'appel de la présente revue pour ce numéro spécial qui lui est dédié, à tel point qu'il paraîtra en deux parties. J'ai donc le plaisir de présenter aux lecteurs, dans un premier temps, les contributions (par ordre alphabétique) de David Foster, de Thibaut Garcia, de Nicolas Geneix, de Barbara Laborde, de Suzanne Liandrat-Guigues et de Luc Vancheri.

Ainsi, David Foster explore les interactions entre les qualités poétiques et essayistiques dans *Le Tombeau d'Alexandre*, un film qu'il compare au *Denkbild* ou « image-pensée », un genre poétique décrit par Gerhard Richter et que l'on retrouve chez Walter Benjamin. L'auteur suggère qu'il convient de considérer l'œuvre de Chris Marker comme étant habitée par un lyrisme critique qui cherche à atténuer les difficultés dans l'atteinte des bonnes distance et perspective dans l'acte de la critique personnelle.

Vous pourrez ensuite découvrir la contribution de Thibaut Garcia qui étudie *Level Five* sous l'angle des jeux vidéo. Il conclut notamment que Chris Marker utilise dans ce film les techniques informatiques en mettant en avant leur dimension « mémorielle » plutôt que « virtuelle » : conservant toute la mémoire du passé, le jeu vidéo sur la bataille d'Okinawa renvoie le joueur à sa propre mémoire ineffaçable et au caractère inéluctable de ce qui, dans la réalité, est « joué » une fois pour toutes.

Autre angle d'approche encore, Nicolas Geneix, en s'appuyant sur la "micrologie" proposée par Adorno dans la *Dialectique négative*, tente de caractériser un aspect de la démarche de Chris Marker, iconographe et écrivain. C'est en effet dans le singulier et la rareté documentaires que ce cinéaste sonde des échos historiques et culturels. Voyageur et photographe, il saisit et collectionne des fragments microcosmiques, les liant et les montant dans les cadres divers du livre, du film et des nouveaux médias.

Vous retrouverez Barbara Laborde comparant les démarches herméneutiques d'Aby Warburg dans *Mnémosyne* à ceux de Chris Marker dans ses films de compilation *Le Tombeau d'Alexandre* et *Le fond de l'air est rouge*, pour conclure qu'elles peuvent être rapprochées et étudiées conjointement afin d'envisager ce qui, dans ces travaux historiographiques, permet de mettre en œuvre une nouvelle forme de construction

mémorielle. La fragmentation, le montage des images et la réflexion sur les récurrences plastiques dans le montage cinématographique de Marker comme dans la démarche plasticienne de Warburg créent une vision du temps labile, délinéarisée, anachronique qui permet d'aborder l'Histoire comme une forme « intempestive », faite de résurgences, de rémanences, de « survivances ».

Ensuite, *Chats perchés* est analysé par Suzanne Liandrat-Guigues. Ce film de 2004 se présente comme une digression autour d'un graffiti amusant et comme une divagation parisienne qui se souvient des manifestations politiques récentes. Mais le film ouvre aussi à la pensée d'un nomadisme urbain et suggère la possibilité d'un cinéma du territoire.

Enfin, pour clôturer ce premier volume consacré à l'œuvre de Chris Marker, Luc Vancheri interprète *Une journée d'Andrei Arsenevitch* non comme un portrait filmique ou une étude visuelle, mais plus sûrement comme une œuvre en miroir, profondément amicale, qui compose selon une série de figures poétiques l'étrange relation qui relie un homme à ses images. Elles ne lui ressemblent pas, elles font de l'implicite ressemblance qui met en contact la fiction et la vie, la forme d'un désœuvrement qui nourrit toute inspiration véritable.

J'espère que ces textes donneront aux lecteurs l'envie de découvrir un deuxième volume d'études markeriennes, que *Image [&] Narrative* publiera dans quelques mois.

En dernier lieu, je voudrais remercier les « lecteurs anonymes » pour l'enthousiasme avec lequel ils ont accepté de relire les propositions d'articles et pour la perspicacité de leurs remarques constructives, et, surtout, les auteurs pour la richesse de leurs connaissances qu'ils ont su, fort à propos, mettre au service de l'œuvre protéiforme de Chris Marker.

Peter Kravanja enseigne les études cinématographiques à l'Université d'Anvers (Faculté des Sciences politiques et sociales, Master en Etudes cinématographiques et Culture visuelle). Il a publié notamment *Proust à l'écran* (La Lettre volée, 2003), *Visconti, lecteur de Proust* (Portaparole, 2004) et *Buster Keaton. Portrait d'un corps comique* (Portaparole, 2005).

Contact : peterkravanja@gmail.com

'Thought-Images' and Critical-Lyricisms: The *Denkbild* and Chris Marker's *Le Tombeau d'Alexandre*

Author: David Foster

Abstract (E): This article considers the intersections and interactions of the poetic and essayistic in Chris Marker's *Le Tombeau d'Alexandre*. It compares Marker's film on Alexandre Medvedine to the *Denkbild*, or "thought-image," a prose-poetry genre described by Gerhard Richter and practiced by Walter Benjamin. This comparison reveals both the resonances and contradictions that occur between the personal and the critical within Marker's poetic essay-films. In doing so, this article suggests that one must regard Marker's work as possessing a critical-lyricism that seeks to negotiate the difficulties of achieving the correct distance and perspective in the personally invested act of criticism.

Abstract (F): Cet article explore les interactions entre les qualités poétiques et essayistiques dans *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker. Il compare le film de Marker au *Denkbild* ou « image-pensée », un genre poétique décrit par Gerhard Richter et que l'on retrouve chez Walter Benjamin. Cette comparaison révèle les ressemblances et les contradictions entre la vue personnelle ou subjective et la vue critique et objective dans les films d'essai poétiques de Marker. Cet article amène à suggérer qu'il convient de considérer l'œuvre de Marker comme étant habité par un lyrisme critique qui cherche à atténuer les difficultés dans l'atteinte des bonnes distance et perspective dans l'acte de la critique personnelle.

keywords: Chris Marker, *Le Tombeau d'Alexandre*, poetry, essay, essay-film

Article

Since André Bazin referred to Chris Marker's film *Lettre de Sibirie* as an "essay... written by a poet" (44), it has become common for critics to refer to Marker's work as 'poetic essay-films' without much discussion of what it means to marry these modes together. Marker's films and video installations reflect the apparent contradiction of these terms, poetic and essayistic. At once objectively documentary yet deeply personal, and politically committed yet wryly humorous, Marker's work draws from the modes of poetry and the essay to produce lyrically infused nonfiction filmmaking. Despite these apparent contradictions, the poetic and essayistic can be reconciled in Marker's work. To facilitate this reconciliation, this paper looks to the literary genre of the *Denkbild* or "thought-image" as an analogous mode of discourse combining the poetic and the essayistic. As Gerhard Richter defines it in his book *Thought-Images*, the *Denkbild* as practiced by Walter Benjamin, Theodor Adorno, and Siegfried Kracauer brings together the philosophical essay and the lyrical poem in a way

that is both critically rigorous and personally engaged. Like the work of these writers, Marker's films are at once personal and political, concerned with history and one's experience of it. This paper will explore the essayistic and poetic dimensions of Marker's *Le Tombeau d'Alexandre*. This film is essayistic in its structures and content, yet also elegiac in its tone and the relationship Marker sets up between the lyrical "I" of the film and its subject. Marker interweaves analysis of historical and political issues with the metaphorical connections, reflexivity, and lyric subjectivity characteristic of poetry. With *Le Tombeau d'Alexandre*, Marker continues in his role as an interrogator of images, valuing equally critical evidence and personal experience. In this way, *Le Tombeau d'Alexandre* blends the essayistic and the poetic into the filmed "intelligence" Bazin attributed to Marker's early film (44), into images of thought.

Richter suggests that writers like Benjamin and Adorno transformed the *Denkbild*, a neglected genre of short aphoristic prose pieces, into "conceptual engagements with the aesthetic" and "aesthetic engagements with the conceptual, hovering between philosophical critique and aesthetic production" (2). The *Denkbild*, Richter says,

encodes a poetic form of condensed epigrammatic writing in textual snapshots, flashing up as poignant meditations that typically fasten upon a seemingly peripheral detail or marginal topic, usually without a developed plot or a prescribed narrative agenda, yet charged with theoretical insight. (2)

This modernist *Denkbild* tends towards formal reflexivity and a recognition of metaphor as both a poetic and philosophical figure (Richter 2-3).

Richter puts forward two examples to help illustrate the reflexive and metaphoric dimensions of the *Denkbild*: first, Benjamin's envisioning of Paul Klee's "Angelus Novus" as the angel of history in "On the Concept of History," and second, his recognition of the inseparability of form and content in "The Sock" from *Berlin Childhood Around 1900* (8-10). In both of these *Denkbilder*, Benjamin charges his philosophical arguments with personal and experiential valences. Benjamin's reading of "Angelus Novus," as Richter notes, philosophically "reconceptualize[s] history," by rejecting a linear and teleological view of it (9). But this philosophical reorientation of history also comes from a personal perspective, literally Benjamin's experience of viewing of Klee's painting. Similarly, "The Sock" intertwines personal remembrance and revelation with a critical observation. "The Sock" illustrates the necessity of considering form as inseparable from content, a lesson that Richter reminds applies to the *Denkbild* itself, where critical and philosophical content and subjective and personal form are inextricable (10). To take this further, not only is Benjamin's critical revelation impossible without his childhood experience, the very *Denkbild* form of "The Sock" in a sense recreates this experience by

requiring its reader to “unwrap ‘the present’” of the lesson in criticism from the “‘pocket’” of Benjamin’s reminiscence, which ultimately are one and the same (“Berlin Childhood Around 1900” 374). The prose-poetry of the *Denkbild* thus blurs the distinctions between philosophical argument and lyric reflection, between cultural critique and aesthetic expression.

But the lyrical qualities of the *Denkbild* are more than a matter of identifying a subjective voice. Michel de Montaigne’s essays certainly have a personal voice, but they do not share the lyricism found in Frankfurt School *Denkbilder*. One of the central lyrical features of the *Denkbild* that Richter identifies in Benjamin’s work is the negotiation of the *rechten Abstand* or the “right distance” and the *richtigen Bickwinkel* or the “proper perspective” (55-61). Drawing from Benjamin’s presentation of these concepts in *One-way Street*, a collection of *Denkbilder*, and his essay “The Storyteller,” Richter identifies them as the abiding concerns and criteria of Benjamin’s approach to the *Denkbild*. In *One-way Street* Benjamin states “Criticism is a matter of correct distancing” (476). According to Richter, this “correct distancing” becomes the basis of Benjamin’s critical project, which requires “ascertaining *den rechten Abstand*, the right distance from the phenomenal world which, in its ideological configurations, variously works to dissimulate the concept of distance either as false proximity or as radical absence” (56). As Richter notes, Benjamin revisits this concept in “The Storyteller,” where he adds the “proper perspective” to the “right distance” in his “problematization of the stance that the reflecting subject must assume as it gives experience and reflection over to language” (57). Benjamin says,

Viewed from a certain distance, the great, simple outlines which define the storyteller stand out in him – or rather, they become visible in him, just as a human head or an animal’s body may appear in a rock when it is viewed by an observer from the proper distance and angle. This distance and this angle of vision are prescribed for us by an experience which we may have almost every day. (“Storyteller” 143)

Here the “proper distance” and the proper “angle of vision” or perspective provide the writer with the correct point of view with which to engage in criticism. But finding this critical position is difficult, as Richter says, because it requires a paradoxical distance and closeness to the object. One can only engage in criticism effectively if one can see the object of criticism as it is with critical detachment, yet still retain the personal experience of that object. This critical perspective becomes a matter of seeing the right tree in the forest while still being able to see the forest apart from the trees. For Richter, the *Denkbild* is Benjamin’s way of attempting to negotiate the dialectic tension between distance and proximity, reflection and experience – a way of finding the right perspective, the correct angle of vision that requires constant reappraisal and reframing on the part of the critic.

Why might the *Denkbild* be useful as a comparative form through which to consider Marker's poetic essay-films? First and foremost, the word *Denkbild* – thought-image – speaks to Marker's prevailing concern with how images are used and read. Richter's comments on the image in reference to the *Denkbild* resonate with Marker's own concerns: "The image records an historical moment at the same time that it interrupts history perpetuating the very thinkability of history even as it breaks with the logic of historical unfolding" (107). On the essayistic end of the spectrum, Marker's films engage in a questioning of images and the thoughts that accompany them. And yet, on the poetic end, Marker is an image-maker but also an image-thinker, conveying his critiques through very personal interactions of images and sound. *Le Tombeau d'Alexandre* "thought-images" in that they not only deploy images to hold them up to critical inquiry, but also to read through them metaphorically as a subjective investigation. Secondly, as illustrated above, the *Denkbild* brings together the critical and philosophical mode of essayistic writing with the personal and experiential mode of lyric poetry in dialectic tension. The *Denkbild* provides one possible model for reconciling these two modes in Marker's work, as Marker's films bring together the essay-film mode with that of poetic film.

The term 'poetic film' is often associated with avant-garde film, from Maya Deren's emphasis on the poetic qualities of "vertical filmmaking" to P. Adams Sitney's vision of Stan Brakhage's work as "lyrical film." To understand the ways in which Marker's films are poetic requires clarifying what 'poetic' might mean when applied to film. For the purposes of this discussion, and in keeping with Richter's description of the *Denkbild*, this paper will focus on the poetic in film as a lyrical quality. Lyricism of course is primarily a literary concept, and one that is most frequently associated with the idea of 'voice.' A typical view of lyricism can be found in Northrop Frye's description of lyric poetry (borrowed from John Stuart Mill) as "the utterance overheard" (249). Frye extends this simple definition, noting that "the radical of presentation in the lyric is the hypothetical form" in which "The poet, so to speak, turns his back on his listeners" (250). This version of lyricism sees the lyric poem as the expression of thought or emotion of a single speaker, a persona adopted by the poet and received by the reader. Other recent literary theories of the lyric have downplayed this singularity of voice and identification of poet and speaker. Marjorie Perloff, for example, suggests that the lyric subject is less a unifying persona than a shaping 'voice' that must be found within the poem through the experience of it (186). The meaning of the poem, Perloff says, does not depend on locating a persona for the lyric voice or lyric subject, but rather involves negotiating and exploring a multiplicity of voices. But both approaches to the literary lyric highlight how subjectivity is presented in the form of voice that is at once a poetic figure and a poetic strategy.

This interest in lyricism as voice is translated in filmic theories of lyricism into a focus on vision. Notably, Sitney has proposed a genre of lyrical film within experimental cinema that echoes Frye's definition of the lyric. Sitney's lyrical film "postulates the film-maker behind the camera as the first-

person protagonist of the film” and allows the viewer to “see this mediator’s intense experience of seeing” (160). One finds a similar lyricism in the “free indirect subjectivity” of Pier Paolo Pasolini’s “cinema of poetry.” The “free indirect subjectivity” of the cinema of poetry, Pasolini contends, is analogous to the literary technique of free indirect discourse, however the former is not tied to language like the latter (551). Instead of a linguistic connection between author and character, the free indirect subjectivity of the cinema of poetry is an interaction of “looks” that operates stylistically (Pasolini 551-552). Identification with and immersion in the ‘mind’ of the character in this free indirect subjectivity occurs first and foremost through the “direct discourse” of the “‘subjective’ shot,” which Pasolini compares to the direct discourse of speech contained in quotation marks in literature (550). But Pasolini looks to other stylistic procedures that generate the same immersion indirectly, procedures that drop these ‘quotation marks,’ so to speak, and align character, camera, and ‘author.’ Pasolini takes as his examples of free indirect subjectivity the work of Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, and Jean-Luc Godard. According to Pasolini, each of these directors engage in “obsessive” stylistic practices: “obsessive framing” and “obsessive montage-rhythms” evident in Antonioni’s use of colour, Bertolucci’s still shots, and Godard’s discontinuity editing (553-555). While Maurizio Viano notes that Pasolini is critical of the formalism of the cinema of poetry (94-95), which Pasolini condemns as neo-capitalist (557), there remains the possibility that narrative can become a vehicle for non-narrative subjective expression. For Pasolini, the cinema of poetry is double in nature, not only subjective and objective, but also in its counter-narrative discourse that runs alongside narrative (556-557). This double nature allows for other discourses, whether political, ideological, or expressive, to displace the narrativity of ‘classic’ cinema (556-557).

Gilles Deleuze’s reading of Pasolini’s cinema of poetry emphasizes this double nature. With Pasolini’s free indirect subjectivity, Deleuze finds a model that helps explain movement between subjective and objective vision in film, as “the camera does not simply give us the vision of the character and of his world; it imposes another vision in which the first is transformed and reflected” (*Cinema 1* 74). According to Deleuze this double vision makes the distinction between subjective and objective vision undecidable (*Cinema 2* 148). The undecidability of the cinema of poetry suggests a multiplicity and fluidity of perspectives and discourses that resonates with the negotiations of distance and perspective in the *Denkbild*.

Indeed, Frye, Perloff, Sitney and Pasolini are all concerned in various ways with the distance and ‘perspective’ of the speaking subject in lyric poetry and film. Frye’s ‘utterance overheard’ implies a certain distance and perspective, either between the speaking subject and the reader or the poet and the reader. Sitney’s lyrical film emphasizes the shared experience between filmmaker and viewer. Along these lines, Pasolini’s “cinema of poetry” is also engaged with finding the right distance and proper perspectives that move through its interaction of subjective and objective vision that constitutes the

cinema of poetry.

But beyond this emphasis on the voice/vision of lyric subjectivity, concerns of reflexivity, narrative and metaphor are central to an understanding of lyricism. Frye notes that sound and image patterns in lyric poetry have as much to do with the understanding of a poem as its subjective expression (274-275). Similarly, the lyricism of Pasolini's "cinema of poetry" also depends on a reflexive emphasis on filmic technique and style that runs against narrativity. This reflexivity at once negotiates subjective points of view within a narrative and highlights other subjectivities outside narrativity that are involved in organizing and deploying these stylistic procedures. One might also view reflexivity in general as working counter to narrative, as it reveals the workings of narrativity and provides an alternative means of organizing poetic discourse. This alternative organization might be described more broadly as metaphoric. Following Paul Ricoeur's theorization of metaphor as a hermeneutic process that involves redescribing reality (6) by seeing one thing as another (212). This 'seeing as' is an act of redescription that creates resemblances in both a sense of similarity and dissimilarity, the referential tension between 'is' and 'is not' (Ricoeur 248). In this sense, the metaphoricity of poetic discourse replaces narrative organization with strategies of correlation and re-imagination. Thus, lyric film might be summed up as mode of discourse that deploys various permutations and negotiations of subjectivities, inflected by reflexive or transtextual gestures and organized by counter-narrative procedures and the metaphoric "seeing as" that proceeds along lines of correspondence and relation.

Like poetic film, the essay-film has also been variously and productively theorized. Nora Alter cites Hans Richter's "Der Filmessay" in which he theorizes the essay-film as making problems, thoughts, and ideas visible and the "filmed philosophy" of Alexandre Astruc's "Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-stylo*" as two important early conceptions of the essay-film ("Translating the Essay into Film and Installations" 50-51). Alter also associates the essay-film with Benjamin work, though not the *Denkbild* specifically ("Translating" 47-48). For Alter the essay-film is a hybrid form, blending elements of documentary, avant-garde, and narrative feature films ("Translating" 44). The essay-film, as Alter describes it, also tends towards anti- or non-narrativity and reflexivity ("Translating" 44). The essay-film is distinct from documentary film, Alter suggests, because instead of presenting documentary's claim to truth and fact, the essay-film tends towards contradiction, self-reflexive play, and fragmentation ("Translating" 52; 54). Alter's description of the essay-film resonates with Philip Lopate's five criteria for the essay-film. According to Lopate, the essay-film must involve: the presence of text (either written or spoken), a singularity of voice, an argument, a personal point of view, and an eloquence of language (283-285). Many of Lopate's points, especially the final two, involve subjective elements that one might just as well associate with poetry. But Lopate's third point stresses the distinguishing feature of the essay-film, its argument. Whereas metaphor is the organizing principle of poetic film, in the essay-film it is argument that guides discourse, along with its attendant

elements of evidence, analysis, and critical orientation.

Yet, if Marker's work exemplifies the essay-film, as Alter ("Translating" 48; *Chris Marker* 16-52) and Lopate (287-290) suggest, it is as much because of Marker's personal voice and poetic tendencies as it is his arguments and critiques. And it is for this reason that the *Denkbild* is an appropriate model to negotiate this blurring between poetry and the essay. In the *Denkbild* the critical orientation of the essay, directed at making an argument, proceeds along metaphoric lines or benefits from metaphoric connections that structure and shape its discourse and help find the right distance and proper perspective for its critique. Indeed, describing a film such as Marker's *Le Tombeau d'Alexandre* as poetic and essayistic suggests overlaps and interactions between these two modes such as those found in the *Denkbild*.

Le Tombeau d'Alexandre is a poetic and essayistic film in which Marker explores the life and work of fellow filmmaker, Alexander Medvedkine. In this film, part of Marker's negotiation between the essayistic and the poetic involves finding the right distance and the correct perspective from which to view Medvedkine. To begin with, the collision of poetic and essayistic can be identified in the relationship between the title *Le Tombeau d'Alexandre* and the film it names, a connection lost in the English title, *The Last Bolshevik*. The 'tombeau' genre is defined as: "a text or a collection of writing to the memory of a deceased individual by one or several friends or admirers" (Charpentreau 1045 [my translation]). As an individual poem the *tombeau* is an intensely personal form similar to the elegy. But the genre can also refer to a collection of lyrical reflections, which coordinates a multiplicity of voices in dialogue. Marker's *Tombeau d'Alexandre* resonates with both senses of the term, as Marker combines personal reflection with the multiple voices of intertextual citation and interview footage.

Marker's tombeau of Medvedkine is made up of a series of six letters, presented as short essayistic commentaries punctuated by interviews with Medvedkine's friends and contemporaries. This correspondence between Marker and the late Medvedkine takes the tombeau's elegiac dimensions and adds to it a critical reappraisal of Medvedkine's work and life. The term correspondence here also takes on another meaning, as rather than follow a narrative trajectory through Medvedkine's life, this tombeau becomes a means of making connections between Medvedkine, Soviet cinema, and ultimately Russian history.

The guiding metaphor of *Le Tombeau d'Alexandre* comes from Maxim Gorky's well-known assessment of cinema, which Marker quotes. Gorky described the cinema as "The Kingdom of the Shadows," and this metaphor becomes Marker's own metaphor of a metaphor through which to view Medvedkine, and Soviet cinema and history. Marker divides *Le Tombeau d'Alexandre* into two parts,

part one, “A Kingdom of Shadows” which focuses on Medvedkine’s life and films, and part two, “Shadows of a Kingdom” which focuses on the Soviet censorship, the fall of communism, and Medvedkine’s sometimes troubled and often troubling relationship to the Soviet authorities. Through Medvedkine, Marker asks us to see the Soviet cinema – a kingdom of shadows – as running parallel to and reflecting Soviet history, as the shadows of a kingdom. Thus, Medvedkine’s cine-train documentaries, recording daily life for teaching workers and farmers, become a model for the exercising of state power through propaganda. The censorship of films by Medvedkine and Vertov likewise looks forwards to the show trials. And Medvedkine’s ecological film *Anxious Chronicles*, with its celebration of the state’s protection of natural resources, becomes an ironic harbinger of Chernobyl. This metaphor that speaks to both the illusion of cinema and the illusions that maintained and exercised Soviet power also illustrates a shift in perspective. On the one hand, Marker must examine Medvedkine closely, drawing on their personal connection and friendship, to understand Medvedkine’s own ‘Kingdom of Shadows.’ On the other hand, Marker must also place distance between himself and Medvedkine, step back from his friend, in order to see Medvedkine’s place in Soviet history, his relation to other Soviet filmmakers such as Eisenstein and Vertov, and his association with the Soviet regime.

The right distance and proper perspective here are problematic, and negotiating them is Marker’s challenge. The movement from part one to part two, then, involves a critical reframing, an adjustment and negotiation of distance and perspective. Marker is not simply interested in showing how Soviet cinema reflects Soviet history; his metaphor reminds us that much of what we understand of Soviet history, particularly that of the 1920s and 1930s comes to us through film. For instance, Marker points out the cinematic elements of the show trials of ‘30s. The scripting and cinematic lighting evident in the footage of these trials suggests to Marker that “life itself has become a fiction film.” Perhaps the most telling reading Marker provides is of footage from the Romanov’s tri-centennial parade in which a dignitary gestures to the crowd to remove their hats before royalty. Marker reads this footage closely, and offers it as a way to contextualize his critique of Medvedkine: “ I would like everyone to remember – before Stalin, before Lenin – this fat man who ordered the poor to bow to the rich.” Marker’s point here underscores the importance of the right distance and proper perspective. Marker reminds the viewer that to immediately dismiss Medvedkine because of his association with the Soviet regime and its atrocities ignores the history that preceded this period, and that one must find a distance and perspective from which to view the Russian history that takes this into account.

For all its critique of Soviet cinema and history, however, *Le Tombeau d’Alexandre* is also a deeply personal film, and it is in this personal investment that one can see how Marker poetically shapes his criticism. Marker is certainly present in the film as the pronoun “I” that runs through the letters. But as Catherine Lupton suggests, this voice of address is not limited to the singular personal pronoun, as

Marker 'speaks' through his own commentary and images, but also the images and voices of others that he organizes along metaphoric threads ("Imagine Another" 77-78). Lupton argues that Marker's "approach is... to situate his own address and response at some remove from [his subjects]" ("Imagine" 77). Marker does not just respond to Medvedkine, but in fact to the broader history of Soviet cinema via his late friend, drawing on (again from a distance) the images of Eisenstein and Vertov, and the words of the Russian film experts and archivists Marker interviews. Here one finds the kind of fluidity of point of view or subjectivity that Pasolini places at the heart of the 'cinema of poetry.'

Yet while Marker generally maintains a critical distance in his use of other voices, his perspective is also intimately personal. Beyond his overt commentary from his position as critic, Marker also subtly inserts himself into his discussion. When Marker discusses Medvedkine and Vertov, for instance, he remarks, "You would be endlessly compared to each other and sometimes opposed. Isn't that so, Mr. Godard." This aside summons the comparison between Godard's Groupe Dziga Vertov and Marker's Groupes Medvedkine, demanding that one even see a touch of self-criticism in Marker's analysis, however oblique. But Marker's personal presence is also a matter of negotiating a proper perspective with which to criticize a friend. The film begins with a prologue of footage from an interview with Medvedkine where he admonishes Marker saying, "You lazy bastard. Why don't you ever write? Just a few lines, like this," and holds his thumb and forefinger a few centimetres apart. Marker responds in the film's commentary saying, "Dear Alexandre Ivanovich, now I can write to you. There were too many things to hush up then. Now there are too many to say."

In a sense, this is Marker's dilemma throughout *Le Tombeau d'Alexandre*: how to pay tribute to a friend and fellow filmmaker while criticizing his role and even complicity in Soviet history. Marker can lovingly speak of and analyze Medvedkine's film *Happiness* or marvel at the ingenuity of the cine-train films. Marker expresses particular admiration for Medvedkine's comic films that satirically challenge Soviet authority, especially *Happiness* and *The New Moscow*. Yet Marker can also express sadness at finding Medvedkine's name on the credits to *Blossoming Youth*, a film documenting the 1939 May Day celebration. Marker wonders, "So is Medvedkine's story that of a great artist finally crushed by power?" Ultimately, Marker cannot reconcile these conflicting views of Medvedkine, but this too reflects his own personal struggle to reconcile his personal connection and his critical and political convictions, to find the right distance and proper perspective from which to say, "now I can write you."

This speaking "I," Marker's critical, yet lyrical voice, though it does not often emerge, further reminds the viewer of Marker's mediating presence behind and even in the images of the film. Early in the film, Marker declares "My work is to question images," but his reflexive presence also underscores

that this work is not Marker's alone, but also that required of the viewer. For example, Marker includes a shot of Yakov Tolchan, formerly a cameraman for both Medvedkine and Vertov, filming himself in a mirror with Marker's handy-cam. As Marker jokes that Tolchan's "last act of propaganda will be for Sony," the shot acknowledges that even Marker's films cannot escape propaganda while it briefly turns the camera back on Marker, reminding the viewer that Marker is also an image-maker. Throughout the film, Marker manipulates images, often highlighting detail or even applying computer-generated effects to alter footage. In a particularly reflexive moment, Marker questions his own images as he proposes two imagined endings for the film itself: one of galloping horses superimposed over a graveyard, treated with special effects and music by Alfred Schnittke; the other of Medvedkine's grave again treated with special effects followed by two slow-motion shots of a Red Army cavalry rider with Russian choral music. Marker calls these possible endings "lyrical" but then notes "that lyricism was dead," and the film continues with the fall of communism in Russia. But if lyricism is dead, it is a lyricism associated with the beautiful or the ineffable; it is a lyricism that fails to find the right distance and proper perspective, settling instead for a false proximity.

In its place, however, Marker offers another kind of lyricism, one that, given the essayistic and poetic qualities of Marker's films, might be called a critical-lyricism. That is, Marker puts forward a lyrical subjectivity that brings together a "critical eye" and a "lyrical I": the lyricism of the *Denkbild*, with its right distance a critical distance, its proper perspective a lyrical perspective. In *Le Tombeau d'Alexandre* Marker speaks of the experience of encountering Medvedkine's once-lost cine-train films for the first time as a "pinch in the heart." But his experience also becomes the grounds on which to critically engage with the films, first by showing the connection between the cine-train films and Medvedkine's *Happiness*, and then by contemplating the ways in which the films were ultimately complicit in state oppression. In "The Sock," Benjamin's childhood game of turning socks inside out taught him to "draw truth from works of literature as warily as the child's hand retrieved the sock from 'the pocket'" ("Berlin Childhood" 374). So too does Marker's reflexivity ask that one approach his film with the same critical eye/I, a critical-lyricism in vision and voice, the same questioning of images that he puts at the heart of his filmmaking. Marker's blending of the poetic and essayistic in his filmmaking can be summed up in his rephrasing of the *cinéma vérité* as "'ciné, ma vérité' ('cinema, my truth')" (qtd. in Lupton *Chris Marker* 84). This phrase suggests the difficult balance between the personal and the critical, the poetic and the essayistic and expresses Marker's desire to explore the critical and personal challenge this balance demands.

Bibliography

Alter, Nora M. *Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

Alter, Nora M. "Translating the Essay into Film and Installation." *Journal of Visual Culture* 6.1

(2007): 44-57.

Bazin, André. "Bazin on Marker." Trans. David Kehr. *Film Comment* 39.4 (July-August 2003): 44-45. Trans. of "Chris Marker *Lettre de Sibirie*" *France-Observateur* (30 October 1958).

Benjamin, Walter. "Berlin Childhood around 1900: Final Version." *Selected Writings: Volume 3, 1935-1938*. Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge MA: Harvard UP, 2002. 344-413.

Benjamin, Walter. "One-Way Street." *Selected Writings: Volume 1, 1913-1926*. Ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge MA: Harvard UP, 1996. 444-488.

Benjamin, Walter. "The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov." *Selected Writings: Volume 3, 1935-1938*. Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge MA: Harvard UP, 2002. 143-166.

Charpentreau, Jacques. *Dictionnaire de la poésie*. Paris: Fayard, 2006.

Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton N.J.: Princeton UP, 1957.

Lopate, Phillip. "In Search of the Centaur: The Essay-Film." *Totally, Tenderly, Tragically: Essays and Criticism from a Lifelong Love Affair with the Movies*. New York: Anchor Books, 1998. 280-311.

Lupton, Catherine. *Chris Marker: Memories of the Future*. London: Reaktion Books, 2005.

Lupton, Catherine. "Imagine Another: Chris Marker as a Portrait Artist." *Film Studies* 6 (Summer 2005): 74-80.

Pasolini, Pier Paolo. "The Cinema of Poetry." *Movies and Methods*. Vol. 1. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976. 542-58.

Perloff, Marjorie. "Postmodernism and the impasse of the lyric." *The Dance of the Intellect: Studies in the poetry of the Pound tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 1985. 172-200.

Richter, Gerhard. *Thought-Images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*. Stanford: Stanford UP, 2007.

Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*. Trans. Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello. Toronto: University of Toronto Press, 1977.

Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. 3rd Ed. Oxford: Oxford UP, 2002.

Le Tombeau d'Alexandre [The Last Bolshevik]. Dir. Chris Marker. Les Films de l'Astrophore, 1993. *Le Tombeau d'Alexandre/Le Bonheur*. DVD. Arte Video, 2005.

Viano, Maurizio. *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press, 1993.

David Foster recently completed his PhD in the Department of English and Film Studies at the University of Alberta in Edmonton, Canada. He currently teaches at the University of Manitoba. His research focuses on the relationship between poetry and film, especially in the work of Chris Marker.

Contact : dfoster.67@gmail.com

La mémoire en jeu vidéo dans *Level five* (1996)

Author: Thibaut Garcia

Abstract (E): The theory of digital arts today is almost always articulated around the dichotomy real/virtual. The universe of video games is generally perceived as a parallel reality, the time of play as time that can be reversed. In *Level five*, Chris Marker uses computer techniques highlighting their dimension of memory rather than their “virtuality”: preserving the complete memory of the past, the video game about the battle of Okinawa returns the player to his own ineffaceable memory and to the inescapable character of what, in reality, “is played” once and for all. The computer memory becomes the double of the human memory.

Abstract (F): Aujourd’hui, la théorie des arts numériques s’articule presque toujours autour de la dichotomie réel/virtuel. L’univers des jeux vidéo est généralement perçu comme une réalité parallèle, le temps du jeu comme un temps réversible. Dans *Level five*, Chris Marker utilise les techniques informatiques en mettant en avant leur dimension « mémorielle » plutôt que « virtuelle » : conservant toute la mémoire du passé, le jeu vidéo sur la bataille d’Okinawa renvoie le joueur à sa propre mémoire ineffaçable et au caractère inéluctable de ce qui, dans la réalité, est « joué » une fois pour toutes. La mémoire informatique devient le double de la mémoire humaine.

keywords: Chris Marker, *Level five*, video game, memory, computer, digital, virtual

Article

Introduction : La réification du virtuel

À l’époque où Chris Marker réalise *Level five*, les jeux vidéos, en France, demeurent méconnus du grand public qui les appréhende avec circonspection, voire avec inquiétude, à travers le prisme de tous les fantasmes médiatiques ou fictionnels. Ravalés au rang de jouets pour enfants ou adolescents plus ou moins attardés, ils n’intéressent guère, dans le domaine de la recherche, que les psychologues et les sociologues. Les rares études présentant ces jeux sous un angle historique, technique ou ludique sont le plus souvent l’œuvre des praticiens eux-mêmes (*cf.* Le Diberder, 1993).

Avec la « démocratisation » des nouvelles technologies, cette situation a sensiblement changé. On trouve aujourd’hui des jeux vidéo ciblant tous les âges et toutes les catégories de population. Certains d’entre eux ne sont même plus vraiment présentés comme des jeux mais comme de véritables programmes d’entraînement physique ou cérébral, de *coaching* virtuel en tout genre. Parallèlement,

pour certains chercheurs, le jeu vidéo est devenu un objet d'étude appréhendé sous l'angle de ses qualités esthétiques, comme un *art numérique*.

Pour autant, si le jeu vidéo est largement démythifié à l'heure actuelle, le processus amorcé avec sa montée en puissance reste identique : un processus que l'on pourrait appeler « la réification du virtuel ». De même que le terme *virtuel*, à l'origine concept philosophique, se laisse de plus en plus souvent réduire au domaine de la simulation informatique, de même, avec le jeu vidéo, l'espace ludique se conçoit moins comme « l'espace potentiel » de Winnicott, à la limite de la vie psychique et du monde « objectif » (cf. Winnicott, 1971), que comme un univers pré-calculé, déjà constitué, visible, tangible, utilisant tout un arsenal d'interfaces techniques. Les « mondes virtuels » ne sont plus présentés comme des créations de l'esprit humain mais comme des univers auto-crésés censés élargir le champ de notre conscience, comme si les modèles logico-mathématiques qui président à leur élaboration nous étaient étrangers : en témoigne l'appropriation du concept d'*autopoïèse* par des artistes tels que Michel Bret qui n'hésite pas à affirmer que sous certaines conditions, "*la machine [...] accède [...] au statut de vivant*" (cité par Saemmler, 2007 : 31).

Un tel mode de pensée est symptomatique du processus d'« aliénation » déjà décrit au XIX^e siècle par Karl Marx dans *Le Capital* (cf. Marx, 1867) et, beaucoup plus tard, par Guy Debord et Jean Baudrillard dans leurs critiques respectives de la « société du spectacle » et des « simulacres » (cf. Debord, 1967 ; Baudrillard, 1981), à savoir, une coupure épistémologique qui occulte la relation entre le travail humain et ses productions. Dans *Level five*, Chris Marker fait allusion à ce même processus d'objectivation de l'intelligence lorsqu'il évoque « l'étalon-savoir » :

“L'étalon-savoir. Quant on voyait le genre de savoir qui circulait sur le Net, on pouvait sourire. Mais c'était quand même ça, leur jeu à eux : faire circuler l'information de plus en plus loin, de plus en plus vite. En d'autres temps, pour lester la puissance de la monnaie, on avait cherché une matière dense, lourde et rare qui pourrait en être le gage au fond des coffres, et on avait trouvé l'or. Maintenant, l'argent était devenu invisible et volatil, et pour gager la nouvelle puissance on avait cherché une matière invisible et volatile, et on avait trouvé le savoir. C'étaient des atomes de savoir qui traversaient nos écrans, c'étaient des trous noirs de savoir où s'engouffraient les rêves de puissance de ce siècle qui n'en finissait pas.”

Si le propos de *Level five* apparaît toujours aussi moderne treize ans après sa réalisation, c'est précisément parce qu'au lieu de reconduire une mythologie d'Internet et des jeux vidéo fondée sur des thèmes plus ou moins tombés en désuétude (déréalisation, cyber-criminalité, dictature virtuelle, etc.), le film, au-delà de sa critique explicite du virtuel réifié, se fonde sur une vision du monde en rupture avec le dualisme contemporain du réel et du virtuel. Dans la vision markerienne, réel et virtuel, jeu et

réalité, ne s'opposent pas mais relèvent d'un principe de continuité : un principe unificateur qui serait la mémoire, en l'occurrence une mémoire fortement marquée par le fantasme de ranimer le passé, de le rendre à nouveau présent, et qui trouverait dans la mémoire informatique son double numérique. L'utilisation du jeu vidéo comme élément de scénario dans *Level five* peut être comprise sous cet angle.

1) Le jeu comme transgression fantasmatique des lois du temps

Dans le CD-ROM *Immemory* (1998), Chris Marker avoue sa sympathie pour le personnage de Scottie, le héros du *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958), qui transgresse la « dictature » (*sic*) du temps qui passe en s'acharnant à faire revivre la femme qu'il aimait, Madeleine, sous les traits de son sosie, Judy. Dans un article consacré au même film, le réalisateur de *La Jetée* (1962) établissait un parallèle entre cette obsession et l'engouement actuel pour les jeux vidéo :

“L'idée de revivre un amour perdu touche n'importe quel cœur humain, quoi qu'il en dise ou laisse paraître. « You're my second chance ! » crie Scottie traînant Judy dans l'escalier de la tour. Personne ici n'a plus envie de prendre ces mots au sens premier du vertige surmonté : il s'agit bien de retrouver un moment englouti dans le passé, de le ramener à la vie – mais pour le perdre à nouveau. On ne ressuscite pas les morts, on ne dévisage pas Eurydice. Scottie aura reçu le plus grand bonheur qu'un homme puisse imaginer, une deuxième vie, en échange de son plus grand malheur, une deuxième mort. Qu'est-ce que nous proposent les jeux vidéo, qui en disent plus sur nos inconscients que les œuvres complètes de Lacan ? Pas l'argent ni la gloire : une nouvelle partie. La possibilité de recommencer à jouer. "Une seconde chance". A free replay.” (Marker, 1994 : 79-84)

Selon l'auteur, le principal attrait des jeux vidéo réside donc dans le fait de pouvoir recommencer la partie, avec la possibilité d'une issue différente. En ce sens, le jeu offrirait la possibilité d'effacer purement et simplement les erreurs du passé, ce que l'on ne peut pas faire dans la vie (tout au plus peut-on essayer de les réparer). Cette remarque, qui, soit dit en passant, peut être généralisée à tous les jeux – le jeu vidéo ne faisant que développer, de façon plus « immersive » pour le joueur, ce qui était déjà en germe dans les jeux de stratégie, effacer la défaite et s'appuyer, en même temps, sur les erreurs commises antérieurement pour améliorer sa tactique – éclaire le parti pris, *a priori* saugrenu, qui sera celui de Chris Marker dans *Level five* : évoquer un épisode tragique de l'histoire, la bataille d'Okinawa, par le biais d'un jeu vidéo fictif.

a. Le jeu et la mort

Nous ne pouvons que constater l'évidente parenté entre Scottie, le héros de *Vertigo*, celui de *La Jetée*

et Laura, l'héroïne de *Level five*. Tous trois sont affectés par une mort qu'ils nient plus ou moins consciemment en se plongeant dans un passé qu'ils essaient de faire resurgir, de rendre présent afin de pouvoir le modifier et annuler cette mort. Chacun trouve un exutoire à son obsession dans l'accomplissement de rituels. Scottie fait revêtir à Judy les atours de Madeleine. Laura dédouble brosses à dents, serviettes et bols pour créer un « homme-écran », passe ses nuits sur les réseaux informatiques et parle à son compagnon disparu à travers une caméra. Les trois personnages hantent les lieux fréquentés autrefois en compagnie de l'être aimé. Dans ces récits, vaincre le temps qui passe équivaut à vaincre la mort qui en est le signe le plus évident et le plus irréversible.

Sur les images d'un combat de taureaux à Okinawa, le commentaire de Laura propose une conception pascalienne du jeu, celle d'un pur divertissement voué à nous distraire de notre destin de mortels :

“Ces combats de taureaux, comme à Mycènes... En Espagne, quand il y a combat, c'est pour défier la mort. Il faut regarder le soleil en face, regarder la mort en face, comme dans cet hymne franquiste, Cara al sol. A Okinawa, c'est tout le contraire : on se dit qu'avant la mort, il reste du temps pour jouer, pas pour tuer.”

La notion de jeu est ici opposée à la mort, plus précisément au face-à-face avec la mort ou à l'acte de donner la mort. Chris Marker ne prend pas au hasard l'exemple des jeux vidéo dans lesquels le joueur agit le plus souvent par le biais d'un avatar numérique. Pour se connecter au réseau, Laura est invitée à choisir un masque numérique dans la « galerie des masques ». Cet épisode, qui n'est pas sans rappeler certains rites primitifs destinés à conjurer la mort, fait bien sûr référence à l'identité que chacun s'invente sur les réseaux : pseudonymes utilisés sur les forums de discussion, discours portés sur soi-même et, plus récemment, *alter ego* de synthèse dans les sites communautaires de type *Second Life*. Autant de doubles plus ou moins aboutis ou conformes à la réalité, mais dont la principale raison d'être semble résider dans la possibilité qui est offerte au joueur ou à l'utilisateur de satisfaire, par leur truchement, un fantasme d'omnipotence et d'immortalité : la possibilité de mourir et de renaître indéfiniment, à l'identique ou sous une autre identité, dans un monde où rien n'est joué une fois pour toutes. Chaque « mort » n'est qu'une renaissance, un retour en arrière qui permet de réaliser un deuxième rêve : celui de changer l'histoire. En effet, qui n'a jamais rêvé de corriger un chapitre de sa propre vie ou de changer la face de l'humanité ? Le « devoir de mémoire », largement cultivé dans nos sociétés, semble tout entier reposer sur l'idée que la mémoire du passé permet d'éviter la répétition des mêmes erreurs, qu'une seconde chance peut nous être accordée.

Que fait le joueur lorsqu'il supprime ses données de jeu, lorsqu'il abandonne la partie en cours pour entamer une nouvelle, lorsqu'il appuie sur *reset* ou qu'il recommence après un *game over* ? Il efface la mémoire du jeu en même temps qu'il conserve la sienne, celle des erreurs tactiques ou des

maladresses qu'il lui faudra corriger s'il souhaite réussir la prochaine fois. Il tire un trait sur le passé, comme si celui-ci n'avait jamais existé, tout en en tirant les leçons. Ainsi sont réconciliés les deux grands fantasmes définis plus haut : à la fois effacer le passé et le mémoriser pour ne pas le revivre. Il est très vraisemblable que la facilité avec laquelle des données informatiques peuvent disparaître sans laisser de trace (à tout le moins, du point de vue de l'utilisateur lambda, une donnée n'étant jamais définitivement perdue), soient à la base de l'intérêt suscité par les jeux vidéo. Il est très probable, à l'inverse, qu'un jeu qui conserverait irrémédiablement la mémoire du passé, qui n'offrirait pas cette possibilité de revenir en arrière, ferait fuir n'importe quel joueur. C'est pourtant le cas du jeu inventé par Chris Marker dans *Level five*.

b. Le jeu à contre-emploi

En choisissant pour thème de son jeu vidéo imaginaire un épisode sanglant de l'histoire, Chris Marker tisse encore plus profondément des liens entre le jeu, le passé et la mort. En décidant d'évoquer la bataille d'Okinawa par ce biais, il flatte notre désir de refaire l'histoire, mais pour mieux le décevoir. Dans *Sans soleil* (1982), les images solarisées numériquement étaient présentées comme des images « moins menteuses », en vertu du fait qu'en rompant l'illusion mimétique, elles avouaient n'être que des images. De même, le jeu, dans *Level five*, refuse de faire illusion, mais il y parvient quant à lui en refusant de n'être qu'un jeu. Comme aucun programme ne permet de rectifier « réellement » le passé, celui-ci n'offre même pas la possibilité de le faire « virtuellement ». Lorsque Laura, veut modifier les paramètres de la bataille, l'ordinateur lui oppose systématiquement le message "*Access denied*" (« Accès refusé ») : personne n'a accès au passé. Les commentaires nous renseignent à eux seuls sur cette illusion que Chris Marker attribue aux jeux vidéo ordinaires et sur la signification de ce contre-emploi :

“Je pensais que le jeu consisterait à rectifier cette malignité du destin.”

“Les jeux de stratégie, c'est fait pour regagner les batailles perdues, non ? Tu imaginais vraiment un joueur capable de passer des nuits entières à voir l'histoire se répéter, et à se persuader que son histoire à lui aussi n'avait qu'une seule façon d'être jouée ? J'ai essayé, l'autre jour, le jeu de Marienbad. Au bout de quelques coups, l'ordinateur m'a laissé un message : « J'ai déjà gagné mais on peut continuer à jouer si cela vous amuse ». La mort pourrait dire ça.”

Les jeux, dans *Level five*, ne font qu'imiter le caractère inexorable du temps et de la mort. N'offrant aucune possibilité d'échapper à la réalité, ils consistent à ne pas jouer. La plupart des jeux vidéo perfectionnent constamment le réalisme visuel pour donner corps à des mondes irréels. Le jeu sur Okinawa, avec ses graphiques et ses cartes rudimentaires, s'attache à une autre forme de réalisme : celle du monde tel qu'il est, non dans ses apparences mais dans ses lois. Il est le contraire d'un

divertissement, puisqu'il rappelle au joueur son destin de mortel. L'intérêt que l'on peut y trouver ne réside pas dans ce qu'il permet de faire, mais dans ce qu'il ne peut pas faire, dans le message qu'il enferme et qui est une négation du jeu, une incitation à ne pas y entrer. Son mouvement n'est pas dirigé vers l'intérieur, selon la dynamique d'immersion propre aux jeux vidéo, mais vers l'extérieur, vers le monde réel. Les images qui avouent n'être que des images, le jeu qui ne peut être joué, sont donc un moyen de montrer la vérité en négatif. S'il est impossible de dire en quoi consiste cette vérité, les simulations ou les mensonges qui se nient eux-même permettent de dire ce qu'elle n'est pas.

Pour autant, il ne faut vraisemblablement voir, dans l'idée que l'histoire et la vie n'ont qu'une façon d'être jouées, ni fatalisme, ni volonté de déresponsabiliser qui que ce soit, seulement une façon de souligner l'erreur, voire la malhonnêteté, qui consiste à juger le passé à la lumière du présent. Le simple fait de recommencer la partie est une tricherie en regard des règles du temps : la vie ne se joue qu'une fois. Prétendre que l'on aurait agi différemment de ceux que l'on juge revient à s'octroyer tous les atouts dans une partie où l'on connaît à l'avance le jeu de l'autre. Interrogé sur le caractère atypique du récit de *Level five*, bien éloigné du documentaire historique, Chris Marker oppose sa démarche à celle du médium télévisuel :

“La télévision a changé beaucoup de choses. Toute la partie Okinawa de Level five s’articule autour du récit d’un témoin. Imaginez-le dans un cadre “documentaire”, [...] inscrit dans la journée d’un téléspectateur, entre le récit du calvaire d’un Bosniaque, celui du calvaire d’un Rwandais, et celui d’un survivant de la Shoah. Combien de calvaires peut-il ingurgiter comme ça, en ligne, et garder à chacun son caractère unique ? Il fallait trouver autre chose.” (Entretien avec Walfisch, 1996)

S'il importe, pour Chris Marker, de considérer chaque événement comme unique, en même temps, le jeu sur Okinawa semble dire que l'histoire ne cesse de se répéter. Mais cette répétition n'est justement possible qu'en vertu de cette unicité, parce que dans la vision markerienne, aucun événement n'est comparable à un autre. Voilà pourquoi le cinéaste conclut dans *Level five* : *“Mémoriser le passé pour ne pas le revivre était une illusion du XX^e siècle.”*

Nous avons remarqué que recommencer la partie équivalait à effacer le passé. Le jeu de *Level five* n'offre pas cette possibilité : il ne permet que de reproduire les événements tels qu'ils se sont passés et annihile le privilège du joueur en rendant sa propre mémoire inutile. La partie est déjà jouée une fois pour toutes. La marge de manœuvre se limite à pouvoir reproduire le passé ou quitter le jeu. Malgré son savoir, Laura se trouve donc face au même dilemme que les habitants d'Okinawa : l'acceptation et la mort ou bien la mort seule, sans acceptation, c'est-à-dire se retirer du jeu avant la fin, ce qui équivaut à un suicide virtuel. Le libre arbitre subsiste dans la seule décision d'avoir le choix ou de ne pas l'avoir. Comme le signale le jeu de Marienbad, la mort a déjà gagné, reste à choisir de jouer ou de

ne pas jouer, de vivre ou de ne pas vivre, d'admettre ou de refuser que le passé soit le passé. Il semble que pour Chris Marker, ce refus, bien que stérile d'un point de vue rationaliste, soit le sens même de la vie : jouer pour perdre, plutôt que ne pas jouer du tout. Telle est la morale du récit : *“Laura avait compris que le jeu ne servirait jamais à refaire l'histoire. Il se contenterait de la répéter, en boucle, avec une obstination méritoire et probablement inutile”*.

L'histoire individuelle et l'histoire collective se rejoignent donc métaphoriquement au sein de ce jeu que l'on peut considérer, d'un certain point de vue, comme plus réaliste que tout autre. Mais une deuxième grille d'analyse, héritée du mythe d'Orphée aux Enfers, émerge de la mise en relation du film et de l'article cité plus haut : Orphée perd deux fois Eurydice, Scottie perd deux fois Madeleine, le héros de *La Jetée* est abattu, Laura disparaît. Dans chaque cas, le fait de se retourner vers le passé, de défier les lois du temps, se paie d'une vie humaine. Cet élan vital que nous venons d'évoquer s'accompagne d'une déception redoublée et, paradoxalement, de la mort.

2) Le « réel » et le « virtuel »

a. Laura et Orphée : les limites d'une comparaison

Plusieurs éléments pourraient nous laisser voir dans *Level five* une sorte de version cybernétique du mythe d'Orphée. En se plongeant dans la tragédie d'Okinawa, Laura pénètre le royaume des morts avec l'espoir d'y retrouver l'âme de celui qu'elle a perdu. En parcourant le jeu, en retournant à travers celui-ci sur les lieux qui virent s'aimer le couple, elle réactive une mémoire commune. O.W.L., présenté comme le réseau de tous les réseaux passés, présents et futurs, est à ce titre une interface entre la vie et la mort, le souvenir et l'oubli, et n'est pas sans rappeler la zone où transitent les personnages du film de Jean Cocteau, *Orphée* (1949). Dans cette version moderne du mythe, Cocteau remplaçait la traversée de l'Achéron par celle du miroir ; dans *Level five*, l'écran de l'ordinateur joue, métaphoriquement et dans une certaine mesure, le rôle du miroir. Il s'agit toujours de franchir une frontière incommensurable, de passer *de l'autre côté*, mais en imagination, cette fois. Le jeu et la vie, dans *Level five*, sont les deux faces d'une même réalité. Le jeu est l'univers du « virtuel », de l'au-delà, du passé oublié, mais il est aussi toute la mémoire de son créateur qui s'y trouve rassemblée et Laura avoue sa crainte de découvrir, dans le programme du défunt, quelque chose qui ne leur appartiendrait plus. La création ferait partie de la vie en même temps que la vie appartiendrait à la création comme à une réalité plus vaste. Cette réflexion s'applique au film lui-même : *Level five* n'est qu'un film dans l'œuvre de Chris Marker, mais un film dans lequel l'auteur fait un état des lieux de sa mémoire, la confrontant à l'histoire pour y trouver peut-être quelque chose qui serait *en lui, mais pas à lui*.

Nous avons affirmé que le mouvement du jeu vidéo de *Level five* était dirigé vers l'extérieur, qu'il ne cherchait pas à absorber le joueur vers son univers mais tendait au contraire à le maintenir dans la réalité et à se tourner lui-même vers le réel. Néanmoins, à partir d'un certain point, le jeu et la vie finissent par se confondre, le jeu se faisant métaphore de la vie, la vie apparaissant comme un jeu. Si nous nous penchons plus longuement sur la place du jeu dans la fiction, nous découvrons en fait un double mouvement : le jeu déborde sur la vie de Laura en même temps qu'il l'attire à lui. La jeune femme se rappelle les niveaux qu'elle et son compagnon avaient l'habitude d'attribuer aux gens qui leur parlaient : "*Le jeu était devenu tellement la règle que l'on ne pouvait pas s'empêcher d'attribuer des niveaux pour tout, pour toutes les choses de la vie*".

Cette anecdote établit entre le jeu et la vie des personnages une double relation d'imbrication : le jeu faisait partie de leur vie, leur vie faisait partie du jeu, cette confusion étant rendue possible, justement, par le fait que le jeu consiste à ne pas jouer, qu'il est tellement inspiré de la vie de ceux qui l'ont créé qu'aucune distinction ni hiérarchie *de fait* n'existe entre le « réel » et le « virtuel ». Là où nombre de fictions hollywoodiennes à sensations mettent en scène un virtuel réifié, menaçant l'intégrité du monde réel (cf. *The Matrix*, de Andy et Larry Wachowski, 1999), *Level five* ne voit dans les mondes virtuels que l'émanation d'une volonté créatrice humaine, forcément ancrée dans ce réel. Une analyse de type « deleuzien » (cf. Deleuze, 1983-1985), dans la mesure où elle s'en tiendrait à opposer deux catégories de principe, telles que l'actuel et le virtuel, comme les deux côtés d'un miroir, échouerait donc finalement à rendre compte de l'essentiel de la vision du monde markerienne : si le jeu et la vie finissent par se confondre, ce n'est pas en vertu de l'« indiscernabilité » entre deux catégories hermétiques l'une à l'autre, mais en vertu d'une parfaite continuité.

Si la disparition de Laura à la fin du film peut laisser imaginer que l'héroïne a été happée par le passé pour avoir trop regardé derrière elle, la grille d'analyse « orphique » montre ses limites dès lors qu'on la confronte à ce qui préoccupe Chris Marker au premier chef. Au détour du commentaire de *Sans soleil*, l'artiste définit ce qu'il pense être l'enjeu de l'homme moderne : après avoir réconcilié les espaces, il lui reste à réconcilier les temps. Or, réconcilier plusieurs éléments ne consiste-t-il pas, par définition, à s'opposer à toute vision du monde qui les rende inconciliables ? Mais réconcilier les temps ne signifie pas annihiler ce qui fonde leur identité. Dans la vision markerienne, si Orphée perd une deuxième fois Eurydice, c'est finalement moins pour avoir transgressé les lois du temps qu'en vertu d'une implacable logique temporelle ; c'est moins pour avoir voulu rendre le passé à nouveau présent que parce qu'une fois présent, ce passé, pour rester le passé, ne peut que se répéter. Les différents univers diégétiques qui coexistent dans *Level five* ne s'articulent pas tant sur le modèle très en vogue des mondes parallèles « impossibles » que sur celui des strates de temps qui communiquent entre elles : le montage, faisant redondance à la figure thématique du réseau et de ses dialogues « en direct », simule un récit polyphonique dont les différents narrateurs (Chris, Laura, les

témoins...) se situent dans des foyers temporels distincts, mais où chacun semble néanmoins reprendre et commenter les propos des autres. Laura elle-même, personnage dont la vie est racontée au passé, est pourtant aussi présente pour le spectateur que Chris, « l'as du montage », avatar fictif du réalisateur, qui, sur une injonction de son amie, récupère ses images pour en faire le film que nous avons sous les yeux. *Level five* est dénué de toute structure binaire rigide qui opposerait deux mondes dont l'un serait présent et l'autre passé, l'un réel ou actuel et l'autre virtuel. À proprement parler, le film ne brouille pas les frontières entre ces catégories, ne joue pas sur le registre de leur ambiguïté, puisqu'il en fait les deux aspects complémentaires d'une même réalité. Si en disparaissant, Laura passe dans un autre monde, cet autre monde est donc à chercher, non dans le film, mais à l'extérieur.

b. Le sens du dénouement

En se terminant sur une disparition, le récit offre, à première vue, une fin on ne peut plus ouverte. Plusieurs pistes sont possibles en fonction des indices que le spectateur aura retenus. Laura a-t-elle été enlevée par ceux qui semblaient l'espionner sur le réseau ou a-t-elle subitement décidé de disparaître ? Qu'avait-elle découvert ? Toutes les extrapolations semblent permises, d'autant que l'auteur ne fournit aucune explication :

“Il y a les niveaux du Jeu, ceux qu'ils utilisent métaphoriquement pour classer les choses et les gens, et la façon dont ■ Laura ■ entre elle-même dans le Jeu. A quoi elle pense au juste à la fin, moi je n'en sais rien. Au spectateur de se débrouiller.” (Entretien avec Walfisch, 1996)

La question est donc de savoir s'il est permis de proposer une interprétation du dénouement d'un film alors même que le cinéaste affirme n'avoir voulu lui donner aucun sens précis. Il ne s'agira pas ici de se livrer, pour le plaisir, au petit jeu cinéphilique du débat exégétique mais de s'interroger sur l'utilité d'une telle fin ouverte en regard des préoccupations et de la vision du monde qui se font jour dans l'œuvre de Chris Marker, ce qui doit, peu ou prou, conduire à une hypothèse d'interprétation qui concerne moins la « réalité » fictionnelle, toujours subjective et artificielle, que le *propos* du film, beaucoup plus facile à appréhender dans une relative objectivité, en fonction des indices fournis par l'auteur. Or, ce qui, dans une œuvre, a valeur d'indice, indépendamment des déclarations d'intention, fort utiles par ailleurs, s'avère bien souvent être ce qui semblait au prime abord « gratuit », dans la mesure où ces éléments, apparemment discordants, rapportés, sont autant de figures remarquables qui appellent à être rattachées au reste de l'œuvre dont on cherche à cerner la cohérence globale.

Ces indices ne manquent pas dans *Level five*. En premier lieu, l'un des thèmes récurrents est celui de la disparition inexpiquée : celle de Laura, bien sûr, mais également la mort de son compagnon « dans des circonstances jamais vraiment définies ». Le commentaire fait à plusieurs reprises mention du

niveau cinq et évoque un passage à la limite : la jeune femme demande : *“Faut-il être mort pour atteindre Level five ?”* et dans l'épilogue, le commentaire de Chris suggère qu'elle arrive, avec le jeu, à un point de non-retour :

“Elle en parlait maintenant avec détachement, comme si elle avait atteint une limite. Au-delà, le jeu ne lui appartenait plus, ni l'histoire. J'ai su qu'elle passait des nuits dans la conversation avec les masques. Je lui demandais ce qu'elle cherchait, elle répondait : « Level five, bien sûr », sur un ton qui me faisait croire qu'elle allait mieux, que pour elle, au moins, la guerre était finie. Mais bien sûr, je me trompais...”

Un peu plus tôt, Laura confiait avoir eu une étrange conversation sur le réseau avec un mystérieux interlocuteur qui semblait tout savoir sur elle, sur son compagnon disparu et sur le jeu. Inquiète, la jeune femme avait demandé à cette personne de dévoiler son avatar numérique et avait alors découvert son propre visage sur l'écran, avant de se voir interdire subitement, sans raison apparente, l'entrée sur le réseau, l'ordinateur ne reconnaissant plus son empreinte biométrique.

De retour à l'atelier, Chris trouve les lieux comme si Laura venait de les quitter. Il tape le nom de son amie sur le clavier de l'ordinateur encore allumé. Celui-ci, intarissable sur le passé, ne sait plus « comment Laura », comme si, en disparaissant, son utilisatrice s'était évanouie de sa mémoire.

Il existe plusieurs manières d'interpréter la disparition de Laura en fonction de ces indices. La première consisterait à appréhender le film sous l'angle du *thriller* en invoquant une sorte de théorie du complot : Laura aurait été enlevée, voire « effacée », parce qu'elle aurait découvert une vérité qui aurait dû rester cachée. Mais une telle dramatisation de l'intrigue s'accorde assez mal à la tonalité générale de ce film intimiste comme à son propos. Si Chris Marker n'a de cesse de révéler les mises en scène et autres manipulations qui se cachent derrière les grands symboles historiques, comme le planter de drapeau à Iwo Jima ou l'homme-torche Gustave, c'est moins pour dénoncer la mystification du public par les pouvoirs politiques que pour démontrer que toute image est le produit d'une manipulation. La croyance en la vérité de l'image « brute » est d'ailleurs critiquée par l'auteur dans un de ses ouvrages :

“Au nom de quoi la photo d'identité, prise à l'improviste sous une lumière crue avec un modèle inhibé, serait-elle plus réaliste et plus significative que le portrait longuement travaillé, utilisant toutes les ressources de la technique photographique pour mettre en valeur la personnalité du modèle ? Le maquillage qui souligne la beauté d'un visage le rend-il moins véridique ? La vérité c'est l'artifice.” (Marker, 1952 : 44)

La deuxième explication serait que Laura aurait choisi de disparaître, de se retirer d'un monde dans lequel elle ne pouvait plus vivre en sachant ce qu'elle savait. Mais une telle hypothèse a l'inconvénient de laisser l'épisode de la mystérieuse conversation sur le réseau et des dysfonctionnements qui s'ensuivent au rang d'élément rapporté, d'événement sans suite.

Une hypothèse plus fertile sur le plan de la compréhension du « projet markerien » serait d'appréhender l'ensemble de la diégèse comme une mémoire informatique dont le jeu sur Okinawa ne serait que la mise en abyme. Une remarque de Laura suggère cette idée lorsqu'elle imagine quelque obscur informaticien qui régirait le cours de nos vies depuis le futur : *“Comme si mon programmeur avait tout prévu, ce qui est arrivé et ce qui aurait pu arriver”*. Les étranges interlocuteurs du réseau, qui savent tout sur tout, ne seraient-ils pas, précisément, ceux qui ont tout créé ? De l'héroïne qui nous confie ses états d'âme face caméra ou de l'inconnue invisible qui lui parle sur le réseau en arborant son visage en guise de masque, qui est l'original et qui est l'avatar numérique ? La jeune femme serait prise dans la situation inextricable de celui qui est à la fois personnage et conscience, joueur et jouet d'un autre, qui agit en même temps qu'il *est agi*. Le monologue d'ouverture du film évoque d'ailleurs la fiction cartésienne du « mauvais génie » : *“Est-ce que tout cela peut être autre chose que les jouets d'un dieu fou qui nous a créés pour les lui construire ?”*.

Considérer la fiction de *Level five*, dans son ensemble, comme un jeu vidéo, Laura comme un personnage de ce jeu, expliquerait pourquoi celle-ci disparaît du film aussi facilement que le « programme Laura » s'efface de l'ordinateur, comme le suggère la dernière image. Reste à savoir quel est le but du jeu. À bien des égards, il y est question de rédemption. On notera les multiples évocations du thème des fantômes : le film *Laura* d'Otto Preminger (1944), la ville de Naha décrite comme « peuplée de fantômes », les parents des enfants noyés qui viennent « consoler les âmes », etc. Le jeu est hanté par des fantômes : ceux du passé, les victimes d'Okinawa, qui se rappellent à la mémoire des vivants, et ceux du présent, les survivants, les personnages condamnés à errer tant qu'ils n'auront pas accepté le deuil. Pour s'en sortir, il n'existe que deux solutions : soit se retirer du jeu, comme le fait Michel, le suicidé qui parle à Laura avant de s'endormir pour toujours, soit emporter la victoire sur soi-même. Le dernier monologue de l'héroïne suggère que celle-ci est parvenue à ce stade d'acceptation sans réserve. En se réconciliant avec le passé, elle aide les âmes des morts à trouver la paix. Sa mission accomplie elle est effacée du jeu et seul demeure son *alter ego* de chair et d'os, du côté invisible de l'écran, dans un monde où le couple n'a peut-être jamais été séparé.

Conclusion : le « hors-film », le dialogue à travers le temps, la mémoire du futur

Qu'apporte une telle interprétation du dénouement à la compréhension du projet markerien défini plus haut : la réconciliation des temps ? Il faut d'abord se rappeler que la réalisation de *Level five* est

quasiment contemporaine de la conception du CD-ROM *Immemory* dans lequel l'artiste déclare :

“Non seulement le multimédia est un langage entièrement nouveau, mais c'est le langage que j'attendais depuis que je suis né.” (Marker, 1998 : texte de la jaquette)

Dans l'une des rares interviews qu'il ait accordée, Chris Marker justifie une telle affirmation en expliquant que le CD-ROM *“est la seule technique qui permette de simuler le caractère aléatoire et capricieux de la mémoire – ce que, par définition, le film ne peut pas”* (propos recueillis par Frodon, 1997 : 31). Mais c'est surtout la volonté de rompre avec une conception linéaire du temps, celle du récit, en lui substituant une conception géographique faisant coexister tous les temps, qui semble motiver le choix de ce *medium* :

“Dans nos moments de rêverie mégalomaniacale, nous avons tendance à voir notre mémoire comme une espèce de livre d'Histoire : nous avons gagné et perdu des batailles, trouvé et perdu des empires. A tout le moins nous sommes les personnages d'un roman classique (“Quel roman que ma vie !”). Une approche plus modeste et peut-être plus fructueuse serait de considérer les fragments d'une mémoire en termes de géographie. Dans toute vie nous trouverions des continents, des îles, des déserts, des marais, des territoires surpeuplés et des terrae incognitae. De cette mémoire nous pourrions dessiner la carte, extraire des images avec plus de facilité (et de vérité) que des contes et légendes.” (Marker, 1998 : jaquette)

Il est fort plausible que de telles préoccupations aient déjà été présentes au moment de la réalisation de *Level five* et éclairent le choix de faire de l'ordinateur un personnage à part entière de la fiction, voire son principal moteur. Mais de même qu'une vision cartographique de l'espace implique une prise de distance, une vision cartographique du temps, au sein d'un récit filmique irrémédiablement linéaire, ne peut être suggérée que par distanciation. Inciter à concevoir la fiction cinématographique comme une mémoire informatique n'est-il pas le meilleur moyen de contourner la linéarité du récit en lui opposant un modèle radicalement différent, d'autant plus facile à appréhender que ce modèle est présenté comme analogue à la mémoire humaine et qu'en dernière instance, le film n'existe que dans et par la mémoire du spectateur ? Si le personnage de Laura est éminemment présent par l'image et la parole tout au long du film, Chris Marker parvient néanmoins à obtenir des images *au passé* en privilégiant l'image-mémoire sur l'image-mouvement, le résultat sur le processus. La disparition de Laura est le préalable à cette évocation au passé.

L'autre problématique de *Level five* semble être la suivante : comment faire en sorte qu'une fiction qui s'est attachée à nous dévoiler l'envers des images et de la mémoire dévoile aussi son propre envers, qu'elle s'avoue purement fictive et refuse de faire illusion, à l'instar du jeu qu'elle met en scène ?

Concevoir l'ensemble de l'univers diégétique comme une simulation informatique permet de rompre l'illusion référentielle de la diégèse sans recours à la construction d'un « réel » tout aussi fictif – procédé employé dans de nombreux films hollywoodiens comme le fameux *Matrix* évoqué plus haut – les hypothétiques concepteurs de ce programme, rencontrés sur O.W.L., restant pour ainsi dire « hors-film ».

Enfin, il s'agirait d'inscrire le spectateur « en creux » dans la fiction pour l'inciter à se réapproprier une mémoire dont le film ne serait que le support transitoire. Les propos du concepteur d'*Immemory* dénotent une telle conception dynamique. Tout se passe chez lui comme si la mémoire n'était qu'une affaire d'images, de glissements d'une image à une autre :

“Mais mon vœu le plus cher est qu'il y ait ici assez de codes familiers (la photo de voyage, l'album de famille, l'animal fétiche) pour qu'insensiblement, le lecteur-visiteur substitue ses images aux miennes, ses souvenirs aux miens, et que mon Immémoire ait servi de tremplin à la sienne pour son propre pèlerinage dans le Temps Retrouvé.” (Marker 1998 : jaquette)

La disparition de Laura, dans le sens où nous l'interprétons, permettrait à Chris Marker de conférer au dialogue à travers le temps, leitmotiv du film, sa forme inachevée, l'ouvrant à un temps figuré en creux auquel lui-même, personnage resté dans le film, n'a pas accès : le temps du « hors-film », celui des interlocuteurs sur le réseau, mais aussi celui du spectateur, instance postérieure à la réalisation du film, incarnation de la « mémoire du futur », en perpétuel devenir, que le cinéaste appelle de ses vœux et dont le film ne serait qu'une partie, un ensemble d'images parmi d'autres images, ni réelles, ni virtuelles, simplement *mémorielles*.

Bibliographie

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1996.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma*, t. I : « L'image-mouvement », t. II : « L'image-temps », Paris, Minuit, 1983-1985.

FRODON, Jean-Michel (propos de Chris Marker recueillis par), « Je ne me demande jamais si, pourquoi, comment... » in *Le Monde*, 20 février 1997, p. 31.

LE DIBERDER, Alain, LE DIBERDER Frédéric, *Qui a peur des jeux vidéo ?*, Paris, La Découverte, 1993.

MARKER, Chris, « A free replay (notes sur *Vertigo*) » in *Positif*, n° 400, juin 1994, p. 79-84.

MARKER, Chris, *Giraudoux par lui-même* [1952], Paris, Seuil, 1960.

MARKER, Chris, *Immemory* [CD-ROM], Paris, Centre Georges-Pompidou, 1998.

MARX, Karl, *Le Capital : critique de l'économie politique. Livre premier : le procès de production du capital* [1867], Paris, PUF, 1993.

SAEMMLER, Alexandra, *Matières textuelles sur support numérique*, Université de Saint-Étienne, 2007.

WALFISCH, Dolores, interview de Chris Marker in *The Berkeley Lantern*, novembre 1996.

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité : l'espace potentiel* [1971], Paris, Gallimard, 1975.

Thibaut Garcia est docteur en cinéma de l'Université Paul-Valéry – Montpellier III où il a enseigné sa discipline pendant trois ans comme ATER, puis comme chargé de cours. Il est l'auteur de *Qu'est-ce que le « virtuel » au cinéma ?* (L'Harmattan, 2009), ouvrage qui reprend les principaux thèmes de sa thèse de doctorat dirigée par Frank Curot, professeur, et Catherine-Berthet-Cahuzac, MCF-HDR, et dans lequel il propose une définition « conceptuelle » et dialectique du virtuel, élargie au-delà de son acception informatique actuellement dominante. La plupart de ses articles sur le cinéma et les jeux vidéo ont été publiés dans la revue universitaire *Prismes* (www.revueprismes.blogspot.com). Son mémoire de maîtrise, soutenu en 2001 sous la direction de Marion Poirson-Dechonne (MCF, Montpellier III), avait pour thème la quête du passé dans *Level five* de Chris Marker.

Contact : garcia_thibaut@yahoo.fr

Micrologie de Chris Marker

Author: Nicolas Geneix

Abstract (E): Using "micrology", as set out by Adorno in *Negative Dialectics*, this paper tries to characterize a central feature of Chris Marker's approach, as iconographer and writer, namely the way in which he explores the echoes of history and culture in the singularity and rarity of the documentary. As traveller and photographer he catches and collects microcosmic fragments, tying them up and editing them in the various frames of the book, the film or the new media.

Abstract (F): En s'appuyant sur la "micrologie" proposée par Adorno dans la *Dialectique négative*, cet article tente de caractériser un aspect de la démarche de Chris Marker, iconographe et écrivain. C'est en effet dans le singulier et la rareté documentaires que ce cinéaste sonde des échos historiques et culturels. Voyageur et photographe, il saisit et collectionne des fragments microcosmiques, les liant et les montant dans les cadres divers du livre, du film et des nouveaux médias.

keywords: Adorno, collection, constellation, editing, microcosm, montage, short film.

Article

Au cœur de sa *Dialectique négative*, Adorno indique le seul "refuge" restant désormais à la philosophie incapable de saisir *vraiment* quelque totalité philosophiquement illusoire : la "micrologie". Le "regard micrologique", c'est d'abord celui de Walter Benjamin qui dans le détail négligé d'un texte ou d'une image, le phénomène résiduel ou l'objet déconsidéré par la culture dominante cherchait à atteindre un contenu de vérité dans toute sa grandeur. Loin de découvertes archétypales ou éternelles, c'est que "l'histoire que le singulier porte en lui en tant qu'advenu" qui s'exprime et se révèle dans un timbre, un jouet ou un livre. Moins collectionneur que Benjamin, et moins fasciné par l'écriture fragmentaire, Adorno appareille la démarche microscopique d'une métaphore importante : le microscope. Il ne s'agit pas de voir l'objet en plus grand, mais de voir à travers lui *autre chose*. Actif et culturel, le regard micrologique opère une transformation qualitative de ce que l'on a pu supposer négligeable, et déchiffre l'apparence. Là où le concept "ampute", là où déduction et induction risquent de tromper la réflexion, la démarche micrologique recherche des "moments unifiants". Il n'y a plus d'exemples, mais des singularités évocatrices, des modèles permettant une analyse débarrassée de "la consolation de croire que la vérité serait imperdable". Il s'agit de considérer le réel comme une matière indéniable et indépassable, d'en configurer les éléments sans les transfigurer, de dessiner, enfin, une "constellation lisible de l'étant". Cette idée, cette image, de *constellation* semble renvoyer au problème du point de vue, position d'où regarder et nécessaire finitude de l'observateur quel qu'il soit. L' "essai

comme forme", pour reprendre le titre d'un texte complémentaire dans la pensée d'Adorno, semble le mieux permettre l'expression de la démarche micrologique, "coordonn[ant] les éléments sans les subordonner".

Il n'est pas question ici de trop strictement plaquer la démarche d'un philosophe ne prétendant, dans l'avant-propos de la *Dialectique négative*, délivrer que des "indications pour le penser", sur l'œuvre multiple et protéiforme d'un auteur essayiste comme Chris Marker. Mais l'on croit percevoir des échos entre ce qu'Adorno préfère ne pas nommer une "méthodologie" opérant dans la "vie mutilée" (sous-titre des *Minima moralia*) et le regard que Marker porte sur le monde depuis plus de cinquante ans. Les images qu'il en reçoit, celles qu'il réalise ou transforme, semblent bien opérer ce mouvement de "concrétisation" de la pensée qu'Adorno notait chez Benjamin. Une "impulsion anti-systématique", aussi : Marker affiche ses convictions et nourrit de durables fidélités, mais il n'a jamais été un homme de parti. Artiste créateur disant avoir "pas mal voyagé, un peu écrit et photographié, et fait de temps en temps un film", Marker énumère par-là la variété des supports formels utilisés en affirmant l'unité d'une œuvre marquée par une liberté de fond et de forme certaine. Or, de commun entre des clichés publiés dès le début des années 1950 *via* les collections Microcosme au Seuil et l'utilisation des nouveaux médias, l'on pourrait suggérer entre autres idées une récurrente démarche, ouvertement tournée vers des fragments épars de réalité présente ou passée, et par-là souvent historique. Un "choix du petit" (Miguel Abensour) ne sous-tend-il pas une part importante du travail de Chris Marker, encyclopédiste concret collectionnant et archivant volontiers photos-témoins, les vignettes populaires et images rares de films anciens ? Ces séries proposent des "images du bonheur" (*Sans soleil*) ou suscitent l'analyse : "Cherchons l'idéologie" (*Chats perchés*) pourrait être une devise dans la réflexion que Marker propose sur cet univers second, cette autre vie que sont les images. Sa vision d'une réalité rencontrée, humaine et politique, Marker en fait des œuvres qui s'affichent souvent dans la discrétion et la densité de l'opuscule, du court métrage et du collage numérique. Volontairement éparées, semble-t-il, ces micro-formes correspondent justement avec les fragments esthétiques et les débris d'histoire qui les nourrissent. Un souci scrutateur d'un temps qui passe ou est déjà passé anime ses montages, dans une possible hantise de la destruction qui croise l'adage de l'ami Wim Wenders : "il faut se dépêcher, tout va disparaître". Faisant mémoire, par ses photos comme dans ses films, Marker montre une "attention aux petites choses" (sens premier de *mikrologia*, avant la psycho-morale mesquinerie analysée par Théophraste), voire aux petites gens, aux traces mineures ou minoritaires. Cependant, constatant et assumant notre "immémoire", c'est-à-dire l'impossibilité de faire de sa vie un roman, le cinéaste rassemble, son travail avançant, fragments et images comme autant de "traces sur lesquelles on peut travailler" jusqu'à élaborer une géographie, voire un plan – Adorno dirait : une "constellation".

Nous ferons ici l'hypothèse d'un Chris Marker "bricoleur" (ainsi qu'il préfère se présenter) dont le regard et les pratiques micrologiques relient nombre de ses réalisations photographiques,

cinématographiques ou multimédia, sans les unifier tout à fait, encore moins les uniformiser. Amateur de "choses qui font battre le cœur", selon l'expression fameuse de Sei Shônagon, Marker aime réaliser des accumulations plus ou moins paradoxographiques d'images, "montage-attraction" (Eisenstein) ou montage/collage dans le plan, tout en sondant les juxtapositions problématiques et les associations ambiguës de "choses vues" ailleurs. La micrologie selon Chris Marker, ce serait le petit bout de la lorgnette, mais cette dernière, optique subtil ou caméra légère, capterait en analysant, aiderait à démonter, puis à remonter, parfois même à ré-enchanter l'univers visible où nous vivons. Déchiffrant telles apparences du monde, saisissant des instants résiduels de la grande Histoire, Marker tendrait à en proposer une vision, forcément singulière, foncièrement critique, fût-ce à travers ses plus petits films ou ses plus courts textes. Dans la forme a-méthodique de l'essai transposé dans les arts visuels, "l'as du montage" (*Level Five*) semble dessiner, d'une réalisation à l'autre, et le temps de l'une d'entre elles, une image du réel à auteur d'homme, proche de ce qui se voit parfois moins, mais existe et signifie.

Photo, cinéma et multimédia seront les trois états envisagés pour expliciter la démarche micrologique à l'œuvre dans le travail toujours *in progress* de Chris Marker. De nombreux exemples, un peu éparés et toujours tant soit peu (re)liés seront nécessaires pour mettre en évidence quelques-unes des configurations que Marker réalise sur le temps long de son travail de "bricolage" protéiforme.

1. Micrologie photographique

1.1. L'œil à travers l'appareil

C'est ainsi qu'un nombre significatif de ses rares portraits, images plus ou moins volées, présentent Marker, "ciné-œil" rivé à l'objectif. Au commencement, il y a Chris Marker une fois romancier, régulièrement journaliste indépendant, et photographe et iconographe, déjà. Un nombre significatif de crédits photos, à la fin des volumes Seuil-Microcosme, dès le début des années 1950, sont indiqués "Chris Marker" ou "Archives Marker", s'agissant dans ce dernier cas de documents collect(ionn)és par l'auteur et prêtés à l'occasion d'une monographie sur Lénine (Nina Gourfinkel, collection "Le Temps qui passe", 1959, neuf photos historiques) ou sur Homère (Gabriel Germain, collection "Écrivains de toujours", 1958, douze clichés réalisés personnellement en Grèce). Le document peut être informatif ou illustratif, parfois cependant son caractère insolite ou fantaisiste indique une intention moins neutre : cliché d'une affiche déchirée présentant un De Gaulle âgé (Jean Lacouture, *De Gaulle*, 1965, 1971, p. 12), une carte postale édifiante et un photogramme d'un classique de Dreyer (Régine Pernoud, *Jeanne d'Arc*, 1959, 1966, p. 16 et 22), une Alice couronnée pour la table (Claire-Eliane Engel, *La Reine Victoria*, p. 187)... Culture populaire et image désuète s'avèrent donc compatibles, dans l'esprit du collectionneur documentaliste, avec l'Histoire, ses grandes figures et ses multiples représentations.

Maquettiste des "Petite Planète", toujours au Seuil (et toujours en "Microcosme"), Marker n'hésite pas à monter sur la page des images, personnelles ou non, volontiers hétéroclites, toujours dans une démarche provocatrice (de réflexion), c'est-à-dire dialectique. Un exemple, parmi bien d'autres, dans le volume *Grèce* (n° 6, 1955, p. 20) : une planche intitulée "Les métamorphoses d'Ulysse" voit un vase authentique surmonter un comic-strip au comique involontaire et évident ("*Surely thou must be Ulysses... No other mortal could resist my charm. Let us be friends*"), puis le profil de Kirk Douglas dans un péplum oubliable de Mario Camerini. Or, justement, ce sont autant de traces et de signes de vie d'une culture passée et présente que Marker, pas très théorique mais plaisamment sociologue, découpe, puis monte, le temps d'une page mi-amusée-amusante, mi-sérieuse. Il y a de la micrologie dans ce choix et ce geste de tenir ensemble, sans équivalence mais pas sans échos révélateurs ou suggestifs, des images d'une époque (la nôtre) de *mass-media* face à leur origine, des histoires persistantes, face à leur passé. N'est-ce pas faire entendre l'actualité décalée de Giraudoux que d'ajouter au livre qui lui est consacré, écrit même par Marker, l'image d'un immeuble de Le Corbusier (p. 31), un cliché des émeutes de Shangaï (p. 43), une photo de *La Jetée* (p. 45) dans la réédition de 1978 ? Le temps passe, et les images changent, de nature et de capacité de résonance : tout montage est *in progress*. Être photographe, indique Marker dans *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), c'est être-là, saisir un instant : "La photo, c'est la chasse. C'est l'instinct de chasse sans l'envie de tuer. C'est la chasse des anges... On traque, on vise, on tire et clac ! au lieu d'un mort, on fait un éternel". Trente ans après, avec *Level Five*, la puissance meurtrière de l'œil qui observe sera soulignée, mais c'est une réflexion sur nos représentations qui se poursuit. "Pourquoi quelquefois les images se mettent-elles à trembler ?" demandent les cartons du *Fond de l'air est rouge* (1977) – parce qu'elles révèlent bien les temps de crise, de Paris à Santiago du Chili. Parfois très imparfaite, l'image vaut pour les échos qu'elle suscite, l'histoire qu'elle raconte, à travers même les visages éphémères du métro parisien : le collage informatique diffusé sur le Net par un certain Kosinki (frère de Krasna ?) et intitulé *Métrotopia* donne une image fuyante et par-là honnête de la population féminine de 2008. Cela n'exclut nullement une poésie du visage que Michaux a fortement formulé dans ses *Passages* : "Un pays où les jeunes filles sont belles : bon pays. (...) Miroirs de la race (...) Visages qui ne vous appartiennent pas. Visages universels". Marker pensait-il à ce texte au temps des couvertures fameuses des "Petite Planète" ? Le regard se fait micrologique lorsqu'il tente de saisir "le regard russe" (*Si j'avais quatre dromadaires*) ou tout simplement quelque chose de la vie en Russie en filmant avec de courtes bobines des travailleurs et des paysages (*Lettre de Sibérie*). L'image saisit et construit le réel cadré par la machine enregistreuse, photographique ou cinématographique. Dans le regard d'un Yakoute, l'on peut trouver tout et son contraire, mais sûrement l'on pense au-delà du seul individu, plus justement cependant que par des généralités : là d'abord résiderait une éthique du reportage. Il semble bien que de Cuba à Okinawa, des Jeux Olympiques d'Helsinki aux manifestations contre la guerre du Vietnam, Marker cherche à travers les images qu'il réalise ou collecte "l'histoire que le singulier porte en lui en tant qu'advenu", comme le dit Adorno.

1.2. Des détails résiduels aux constellations d'images

Pour l'image, Marker revendique "l'humilité et le pouvoir d'une madeleine" (Avant-propos d'*Immemory*) : c'est dire qu'à son échelle limitée de représentation, elle possède un très réel pouvoir d'évocation mémorielle. Bien sûr, "chacun sa madeleine" ; néanmoins, lorsqu'il recourt à des "codes familiers (la photo de voyage, l'album de famille)", Marker semble bien suggérer aussi que les images les plus intimes peuvent ne pas manquer de résonances historiques. Si l'on considère l'exposé généalogique décalé, sinon remodelé, d'*Immemory* où il ne sera question *que* d'un oncle et d'une tante magyars, bien vite l'on s'aperçoit que c'est largement de traces d'une *Mitteleuropa* perdue au fil des simagrées de l'Histoire récente qu'il s'agit. La brutalité de la dernière photo, écho aux massacres de masse du XX^{ème} siècle, débouche sur l'indicible qu'a pu rencontrer l'oncle Anton, "européen modèle" peut-être mort en 1945. L'on n'est pas très loin du *Monde d'hier* de Zweig, autre œuvre bien plus qu'autobiographique. Le remarquable réside dans cette idée de reste, quelques photos, d'ailleurs curieusement classées dans un volumes intitulé "Cartes postales". Possible ruse de la déraison dans l'histoire, la photo intime croise donc le cliché collectif dans une démarche proche de la micrologie comprise comme étude du détail public et apparemment banal, qui ouvre pourtant les béances de l'Histoire. Nulle image n'est *a priori* dépourvue de résonance allant bien au-delà d'elle-même : Marker le dit bien, sachant que l' "on ne sait jamais ce qu'on filme" (un cavalier aux jeux olympiques, futur général épaulant Pinochet), mais aussi qu'un détail dans le coin d'une image faite soi-même pourtant permet de mesurer le temps passé de sa propre existence. Ainsi, l'ouverture de *Staring back*, recueil photographique repris dans l'Ouvroir de Second Life, présente-t-il un arbre Place de la République, point récurrent des manifestations parisiennes qui n'a guère changé, et quelques lignes de commentaires demandent : "Watch the tree. Forget the faces for a moment, just watch the tree". Plus tard, un autre cliché permettra de mesurer, à cadrage équivalent, le temps passé. Ici comme ailleurs, les "photos montrent un passé, mais déchiffrent un avenir", comme le dira Marker à propos des images de Denise Bellon (*Le Souvenir d'un avenir*) : essentiel, encore une fois, de mesurer que l'image d'individus saisis en passant parle dans le même temps d'une existence prise dans les mouvements d'une Histoire les englobant, voire les dépassant. Il est nombre de photos réalisées par Marker qui prennent appui sur un insolite somme toute banal, ouvrant pourtant sur des problèmes plus vastes, des "imaginaires" représentant et définissant un mode de vie, une culture parfois. Il ne s'agit pas d'exemples, mais de singularités qui permettent de faire rayonner autour d'elles des mondes. Les accumulations de clichés, dans *Si j'avais quatre dromadaires* laissent souvent entrevoir un regard micrologique : l'humour ou la froideur des images suédoises nous mènent ainsi au caractère jugé trop lisse de la société la plus heureuse sur l'échelle des valeurs de la consommation moderne. Plus sérieusement peut-être, dans le même film de photographe, le visage âgé et maqué d'une militante suggère le passé dont elle a été la plus ou moins proche contemporaine : 1917, tous les espoirs, puis

toutes les trahisons. Le simple portrait de profil de cette femme met en branle une moitié d'un siècle qui aura fait de l'engagement une orientation existentielle, une valeur et un problème. Le détail d'une image devient donc, assez fréquemment chez Marker, un signe vers une plus grande réalité, comme la jeune fille de *Description d'un combat* frôlait l'allégorie, évoquant les treize premières années d'Israël. Le singulier rayonnait alors vers l'historique, signe parmi d'autres, mais justement capté comme celui qui correspondait (ou semblait correspondre) justement à la réalité évoquée. Une autre image que Marker dut ensuite juger aussi datée, une autre jeune fille, compatriote armée de la précédente, figure sur la couverture du "Petite Planète" *Israël* (n° 14, 1959), côtoyant à distance les différents portraits féminins choisis pour ouvrir une invitation au voyage monographique. Cette série documentaire forme sans doute un atlas possible pour un monde devenu "petit", d'ailleurs plus uniquement ouest-européen à partir du numéro 8 *Tunisie*, c'est-à-dire accessible au voyageur, chaque visage en couverture devenant l'atome potentiellement allégorique d'un pays tout entier. Pour reprendre la terminologie d'Adorno, ces visages sont bien des "objets s'ouvrant à une instance monadologique qui est conscience de la constellation dans laquelle ils se trouvent", Etat ou planète. Ces visages, tributaires de contexte et par-là sujets au vieillissement, ne "configurent" pas une réalité (inter)nationale, contribuant cependant à rendre lisible un moment de l'"étant".

1.3. "L'animal fétiche"

C'est ainsi que Marker qualifie cette autre entrée dans l'"immémoire". Les animaux, familiers ou rares, divers ou récurrents, parsèment l'œuvre du photographe, du cinéaste et de l'écrivain Marker. Là encore, héritage des bestiaires antiques ou médiévaux, souvenir poétique au-delà même d'Apollinaire, l'animal n'est parfois pas très loin de l'allégorie, mais ne saurait s'y résumer. Il n'est pas question de trouver chez Marker un système allégorique cohérent, mais bien des signes, encore, un peu spirituels au vrai. Avec plus ou moins d'humour, Marker porte sur les bêtes un regard micrologique en ceci qu'il semble parfois deviner une possible sagesse dans le règne animal. En opposition avec les compromissions des gouvernements démocratiques à l'égard du souverain iranien, "jamais un chat ne sera du côté du pouvoir", dit un commentaire de transition dans *Le Fond de l'air est rouge*, sur des images de la "Fête des chats" d'Ypres. Ce que l'image ne dit pas, c'est la symbolique de cette autre type de manifestation : il s'agit de commémorer la chute des anciens dieux païens, en l'occurrence Freya dont le char était tiré par des félins. Restes d'une culture disparue et sans doute plus panthéiste que celle(s) de notre modernité, les chats monumentaux filmés et photographiés par Marker ("Petite Planète" *Belgique*, p. 172) semblent ici mener le carnaval. Chats sacrés et chats-fétiches balisent les "Petite Planète", notamment et sans surprises vu l'intérêt personnel du maquettiste Marker pour ces pays les volumes *URSS* et *Japon*, avant que Guillaume-en-Égypte, créature(s) vivante(s) puis icône dessinée, ne nous guide à travers *Immemory* ou l'Ouvroir. Effet de signature certain, le chat n'est pas qu'une image, mais les images de lui soulignent sa discrète solitude, ce droit que Giraudoux réclamait pour chaque

homme. Sur les images de Marker, le chat passe : amis très présents dans *Le Dépayés*, ils figurent dans plusieurs génériques de films, traversent plusieurs fois les écrans sans frontières de *Sans soleil*, surgissent puis disparaissent tout au long des manifestations parcourues dans *Chats perchés*. L'animal balise l'espace vital, livresque ou mémoriel, toujours là comme une réalité et une altérité, si loin et si proche de l'homme, surtout celui qui croit en la réincarnation. L'animal, idole ou symbole, est comme un repère relativiste dans les images de Chris Marker, une matrice à références culturelles, aussi : la chouette, athénienne ou post-hégélienne, revient souvent dans l'œuvre, un peu plus que l'ours, souvent russe (soviétique ?) et amical comme Medved-kine (le "ciné-ours"), et l'éléphant, sage dansant le tango et "qui ne peut que s'appeler *Slôn*" (*Si j'avais quatre dromadaires*), nom, russe encore, de la coopérative fondée par le cinéaste, plus tard remplacée par ISKRA. Outre les phénomènes de symbolisation inhérents au genre didactique du bestiaire, l'on doit constater que les animaux photographiés ou filmés par Marker le sont largement aussi pour eux-mêmes. Regarder un "chat écoutant de la musique", c'est le voir d'abord dans sa singularité, le saisir comme une personne, et non un exemple de race ou d'espèce, en un temps de "vie mutilée" où Adorno constate, après même le Nazisme, la poursuite d'une "liquidation de l'individu". Le "regard micrologique" n'isole pas, il refait surgir l'identité là où l'on était plus qu'un exemplaire.

2. Microfilms multiformes

2.1. Fidélité au format court

Permanence formelle du travail cinématographique de Chris Marker, le court métrage apparaît d'abord dans l'univers du livre, intitulé d'une collection avortée que *Coréennes* aurait pu initier et terme générique choisi pour caractériser la mise en pages d'images de la révolution chinoise ("Petite Planète" *Chine*, p. 98-103) ou d'un *Lundi à Pékin* (p. 16-18), allusion-ajout à l'un des films les plus anciens du réalisateur. La diversité thématique, matérielle et formelle des courts métrages de Marker en font un vrai représentant du format qui contribua à lancer une partie de la Nouvelle Vague. Circuit parallèle moins soumis alors aux contraintes, le court métrage avait de quoi séduire un auteur peu soucieux de fil narratif puissant et volontiers documentariste en-dehors même du cinéma. Le style dense de Marker, du commentaire à l'image, s'adapte bien aussi à une relative brièveté qui incite ou oblige à l'attention comme à de multiples visionnages. L'on pourrait même presque dire que la plupart des longs métrages du cinéaste pourraient être vus comme un montage, parfois un tressage ou un entrecroisement de courts (*Le Fond de l'air est rouge*, *Sans soleil*...). Citant et parfois remontant volontiers des plans, voire des scènes d'autres films, siens ou pas, Marker accentue le caractère sécable du film. Le court semble davantage permettre l'expérimentation, du film de photos novateur (*La Jetée*, 1962) aux premiers pas en vidéo (*L'Ambassade*, 1974). C'est encore le moyen de couvrir l'actualité en évitant au passage la *doxa* (*Berliner Ballade*, *Le 20 heures dans les camps*, *Un maire au Kosovo*),

comme ce fut le moyen de militer (les ciné-tracts) et d'aider à militer (les films du Groupe Medvedkine). Il y a là une logique "micro" qui permet la diversité et l'efficacité de réalisations sans doute destinées aux *happy many* du *Joli Mai*, mais ne pouvant toucher qu'une minorité, ou au mieux une succession de minorités, eu égard aux réalités de la distribution des films. Ce goût pour le micro-film, jusqu'au *Bestaire* de neuf minutes ou l'unique de *Leila attacks*, semble aller de pair avec un souci d'auteur singulier et solitaire-solidaire, celui de vraiment faire de sa caméra un "stylo" selon l'expression d'Astruc. Vidéo, numérique auront permis cette plus grande autonomie du réalisateur qu'on imagine, au moins théoriquement, assez seul dans son atelier et parfois derrière sa table de montage. De plus en plus, semble-t-il, Marker s'adresse en individu à des individus, témoin ses réalisations multimédia notamment, mais dans la discrétion et la distance, c'est-à-dire en évitant "l'illusion de l'être-pour-soi absolu". Il est probablement plus facile d'essayer, de "bricoler", de toucher à cette "autonomie de la forme" dont Adorno parlait à propos de l'essai comme genre, à travers des formes courtes sur lesquelles on garde mieux le contrôle. Un goût pour le petit, le mineur, n'est pas à exclure surtout : musicien de l'image, pas si loin peut-être d'un Peter Kubelka, Marker n'a-t-il pas une certaine tendance au perfectionnisme, retravaillant ses films ou ses installations d'une (série de) projection(s) à l'autre, retirant du circuit des films jugés dépassés ? On pense aussi à Benjamin, tel que Scholem le décrit, fasciné à l'idée de pouvoir faire tenir une centaine de lignes sur une feuille de papier ou à la vision des deux grains d'orge du musée de Cluny sur lesquels tient tout le *Shema Israël*. N'y a-t-il pas, dans un effort évident de grande densité de sens au sein de chacun de ses écrits et de ses films, une attitude assez proche de la part de Marker ? Le regard micrologique s'accompagnerait alors d'un désir de création micrologique, amenant à considérer le travail fini comme un trésor caché, un objet rare et précieux, dont la découverte nécessiterait attention et retours. On pourrait même distinguer un film-monade, tant est spectaculaire de voir *2084* dresser, en dix minutes à peine, trois futurs possibles pour l'humanité (gris, noir, bleu), avec la lucidité et l'humour nécessaires cependant pour maintenir une certaine distanciation. Le film, commémorant théoriquement cent ans de syndicalisme, envisage le bilan potentiel du siècle suivant, tout en faisant parler sur le mode mi-sérieux mi-fantaisiste du "j'aime"/"je n'aime pas" des militants anonymes. L'individu côtoie le grand ordinateur statistique qui semble englober les visages tandis que sur ces derniers défilent des images de luttes sociales, dans une possible "nostalgie de l'avenir, qu'autrefois on appelait révolution". Les choix visuels du film suggèrent la présence ou menace de la "techno-logie" qui pourrait remplacer les idéologies, en bien ou en mal. Le film n'émet que quelques hypothèses, et aucune thèse (conformément à la logique profonde de l'essai), mais conclut sans conclure que "c'est nous qui programmons" et que nous devons "savoir vouloir". Ce "nous" renvoie le spectateur à lui-même, l'oblige, en parlant comme Adorno, à prendre "conscience de la constellation dans laquelle il se trouve", entre passé et avenir, responsabilités individuelles et collectives. Le film-tract de science-fiction devient le "moment unifiant" de cette prise de conscience, notamment en faisant défiler (à 8 min. 20), pendant dix secondes et au ralenti, une foule dont il est bien suggéré que nous en *faisons partie*.

2.2. "Le syndrome de Duchamp"

Ailleurs, Marker dit bien le caractère fugitif de "l'image du bonheur" de *Sans soleil*, premier plan d'abord isolé, et même impossible à raccorder à tout autre. L'instant, mesurable ou non, serait aussi celui du regard de la dame de Bissau, "un 25^{ème} de seconde, le temps d'une image". Écrivant récemment pour son installation *Owls at Moon Prelude : The Hollow Men*, Marker évoquait ce qu'il "nomme le syndrome de Duchamp : ce 1/50 de seconde qui a échappé à tous, même à l'auteur, ce 1/50 de seconde devient mien". C'est bien d'un regard qui saisit au vol et au microscope l'image qu'il s'agit : dans l'extrêmement court réside le plus intime, le plus singulier. Retenir l'instant, fixer la brièveté, par le cliché ou le film, tel serait donc l'une des grandes orientations esthétiques de Marker qui construit ses films avec un si grand nombre de plans courts que la mémoire du spectateur se trouve toujours plus ou moins prise en défaut et par surprise lors d'un nouveau visionnage, par exemple et notamment, de *Sans soleil* ou *Si j'avais quatre dromadaires*. Sanctionnant par méthode presque les velléités de compte-rendus exhaustifs, les films de Marker, cousin en cela d'Eisenstein, proposent une quantité d'images largement au-dessus de la moyenne filmique habituelle. La contrepartie du chiffre serait cette brièveté, sentiment avoué de l'insaisissable et possible signe d'une hantise de la destruction. Les films de Marker sur le travail de cinéastes admirés, *Une journée d'Andreï Arsenevitch* ou *A.K.*, semblent marqués par ce temps qui passe et menace des créateurs susceptibles de réaliser leur dernier film. Ces derniers films, d'ailleurs, sont loin d'être les plus frénétiques, comme s'il fallait justement faire durer ces précieux instants. Faut-il voir un geste similaire dans la fixation d'images fugitives au début et à la fin de *Sans soleil* ? La conscience du micro-détail et de l'infinie brièveté provoquerait alors le désir de (re)faire basculer l'image en mouvement dans l'image figée, le cinéma dans la photo. C'est encore de préservation du singulier qu'il semble s'agir, de détacher au sein même du réseau (plus que système, dans le cas de Marker) de liens que l'on appelle montage, un plan parmi les autres. Considéré comme "constellation", le montage isolerait sans tout à fait désolidariser, suspendrait le défilement des images et du temps le temps de mieux y regarder. L'insistance de Marker à l'endroit du regard-caméra, celui de la dame de Bissau ou celui du vieux Japonais dans un bar, rappelle un peu l'exigence de communication que van der Keuken posait comme préalable au filmage de personnes : il faut accompagner et humaniser le geste agressif de la saisie d'autrui, lui parler en quelque sorte *en la filmant*. Serait-ce alors une autre "constellation" que suggère Marker, que cet accord mutuel entre filmé et "filmeur" (Alain Cavalier), un rapport humain assumé qui peut faire du filmage un moment de rencontre ? L'individu filmé, regardant la caméra, rompt son statut de simple figurant, d'exemple dans la foule : il (re)devient une personne, aux yeux du filmeur, et aux nôtres, d'où l'importance et l'honnêteté de fixer ce moment, de le laisser être davantage qu'un autre, parce qu'un peu plus authentique malgré la machine. Au-delà de la brièveté fréquente des plans dans un film de Marker, il faut noter l'attention micrologique aux individus, leur parole et leur visage, une éthique qui se situerait

quelque part entre Levinas et Habermas. Caractéristique de cette attitude serait *Le Mystère Koumiko*, qui commence sur de nombreux plans du visage de la jeune femme avant de devenir une conversation ouverte avec une jeune femme qui "n'est pas la Japonaise modèle, à supposer que cet animal existe", "n'est pas un cas", ni "une classe" ni "une race", mais bien une jeune femme avec "autour d'elle, le Japon". Et Marker précise : "Elle ne fait pas l'histoire, elle est l'histoire, comme vous, comme moi, comme Mao Tsé-Tung, comme le pape et comme le raton-laveur". Ici, la perspective micrologique semble particulièrement évidente : l'individu, singulier mais pas isolé, révèle bien ce qui le relie à "la constellation lisible de l'étant".

3. De la micrologie à la micrographie : "bricolages" de Chris Marker

3.1. Montage de micro-attractions ?

"Chris, l'as du montage" (*Level Five*) : cette auto-référence, même distanciée, souligne néanmoins l'un des "bricolages" privilégiés dans le travail de Marker sur les images : le montage cinématographique. Le terme employé par Marker lui-même évoque évidemment Claude Lévi-Strauss, observant dans *La Pensée sauvage* cette "science du concret" qui voit le bricoleur, par opposition à l'ingénieur, se débrouiller "avec les moyens du bord, c'est-à-dire un ensemble à chaque fois fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus". Cette définition ne correspondrait-elle pas assez bien aux réalisations d'un Marker capable de mêler au support film d'autres images, animées ou extraites de bandes dessinées, photos ou cartons hérités du muet ? Si l'on ajoute les morphings ou les transformations vidéo du type de la "zone" de *Sans soleil*, l'on peut voir les films de Marker comme des travaux composites, des œuvres jamais tout à fait purement cinématographiques. Marker accumule les fragments de films et les "colle", plus encore qu'il ne les monte comme le fait remarquer Guy Gauthier, dans une suite d'images qui oscille entre le montage dialectique hérité d'Eisenstein notamment et la stricte liste, énumération de "choses vues" et à montrer. Un cas aussi spectaculaire que le générique du *Fond de l'air est rouge* semble bien correspondre à l'un des axes définitionnels de l'essai selon Adorno, qui "coordonne les éléments sans les subordonner". Les images ou plans dépassent rarement cinq secondes dans un effet d'accumulation résumant dix années d'engagements dans six pays au moins, signalés par les cartons du générique : ici, l'encyclopédisme militant s'appuie sur la "poésie concrète" (*konkrete Dichtung*) de l'énumération, pour reprendre l'expression de Sabine Mainberger. Les images, comme les hommes, défilent et se heurtent, parfois se répondent, d'une cause à l'autre, d'une répression à l'autre, d'un imaginaire à l'autre. En effet, les images des divers cinéastes militants de l'ISKRA sont également montées en regard des films novateurs devenus canoniques qui auront contribué à former une vision de l'action politique, tous appartenant à la génération soviétique des Eisenstein, Poudovkine ou Medvedkine. Le montage-attraction se voit repris puis pulvérisé dans l'accumulation de micro-plans découpés puis recollés, non pas tant entre eux qu'avec les images d'un

bien plus proche et plus réel présent. Si une aura tragique se dessine évidemment au fil des occurrences filmiques de la scène de l'escalier d'Odessa, fiction géniale mais fiction, et si l'on ne s'étonne pas de voir les larmes de *La Mère*, plus ambiguë peut sembler la déploration des religieuses légères du *Bonheur* au milieu d'inhumations ou de commémorations de héros révolutionnaires. De ces quatre minutes de *défilé* d'images (environ cent pour une quinzaine de cartons) le lyrisme est évident, renforcé par une musique qui va crescendo, cependant que par quelques détails un soupçon nécessaire s'exprime, qui sera approfondi au moment par exemple où Jorge Semprun analyse le rituel militaire des révolutionnaires cubains arrivés au pouvoir. Bricoleur, Marker fait mémoire tout en démontant certains des clichés qui ont contribué à perdre, ou trahir la "nostalgie du futur" (2084). Cette mélancolie se fait plus sereine lorsque Marker ouvre ses films à ses proches ou lointains homologues, retrouvant l'esprit du *Livre des amis (Buch der Freunde)* de Hofmannsthal, ouvrage de citations et anthologie subjective de pairs. Sans même parler des "Fées diverses" d'*Immemory*, souvent Marker monte, entre deux plans ou dans le plan, des images de Varda, Demy, Resnais, pour ne citer que les amis de ce que l'on a appelé "la Rive gauche" à l'époque de la Nouvelle Vague. En écho, d'ailleurs, ne croise-t-on pas un visage caché par Guillaume et une voix déformée pourtant bien identifiable dans le récent *Les Plages d'Agnès* ? Ces jeux d'échos, ou plutôt d'échanges, signifient bien, là encore, la "constellation" : il s'agit moins de stricte dialectique que des signes d'une histoire commune que "le singulier porte en lui". Les micro-citations jettent des ponts entre les œuvres, entre leurs auteurs. Le *worldmaking* (Nelson Goodman) selon Marker passe par l'altérité, l'ouverture, la reconnaissance : toute réalisation est "hybride", autre trait caractéristique de l'essai selon Adorno. Micrologue, Marker se fait micrographe, tels ces scribes antiques parvenant à faire tenir sur de très réduites surfaces scripturales un grand nombre de caractères, trésor caché et pourtant visible à la limite de l'illisible. Marker semble réaliser des montages destinés à être regardés sur table de montage, et non seulement vus. C'est dire alors que le bricoleur incite son interlocuteur, spectateur et lecteur, à venir au plus près du travail réalisé.

3.2. Créer des zones

Du livre au film, du film au multimédia (terme dont Marker estime qu'il appartient au jargon contemporain, comme si la pratique existait dès avant la technologie), c'est l'hétéroclite et l'hybride qui caractérise fondamentalement le "bricolage" selon Chris Marker. Non seulement les images, ou les micro-images, les plus diverses, peuvent constituer une suite cohérente, une fantaisie sérielle personnelle, mais les matériaux eux-mêmes peuvent être reliés, découpés puis (re)collés. Des maquettes de "Petite Planète" au numérique, c'est la dextérité dans l'usage des outils qui permet de créer, d'aller dans l'image même, de la redessiner en quelque sorte. La "zone" de *Sans soleil* permet de transfigurer l'image héritée, poussant le regard micrologique jusqu'à atteindre la grandeur contenue dans l'instant saisi, quitte aussi à trahir le réel en le faisant passer dans la machine ou l'écriture.

L'image se voit sauvée dans l'espace utopique de la "zone", comme le montre Johanne Villeneuve à propos des démarches mémorielles de *Sans soleil*. Au-delà même de la mémoire, il reste le bricolage à venir, qui prend appui sur les nouvelles technologies autant que sur des pratiques anciennes d'appropriation-recréation. Le Kosinki (un pseudonyme parmi tant d'autres : Sandor Krasna, Sergei Murasaki...) que l'on peut croiser sur Internet désigne ses "Pictures at an exhibition" comme des "pictures, collages, well, call'em XPLUGS". Ce montage numérique, doublement patronné par Moussorgski et le musée, juxtapose pendant huit minutes environ un ensemble de créations visuelles apparues dès *Immemory*. Collage, bricolage, le X-plug fait se croiser les peintures les plus célèbres du monde avec la culture que l'on dit populaire, Disney avec la Sixtine ("Mickeylangelo"), des peintres entre eux ("Hirokusai"), l'histoire collective avec l'artiste singulier (dans l'œil de Franco, *Guernica*). C'est toujours une démarche micrologique qui préside à ce qui n'est pas seulement une fantaisie visuelle et textuelle (mot-valise, métissage de langues, allusions multiples...) : au cœur même du montage d'images arbitraire puisque personnel, le singulier renvoie à l'Histoire, la monade s'ouvre sur une constellation de signes. C'est l'imaginaire de notre temps qui se voit exposé, dans le mélange assumé des figures d'une mémoire longue ou courte, longue et courte : ce n'est plus Icare qui chute chez Breughel, mais la navette Challenger ; *Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard* n'a plus le visage du futur Napoléon, mais les traits de l'aigle américain... Si Marker écrit moins d'essais que par le passé, il continue de bricoler, d'*essayer*, en recourant aux moyens contemporains d'une communication peut-être plus directe de l'artiste au public que dans le monde du cinéma, abandonné si l'on s'en tient aux déclarations les plus récentes. Selon Laurence Allard, Marker a emprunté une "voie privatiste", tout en maintenant des liens avec la mémoire collective. Le "vœu le plus cher" d'*Immemory*, c'est bien que "lecteur-spectateur substitue ses images" à celles de Marker, qui se rencontre de loin en loin sur le Web, ce réseau ouvert, exposant ses dernières photos, par exemple, sur le très accessible flickr.com, dissimulé par le nom bien connu depuis *Sans soleil* de Sandor Krasna. La "zone" accueille le visiteur, au point qu'elle puisse ressembler dans un espace virtuel il est vrai, au "Jardin" que désiraient les amis du photographe dans *Si j'avais quatre dromadaires*, ennemis du "Château" inaccessible au *happy many* (*Le Joli Mai*). Dans une proche logique, "l'Ouvroir" visitable sur *Second Life* expose des travaux récents d'un bricoleur réutilisant des matériaux parfois anciens, photogramme du *Frankenstein* de James Whale ou couvertures de "Petite Planète". Dans cet univers si proche selon lui de *L'Invention de Morel*, Marker diffuse en *free review* quelques très courts films animaliers, la ratte Leila avoisinant un merle du XX^{ème} arrondissement : toujours le goût du petit, du faussement "banal" peut-être aussi, comme le suggérait déjà *Sans soleil*. Le prénom "Leila" fait écho à la détention de Florence Aubenas en Irak, comme les photos de Marker qui circulent actuellement sur Internet évoquent l'actualité sociale française, tandis que le chat Guillaume rencontre régulièrement tels portraits du dernier président américain. Musée personnel, installation hors-les-murs, l'Ouvroir continue les recherches et les essais formels et microcosmiques de Chris Marker, maquettiste, photographe, cinéaste, écrivain, iconographe, et toujours artisan "bricoleur".

"Des choses, des objets, des images hors contexte mais qui pourtant sont là" (à propos de l'installation *Owls at Moon Prelude : The Hollow Men*).

Marker n'est donc pas qu'un monteur. Proche dans ses pratiques de la pensée "micrologique" d'Adorno, il sonde des échos personnels ou historiques à travers l'image la plus brève, le photogramme saisi, la photo conservée (en mémoire ou aux archives). Monter n'est pas recréer une harmonie, ne signifie pas concilier les contradictions, mais les exposer, et donner à voir et penser : l'image même garde sa singularité, prise dans l'une ou l'autre "constellation" artistique permise par le *medium* livre, film ou autre, mais jamais niée dans son irréductible individualité. Les œuvres de Marker sont ouvertes, "moment unifiant" d'une vie dans l'histoire, absolument singulière et absolument liée au monde dans l'acception la plus large du terme. Son travail protéiforme tend bien à "déchiffrer les apparences" dans les résidus même de la culture, traces négligées, signes oubliés. Les "microscopes" de Chris Marker, qui s'appellent appareils photos, caméras souvent légères, tables de montage diverses, lui servent à (faire) voir les significations historiques d'images jamais si superficielles qu'il n'y semble. Disciple avoué de Nicole Védres, Marker creuse les images abîmées et écartées qui éclairent pourtant notre histoire d'individus toujours pris dans les "simagrées" (le mot est de Marker lui-même) de la grande Histoire. La démarche micrologique, a-systématique, critique et pratique est l'un des moyens de cette conscience.

Serait-ce là l'un des sens du *hollow* dans le fameux poème de la catastrophe écrit par T.S. Eliot en 1922 ? Ces "hommes creux", point de départ de l'installation multimédia commanditée par le MOMA à Marker en 2005, sont les gueules cassées sans aucun doute, mais ces derniers font signe vers les autres victimes des destructions de masse, des catastrophes d'hier et d'aujourd'hui. Les dix-neuf minutes du dispositif ne sont pas une simple illustration d'un poème célèbre post-1918, mais peut-être plutôt un ténébreux *zuihitsu* ("écrit au fil du pinceau") d'images irréconciliables, parce qu'issues des "limbes" de la mémoire de son auteur et parce que si radicales chacune qu'elles imposent leur présence singulière quoique liée à l'histoire décisivement mondiale du siècle passé. "REMEMBER US" est-il dit et demandé dans la réalisation de Marker qui distord la syntaxe par découpe pour transformer, le temps d'un écran, deux mots en une phrase et un appel. Rainer J. Hanshe notait que la prolifération des images et des mots sanctionnait et aidait simultanément notre capacité à mémoriser : l'image est fantôme, micro-signe vers des macro-réalités traumatisantes et proches de l'intransmissible pour les survivants. L'œuvre micrologique *essai*, pourtant, d'être un "moment unifiant" entre eux et nous.

Biblio-filmographie

Œuvres de Chris Marker (sélection)

Alain Resnais et Chris Marker, *Les Statues meurent aussi*, 1950, 30 min, 35 mm, noir et blanc.

Chris Marker, *Giraudoux*, Paris, Seuil, Microcosme, coll. "Écrivains de toujours", 1952, plusieurs fois réédité, p. 31, 42-43 et 45 notamment.

Chris Marker, *Olympia 52*, 1952, 82 minutes, 16 mm gonflé en 35, noir et blanc.

Chris Marker ("réalisé sous la direction de"), collection des "Petite Planète", Paris, Seuil, collections Microcosme, n°1 à 30, 1953-1964.

Alain Resnais et Chris Marker, *Toute la mémoire du monde*, 1956, 22 min, 35 mm, noir et blanc.

Chris Marker, *Lettre de Sibérie*, 1956, 62 min., 16 mm gonflé en 35, couleurs.

Chris Marker, *Commentaires I et II*, Paris, Éditions du Seuil, 1961-1967.

Chris Marker, *La Jetée*, 1962, 28 min., 35 mm (gonflement de photos prises avec un Pentax), noir et blanc.

Chris Marker, *Le Joli Mai*, 1962, 165 min., 16 mm gonflé en 35, noir et blanc ; image : Pierre Lhomme.

Chris Marker, *Le Mystère Koumiko*, 1965, 54 minutes, 16 mm gonflé en 35, couleur.

Chris Marker, *Si j'avais quatre dromadaires*, 1966, 49 min., 35 mm (à partir de photos), noir et blanc.

Chris Marker et Mario Ruspoli, *Vive la baleine*, 1972, 30 min, 35 mm, couleur.

Chris Marker, *L'Ambassade*, 1974, 20 min., super 8, couleurs.

Chris Marker, *Le Fond de l'air est rouge*, 1977 et 1993, 180 min., 16 mm gonflé en 35, noir et blanc et couleurs.

Chris Marker, photographies pour Marie Susini, *La Renfermée la Corse*, Seuil, 1981.

Chris Marker, *Junkopia (San Francisco)*, 1981, 6 min, 16 mm gonflé en 35 mm, couleur.

Chris Marker, *Le Dépays*, Herscher, coll. Format/photo, 1982, avertissement au lecteur.

Chris Marker, *Sans soleil*, 1982, 110 min., 16 mm gonflé en 35, couleurs.

Chris Marker, *2084*, 1984, 10 min, 16 et 35 m, couleur.

Chris Marker, *A.K.*, 1985, 71 min., 35 mm, couleurs.

Chris Marker, *Bestiaire*, inclus dans *Zapping Zone*, 1985-1992, 9 min., vidéo, couleurs.

Chris Marker, *L'Héritage de la chouette*, 1989, 13 épisodes de 26 min, vidéo, couleur.

Chris Marker, *Zapping Zone – Propositions pour une télévision imaginaire*, 1990-1994, installation vidéo.

Chris Marker, *Le Tombeau d'Alexandre*, 1993, 2x59 min., vidéo, noir et blanc et couleurs.

Chris. Marker, *Level Five*, 1996, 106 min., vidéo Bétacam SP gonflée en 35 mm., couleurs.

Chris. Marker, *Immemory*, CD-Rom, Paris, Centre National Georges Pompidou, 1998.

Chris Marker, "Phénomène (n.m.)", *Trafic*, 1999.

Chris Marker, *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, 2000, 56 min., vidéo, noir et blanc et couleurs.

Chris Marker et Yannick Bellon, *Le Souvenir d'un avenir*, 2003, 50 min, photos gonflées en 35 mm, noir et blanc.

Chris. Marker, *Chats perchés*, 2002-2004, 52 min., vidéo.

Chris Marker, *Owls at Moon Prelude : The Hollow Men*, installation mult média commanditée par le MOMA, 2005.

Chris Marker, *Leila attacks*, 2007, 1 min., numérique, couleurs.

Chris Marker, *Staring back*, MIT Press, 2007.

Critique spécialisée : photographie

Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Arts et esthétique, 2004.

Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, 1993, p. 12-19.

Youssef Ishaghpour, *Grèves, roc et mer*, Tours, Farrago, 2006.

Arnaud Lambert, *Also known as Chris Marker*, Point Jour, coll. Le Champ photographique, 2008.

László Moholy-Nagy, *"Peinture photographie film" et autres écrits sur la photographie (1922-1947)*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

Susan Sontag, *Sur la photographie (1977)*, Christian Bourgois, 2003, p. 5.

Critique spécialisée : cinéma

Raymond Bellour, "Sauver l'image", *Trafic*, n°18, printemps 1996, p. 90-93.

Nicole Brenez, "Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental", Montréal, *CiNéMAS*, vol. 13, n°1-2, p. 49-67.

Guy Gauthier, "Chris Marker : montage « cosmique » et imaginaire singulier", *Les Conceptions du montage*, sous la direction de Pierre Maillot et Valérie Mouroux, Paris, CinémAction, n° 72, 1994, p. 76-77 notamment.

Guy Gauthier, *Un siècle de documentaire français : Des tourneurs de manivelle aux voltigeurs du multimédia*, Armand Colin, 2004, p. 106-107, 122, 139, 142, 146-147, 156-157, 163, 168, 183.

Stephen Hesper, "Die Stimme der Erinnerung – Bilder des Vergessens. Chris Markers *Sans soleil*", *Sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...*, Hg. Natalie Binczek und Martin Rass, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1999, p. 39-50.

Jean-Pierre Jancolas, "La Centrale Marker", *Positif*, n°433, *op. cit.*, p. 86-89.

Bouchra Khalili, "Level 5 ou le Reposoir", *Théorème* n°6, sous la direction de Philippe Dubois, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 141-157.

Jacques Kermabon, "Trésors de Marker", *Bref*, n° 83, juillet-août 2008, p. 52.

Barbara Laborde, "Du mémorial au mémoriel : hommages et tombeaux dans l'œuvre de Chris

Marker", *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, sous la direction de André Habib et Vvia Paci, L'Harmattan, 2008, p. 142-145 notamment.

Christian Lebrat, *Cinéma radical*, Paris Expérimental, 2008.

Catherine Lupton, *Chris Marker – Memories of the future*, Londres, Reaktion Books, 2005.

Chris. Marker, "Le Passeur", entretien à *Libération*, Paris, 6 mars 2003.

Thierry Méranger, *Le Court métrage*, Cahiers du cinéma / CNDP, "Les Petits Cahiers", 2007, p. 29-41 notamment.

Viva Paci, "Chris Marker et ses lettres des pays lointains", www.horschamp.qc.ca.

Bamchade Pourvali, "Chris Marker, cinéaste inclassable", *Théorème*, n°6, *op. cit.*, p. 111-117.

Bamchade Pourvali, *Chris Marker*, Les Petits Cahiers, 2003, p. 9, 66-69 et 72-73 notamment.

Christina Scherer, *Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Johanne Villeneuve, "La Fin d'un monde – A propos de *Sans soleil*", <http://id.erudit.org/iderudit/008706ar>.

Critique spécialisée : mutlimédia

Laurence Allard-Chanial, "Le spectateur de la fonction interactive. Vers un modèle culturel solipsiste ?", *Cinéma et dernières technologies*, dirigé par Franck Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc, Paris et Bruxelles, INA et de Boeck Université, 1998, p. 251-262.

Laurence Allard-Chanial, "Le Spectacle de la mémoire vive", *Théorème*, n°6, *op. cit.*, p. 132-140.

Raymond Bellour, "Le Livre, aller, retour", *Qu'est-ce qu'une madeleine ?*, 1998, Yves Gevaert Éditeur, Centre Georges Pompidou, p. 65-107.

Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'Art numérique – Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2003.

Guy Gauthier, *Chris Marker, écrivain multimédia*, L'Harmattan, 2001.

Rainer J. Hanshe, "The Crisis of Cognition : on memory and Chris Marker's *The Hollow Men*", *Hyperion*, Volume IV, Issue 1, avril 2009.

Chris Marker, entretien (sous le pseudonyme de Sergei Murasaki) avec Julien Gester et Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 29 avril 2008.

Michael Rush, *L'Art vidéo*, Londres, Thames and Hudson, coll. L'Univers de l'art, 2005.

Christine van Assche (dir.), *Collections nouveaux médias – Installations 1965-2005*, Centre Pompidou, 2006, p. 199-201 notamment.

Quelques adresses Internet

<http://www.chrismarker.org>

<http://www.youtube.com/user/Kosinki>

<http://www.flickr.com/photos/89096975@N00/>

<http://slurl.com/secondlife/Ouvroir/182/60/0>

Ouvrages théoriques : micrologie, histoire des représentations

Miguel Abensour, "Le Choix du petit" (1982), postface à *Minima Moralia* d'Adorno, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003, p. 335-354.

Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* (1966), Payot et Rivages, 2001, p. 37, 42-43, 48, 199-201 et 491-492 notamment.

Theodor Adorno, *Sur Walter Benjamin* (1970), Allia, 1999, p. 16, 26-27, 35-39, 70 et 75 notamment.

Béatrice André-Salvini et Anne Berthier, "Micrographie : aux confins de l'illisible", *L'ABCdaire des écritures*, Flammarion / BnF, 2000, p. 73.

Hannah Arendt, *Walter Benjamin 1892-1940* (1955), Allia, 2007, p. 28-29 notamment.

Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, 1957, p. 7-9.

Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque et autres essais* (1931), Rivages/Poche, 2000.

Walter Benjamin, "Paris capitale du XIXème siècle" (1935), *Œuvres III*, éd. Rainer Rochlitz, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000, p. 57.

Walter Benjamin, "Eduard Fuchs, collectionneur et historien" (1937), *Œuvres III*, éd. cit., p. 177, 207 et 220-222 notamment .

Cornelius Castoriadis, *Fenêtre sur le chaos* (1992), Seuil, La Couleur des idées, 2007, p. 134-135 et 157.

Nicole Deschamps et Bruno Roy, "L'Univers des bestiaires", *Études françaises*, vol. 11, n° 3, 1974, p. 231-282.

Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* (1978), Folio Essais, 2006.

Claude Lanzmann, *Le Lièvre de Patagonie*, Gallimard, 2009.

Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 30-36 notamment.

Sabine Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens – Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin, New York, de Gruyter, 2003.

William J. Thomas Mitchell, *Iconologie – Image, texte, idéologie* (1980), Les Prairies ordinaires, 2009.

Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée – Case, planche, récit*, Casterman, 1998, p. 17-29.

Fritz Saxl, "Die Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde" (1930), *Aby M. Warburg – Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Verlag Valentin Koerner, 1992, p. 326-329.

Autres œuvres

Hugo von Hofmannsthal, *Le Livre des amis (Das Buch der Freunde)*, 1922), Maren Sell et Cie, 1994.

Henri Michaux, "Visages de jeunes filles " (1939), *Passages*, Gallimard, 1963, p. 39-42.

Georges Perec, *Penser/classer*, Paris, Hachette, Textes du XX^{ème} siècle, 1985, p. 165-168 et 174-176.

Sei Shônagon, *Notes de chevet* (Japon, X^{ème} siècle), Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1966.

Théophraste, *Caractères* (vers 319 avant J.-C.), trad. Xavier Bordes, Mille et une nuits, 1996, section 10.

Nicole Védres, *Paris 1900*, France, 1948, 90 min, noir et blanc.

Nicolas Geneix est professeur agrégé de lettres modernes et doctorant en lettres et cinéma à l'université Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Françoise Mélonio. Il collabore régulièrement à la revue du CRLV *Astrolabe*.

Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker

Author: Barbara Laborde

Abstract (E): The hermeneutic processes used by Aby Warburg in *Mnemosyne* and by Chris Marker in his found-footage films *Le Tombeau d'Alexandre* and *Le Fond de l'air est rouge* can be compared and studied in parallel in order to consider the elements which, in these historical pieces of work, allow one to implement a new form of construction of memory. Fragmentation, the editing of images and the reflexion over plastic recurrences in Chris Marker's cinematic editing, as well as in Warburg's plastic approach create a vision of time that is unstable, non-linear, anachronistic, which allows one to tackle history as an « untimely » form made of resurgences, persistences, vestiges. Both processes eventually tend towards a reflexion over the various modes in which a historical event can be perceived.

Abstract (F): Les démarches herméneutiques d'Aby Warburg dans *Mnemosyne* et de Chris Marker dans ses films de compilation *Le Tombeau d'Alexandre* et *Le fond de l'air est rouge*, peuvent être rapprochées et étudiées conjointement afin d'envisager ce qui, dans ces travaux historiographiques, permet de mettre en œuvre une nouvelle forme de construction mémorielle. La fragmentation, le montage des images et la réflexion sur les récurrences plastiques dans le montage cinématographique de Marker comme dans la démarche plasticienne de Warburg créent une vision du temps labile, délinéarisée, anachronique qui permet d'aborder l'Histoire comme une forme « intempestive », faite de résurgences, de rémanences, de « survivances ». Les deux démarches tendent finalement à une réflexion sur les différents modes de réception des avatars de l'Histoire.

keywords: Chris Marker, found-footage, Mnemosyne, Aby Warburg, Histoire, Mémoire, Temporalité, réception, fragmentation, relectures, survivance, geste.

Article

Introduction

Aby Warburg, dans les années 1920, constitue le projet d'écriture, qui restera inachevé, d'une histoire de l'art essentiellement véhiculée par des images, plus exactement des photographies d'œuvres et de textes qu'il agence en les punaisant sur de grandes toiles noires. Cette installation, faisant acte de mémoire, portera le nom de *Mnemosyne*. La reproduction de ce qu'il reste de ce travail est aujourd'hui consultable dans une édition allemande. (*Der Bilderatlas Mnemosyne* [Texte imprimé] / Aby Warburg ; herausgegeben von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Akademie Verlag,

Berlin, 2000). Quand on ouvre ce livre, on est tout d'abord surpris de la simplicité du dispositif : des reproductions d'œuvres sont punaisées sur une planche verticale recouverte d'un tissu noir, chacune de ces planches (*Tafel* c'est-à-dire, littéralement « table ») est numérotée d'un carton lui-même punaisé. Il apparaît que l'essentiel de la mise en œuvre consiste dans sa muabilité : intervertir les images, changer l'ordre des tables, repositionner les espaces entre les reproductions. Chaque « *tafel* » est accompagné d'un commentaire laconique indiquant une possible problématique de lecture, qui ne suffit cependant pas à mettre en relation toutes les images. Ce peut être le rapprochement d'artistes éloignés dans le temps, de motifs mythologiques traités dans différentes époques, une réflexion sur des mises en scène possibles d'un sentiment. Le « *Leidenpathos* » (représentation de la souffrance) par exemple fait l'objet de plusieurs planches et convoque des œuvres très hétérogènes : peintures, sculptures, gravures, textes. Des œuvres représentant la mort du Christ ou sa mise au tombeau font apparaître une filiation plastique avec les représentations antiques de la mort de Laocoon. Des jonctions souterraines semblent relier la mort d'une figure de Père à la mort du Fils, déjouant les contextes historico-culturels, et le motif du « *pathos* » s'envisage comme un motif migratoire (*Tafel* 40 à 42). L'obligatoire mise en mouvement du regard permet d'envisager les œuvres de manière a-chronologique voire anachronique, non linéaire puisque leur organisation sur les Tables est une véritable mise en espace des reproductions qui invite aux recoupements et aux rapprochements inattendus.

C'est ainsi que l'on découvre sur la « *Table 55* » que la pose du personnage féminin sur le célèbre « *Déjeuner sur l'herbe* » de Manet est tout à fait semblable à celle d'un personnage secondaire représenté bord cadre d'une gravure de Raphaël représentant la scène mythologique du « *choix de Pâris* » en 1530. Hasard ? citation ? Plagiat ? L'exploration n'est pas menée à son terme et tel n'est pas le but : l'essentiel est de faire jaillir le rapprochement et Warburg recadre et agrandit le fragment du tableau de Raphaël afin d'en extraire le motif pour le rapprocher du tableau de Manet. L'écart entre les œuvres est ainsi réinterprété, à la fois exhibé et réparé. Warburg rassemble les deux fragments et positionne les images ainsi recadrées l'une au dessous de l'autre, en dessous des œuvres complètes également présentes sur la Table. Ce simple rapprochement, pourtant non commenté, est riche de sens : Manet a-t-il voulu, dans une œuvre longtemps désignée comme le parangon de la modernité en peinture, rappeler les sources mythologiques qui ont inspiré la Renaissance ? Le passé vient-il toujours informer, consciemment ou non, le présent, surtout quand il se revendique « *moderne* » ?

Enfin, les dernières pages du volume inachevé de Warburg s'ancrent dans son actualité (*Tafel* 77 et 78). Ici plus qu'ailleurs, l'engagement personnel de Warburg dans son siècle affleure. Des photos de presse d'événements politiques ou religieux, des images publicitaires côtoient des reproductions d'œuvres d'art, le médiatique se mêle à l'artistique et l'on constate un entrelacement de gestes, de postures, d'ordonnance sur une très grande hétérogénéité de supports. La reproduction d'une fresque représentant la messe de Bolsena par Raphaël côtoie sur la *Table 79* la photo d'une messe papale de

Pie XI sur la place Saint-Pierre, elle-même épinglée non loin d'une photo de presse extraite du « Berliner Zeitung » représentant Gustav Stresemann signant les accords de Locarno – pour lesquels il recevra le prix Nobel de la paix en 1926. Le rapport n'est pas évident : s'agit-il d'assimiler la démarche religieuse et la démarche politique, de révéler leur convergence vers le désir d'apaiser des querelles ? S'agit-il au contraire de les renvoyer dos-à-dos ? s'agit-il de constater une convergence de mise en oeuvre, de gestuelle, de posture ? S'agit-il d'éviter ce rapprochement pour en proposer d'autres ? Quelle que soit la lecture choisie – et je ne m'y attarderai pas ici, car ce serait l'objet d'un article à part entière – il me semble qu'elle relève autant de l'histoire de l'Art que de l'Histoire tout court, qu'elle rapproche le politique du poétique, la réflexion plastique du positionnement idéologique.

Tout cela semble nous éloigner de Chris Marker, mais tout cela nous y ramène. Extraction, fragmentation, montage, associations inédites, arrêt sur les gestes et leur portée politique, recadrage, résonances formelles, questionnements idéologiques, retour de motifs plastiques : il me semble que *Mnemosyne* peut servir d'outil heuristique pour mieux comprendre la démarche de montage de Chris Marker – et ce particulièrement dans ses deux principaux films de compilation qui sont aussi des films d'histoire : *Le Tombeau d'Alexandre* et *Le Fond de l'air est rouge*. Lorsque Marker isole des photos ou des photogrammes arrêtés sur fond noir, lorsqu'il s'applique à un montage toujours ouvert, labile, mobile qui, souterrainement, le portraiture, il s'inscrit dans une démarche proche de celle d'Aby Warburg. Le point commun de ces deux démarches historiographiques semble résider dans la recherche d'une *forme* qui puisse permettre de relier et de relire les images. Cette forme ne préexiste pas au discours qu'elle véhicule, elle n'en est pas le point de départ, elle est ce qui soutend, de façon rhizomatique – et l'on comprend que Marker ait été fasciné par la possibilité technique qu'offre l'arborescence d'un DVDrom comme *Immemory* – l'ensemble des autres images et leur confère ce sens jamais définitif qui ne peut naître que dans la mise en relation des images hétérogènes du film de compilation. Elle constitue le ciment de la mosaïque mémorielle que propose Marker, elle est ce qui, littéralement, *active le réseau*. Je crois que Marker, comme Warburg, a toute sa vie recherché cette *forme* pour dire l'Histoire, cet *avatar* au sens le plus littéral du terme, c'est-à-dire une forme sans cesse susceptible de relectures, une forme labile, toujours en devenir. Une forme qui nie la possibilité d'une vision chronologique de l'histoire pour lui substituer une historiographie faite de (dé)liaisons souterraines, de connexions parfois fortuites, et qui ne peut finalement s'écrire que comme un texte discontinu.

Fragmentations

Cette forme adéquate pour parler d'histoire sera tout d'abord une forme fragmentaire, c'est-à-dire une forme extraite. Les films de compilation de Marker, comme l'Atlas *Mnemosyne*, relève d'un art du fragment. Ce que j'appelle « fragment » dans la technique d'écriture de Marker correspond

précisément à cette utilisation systématique de l'extrait mise à l'œuvre par le remploi d'images. Un extrait succède à un autre et Marker ne cherche jamais à niveler leur hétérogénéité et prend au contraire le parti d'exhiber leur différence, sans achever l'exploitation d'une image avant de passer à une autre. Ces films se constituent en effet d'emprunts divers que l'on peut répertorier grâce aux génériques : images de films, qu'ils soient documentaires comme *La CGT en Mai* de Paul Seban ou films de fiction comme *Le Cuirassé Potemkine* de S.M. Eisenstein, de documents filmés issus des archives de l'INA par exemple ou liés à une activité cinématographique militante comme celle du groupe SLON dont Marker fut un des instigateurs, interviews diverses. Cette hétérogénéité des sources se double d'une hétérogénéité des matériaux filmiques utilisés : vidéo, film, super 8... qui donne aux images un grain différent et fait se succéder la couleur et le noir et blanc. L'auteur de l'image, celui qui filme, n'est jamais nommé dans le corps du film, et Marker se contente, à la fin de *Le Fond de l'air est rouge* d'un hommage et d'un remerciement général à tous ceux qui ont filmé et enregistré les images utilisées dans son film et à qui, il l'avoue, il n'a demandé ni avis ni autorisation pour leur emploi. C'est aussi le mode de lecture des grands « Tafel » (Tables) de *Mnémosyne* : les images sont juxtaposées sans commentaire et leur rapprochement, au sein d'une problématique donnée, est à construire. Il n'y a pas de « tabulation » dans les tables de *Mnémosyne*, précisément parce que Warburg réfute toute hiérarchisation des images qui stipulerait un ordre de lecture, un ordre, tout simplement. Dans les films de Marker, les extraits sont présentés comme des fragments d'ensembles plus vastes qui restent inconnus et c'est dans ce morcellement que Marker s'exprime. L'élaboration de ce matériau exogène par le montage correspond à une écriture fragmentaire qui joue autant l'opposition que la juxtaposition, la succession que la simultanéité, qui propose une expérience non dialectique des événements. Au début du *Tombeau d'Alexandre*, Marker affirme d'ailleurs « mon propos est d'interroger les images » et révèle ainsi d'emblée sa perplexité à l'égard de l'ordre des mots et de l'état des choses. Le fragment emprunté du film de compilation, en tant qu'il est d'abord un morceau, une desquamation de la pellicule que l'on arrache à un ensemble entretient un rapport étroit avec une unité perdue. Il devient donc sujet à l'association, aux combinaisons et aux combinatoires de la mémoire, et occasionne une parole plurielle, comme les voix off si poétiques de Marker, qui se jouent de la discontinuité et de l'interruption, une parole ostensiblement séparée du discours. On retrouve ainsi dans le montage markerien les principales caractéristiques de l'atlas *Mnémosyne* : la présence d'images aux statuts variables, le régime d'apparition/disparition qu'elles orchestrent, la répétition avec variation. La spécificité du support cinématographique est peut-être précisément le meilleur moyen de mettre en œuvre la mémoire, la meilleure forme mnésique, en reprenant les choses là où Warburg les avait, en son temps, laissées. George Didi-Huberman dans son étude de *Mnémosyne* a d'ailleurs fait ce rapprochement entre l'historiographie warburgienne et le cinéma :

« Il est difficile devant cette métaphore évoquant le caractère quasi filmique des diapositives projetées en « fusées » par le conférencier, de ne pas songer aux théories du montage élaborées

par quelques grands cinéastes contemporains de Warburg – tels Dziga Vertov ou S.M. Eisenstein (...). L'iconologie warburgienne vise effectivement à produire quelque chose comme *une image dialectique des rapports entre les images* : elle travaille par démontage de continuum figuratif, par « fusées » de détails saccadés, et par remontage de ce matériel en rythmes visuels inédits. » (*L'image survivante, histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris 2002, p. 495)

On ne peut pas trouver meilleure description du travail opéré par Marker dans ses montages d'images remployées et dans l'écriture fragmentaire qu'ils occasionnent, dans l'agencement d'images exogènes comme interruption de la vision linéaire de l'Histoire. Le montage et la fragmentation mettent en effet fondamentalement l'accent sur l'intervalle, ce qui se joue *entre* les images. Cette idée me semble métaphorisée par le geste de Medvedkine qui ouvre les deux parties du *Tombeau d'Alexandre* : sa main s'avance vers la caméra et souligne l'écart laissé entre son pouce et son index, un intervalle, précisément. Marker fige l'image puis y revient à deux reprises en opérant un zoom sur ce geste. Il ne le traduit pas littéralement et explique simplement que pour écrire la vie de son ami qui a tant de zone d'adhérence avec l'histoire de la Russie, il lui faudra plus d'espace que cet intervalle créé entre ses deux doigts et sur lequel se surimprime le titre du film. Écart, adhérence, collage du distant, ce geste me semble relayer ce que *Mnémosyne*, comme le cinéma de Marker, met en œuvre :

« la mémoire est *monteuse* par excellence : elle agence des éléments hétérogènes (« détail »), elle creuse des failles dans le continu de l'histoire (« intervalles ») pour créer, entre tout cela, des circulations : elle se joue de – et travaille avec – *l'intervalle des champs*. » (*Ibidem*, p. 500)

Ce plan, qui revient au début des deux lettres qui structurent *Le Tombeau d'Alexandre*, que Marker arrête et extrait ainsi du continuum de l'interview de Medvedkine, permet de comprendre les enjeux de l'articulation de toutes les autres images et livre une clef de compréhension du film. L'attention portée au détail, au petit morceau, au fragment : la fragmentation comme mise en scène de l'intervalle, c'est bien là la mémoire mise en œuvre par Marker et ce vers quoi l'ami Medvedkine « fait signe ». La mémoire se met en scène dans cette discontinuité, dans l'écart entre des fragments inassignables au tout.

Une fois constatés les points communs entre la démarche de Marker et celle de Warburg, il convient de se demander quelles réflexions elles engagent quant à la mémoire et à l'histoire et comment Marker traduit ces réflexions dans le langage cinématographique. En effet, si les deux démarches se retrouvent autour de l'idée de fragment comme cohérence, elles proposent par là même une parole plurielle.

La bande son des deux films étudiés en témoigne : plus de huit voix différentes au générique du *Fond de l'air est rouge*, plus d'une dizaine d'interviews dans chacun des deux films, Marker donne

indistinctement la parole aux anonymes et aux personnalités, aux intellectuels et aux ouvriers, et ces voix s'ajoutent aux voix off, elles aussi plurielles, féminines ou masculines, s'exprimant en plusieurs langues, aux accents divers, aux intonations reconnaissables – voix de Simone Signoret ou d'Yves Montand – ou pas. Mais le mixage sonore n'est pas le seul témoin de la parole plurielle car c'est aussi dans la construction même du film qu'elle se met en œuvre. Puisque le montage suppose trois mouvements : dissocier, c'est-à-dire séparer le fragment du tout – extraits, photogrammes, photo – couper puis réassocier, c'est-à-dire remettre du divers dans l'unité. D'ailleurs Marker surjoue ces interruptions, ces coupures et les intervalles qu'elles occasionnent : coupures dans la chronologie historique tout d'abord puisqu'il choisit arbitrairement, dans *Le Fond de l'air est rouge*, une période dont le découpage précisément ne se justifie par aucun événement historique : 1967-1977, coupures dans la forme : découpages en « parties » ou en « lettres », coupures des interviews, des extraits de films, sans cesse interrompus pour être repris ultérieurement, coupures dans le fond puisqu'il est très difficile de délimiter précisément des « séquences » dans le discours de Marker, et que les grandes unités qui se dégagent ne sont jamais totalement closes sur elles même. Là où s'opère une coupe, le montage nécessite le raccord, mais la fragmentation souligne, derrière le raccord, l'intervalle. Ce qu'il y a parfois de perturbant dans la démarche de Marker et totalement inhérent à l'esthétique de la fragmentation, c'est qu'elle interroge plus qu'elle ne répond. En ce sens Marker ne montre pas, ne cache pas, mais fait signe, précisément dans l'intervalle où s'engouffre l'ellipse de la totalité fragmentée. Chez Warburg comme chez Marker, le montage de fragments hétérogènes désigne l'entre deux, souligne les lieux de divergence de la mémoire, exhibe les dislocations qu'il cherche à cerner, étant lui-même écart, décalage. La discontinuité n'arrête pas la pensée mais au contraire la provoque dans cette recherche d'une forme disséminée qui ne serait ni un point de départ, ni un point central, ni un point nodal de l'écheveau historique et par laquelle, pourtant, toutes s'*organise* au sens presque biologique du terme. La fragmentation n'est pas alors un renoncement provocateur à l'unité ni une unité qui reste en se pluralisant, mais la forme originale d'un sens dé-vectorisé de l'Histoire.

« Survivances » ou relectures ?

Ce qui fait l'Histoire, ce n'est plus un enchaînement causal d'actions mais un réseau de sens ou de non-sens, un art des correspondances. Didi-Hubermann met au centre de sa réflexion sur *Mnémosyne* le concept de « survivances ». La survivance serait ce qui, dans l'image, survit, la forme que l'on retrouve, à travers différentes époques et différentes esthétiques :

« La forme survivante, au sens de Warburg (...) survit, symptomatiquement ou fantomalement à *sa propre mort* : ayant disparu en un point de l'histoire ; étant réapparue bien plus tard, à un moment où, peut-être, on ne l'attendait plus ; ayant, par conséquent, survécu dans les limbes

encore mal définies d'une « mémoire collective ». (Georges Didi-Huberman, *L'image survivante...*, *op. cit.*, p. 67)

La traduction littérale du mot employé par Warburg pour évoquer le concept de survivance : « Nachleben », peut se traduire littéralement par l'« après vivre », et il me semble effectivement que les films de Marker sont peuplés d'êtres du passé qui n'en finissent pas de survivre, hors et en dehors de leur temps, de façon presque anachronique, survivant à leur propre mort. Mais la survivance subit là un déplacement quant à la définition qu'en élabore Didi-Huberman. La mémoire est faite de retour, mais là où le concept de « survivance » supposerait une immanence de l'événement, Marker semble proposer davantage la possibilité d'une **relecture** de ce passé. Yakov Tolchen, comme Medvedkine, sont désignés comme des « dinosaures », profondément hors de leur temps, alors même qu'ils ont l'impression « d'en être », parce que leurs actes, leur film, leur positionnement idéologique sont toujours susceptibles d'être relus, par eux mais aussi en dehors d'eux. Ce qui survit dans les films de Medvedkine, c'est qu'ils sont ré-interprétables. Medvedkine disait de la Perestroïka, « c'est magnifique, c'est comme mes films ! » et cette exclamation manifeste bien ce décalage par rapport au contexte historique dans lequel son œuvre était censée l'inscrire. Ce que souligne ce constat de Medvedkine c'est aussi et plus largement que la réception d'une œuvre est une donnée variable et c'est sans doute déjà une mise en question de l'immanence des données historiques. Ce qui revient, ce qui survit, ce n'est pas tant l'événement en lui-même que ses avatars, c'est-à-dire ses métamorphoses occasionnées par les différents relectures que l'on peut en faire. Le sens des événements change, le sens des films aussi, la nature même du témoignage peut également être relue. C'est ainsi que la photo « historique » de la prise du Palais d'Hiver de Petrograd en 1917 s'avère à la relecture être une mise en scène théâtrale. S'il est bien constamment question de relire et de relier les événements du passé à la lumière du présent dans les films de Marker, on peut aussi regarder *Mnémosyne* comme un dispositif précisément propice à la relecture comme modalité de retour. Ce qui « survit » n'est tant pas l'événement en lui-même que l'acte de sa réception qui, évidemment, le transforme et vient justement mettre en cause la possibilité même d'un principe ou d'une source historique. Il s'agit là de repenser la « survivance » comme une mise en œuvre possible mais toujours à redéfinir de l'acte de mémoire, de la « mémoire commune » comme de la mémoire individuelle.

Du geste à la geste

Le "retour du même", chez Marker, est accueilli favorablement parce qu'il peut donner lieu à une nouvelle lecture. Ce constat est particulièrement visible dans une séquence du *Fond de l'air est rouge* dans laquelle se succèdent des images de jeunes gens jetant des pierres en direction des forces armées qui tentent de les contenir lors de manifestations. Les images révèlent que tous les étudiants se ressemblent, que des luttes différentes produisent les mêmes gestes, que toutes les polices

interviennent de la même façon. On est frappé par la ressemblance entre des images issues pourtant de pays et même de continents si différents : Irlande, Inde, Italie. Contrairement à son habitude, Marker indique la provenance géographique de ces images pour souligner justement cette unité dans l'altérité. Marker fait donc du motif du poing levé ou de jet de pierre une véritable forme qui aurait le pouvoir de se déplacer, non seulement à travers le temps mais aussi à travers les espaces. Le motif se déplace parce qu'il est choisi par un certain nombre d'acteurs de l'histoire comme le plus pertinent pour dire la colère, la révolte. Mais ce que révèle le montage de Marker, c'est également que ces acteurs furent sans doute aussi des spectateurs. Il s'agit en effet de suggérer l'existence d'un modèle de l'Histoire, non plus calqué sur la transmission académique des savoirs, mais s'exprimant par une sélection plus ou moins consciente de formes *spectaculaires* véhiculées par les images cinématographiques ou médiatiques : les Indiens et Irlandais se retrouvent autour d'une même attitude corporelle. Cette plasticité du corps semble dire que la continuité historique se fait à partir d'éléments anachroniques et à travers des moyens non historiques. Elle relève ici de la sphère de la réception spectatorielle qui élabore son propre modèle de comportement à partir de gestes véhiculés par les images puis réinvesties différemment, et cela contredit profondément la conception d'une Histoire « déjà là ». C'est encore une façon de rejoindre le parti pris historiographique de *Mnémosyne* et même peut-être de l'éclairer. Là où *Mnémosyne* nous a permis de lire Marker, en retour la forme markérienne permet une relecture de la démarche de Warburg.

Le geste devient **la geste** : le mouvement le plus météorique gagne soudain en profondeur épique. En cela le cinéma, en tant qu'il est vecteur d'une certaine « gestuelle » et que ses images sont destinées à une diffusion de masse, est sans doute le meilleur moyen de suivre à la trace ces réapparitions, mais aussi sans doute de les provoquer. En cela l'empreinte corporelle de temps « survivants » renvoie bien à une Histoire qui s'écrit « comme au cinéma ». Le passé ne nous apparaît finalement qu'au travers des représentations que nous nous faisons de ses restes, de ses traces et la phrase de Georges Steiner en exergue du *Tombeau d'Alexandre* résonne : « Ce n'est pas le passé qui nous hante, ce sont les images du passé. ». La transmission mémorielle ne peut donc avoir lieu que sur le mode indirect, imparfait, et surtout subjectif, mettant même parfois en œuvre une lecture fictionnalisante des faits. Le travail du montage transforme alors les données événementielles en fiction mémorielle. La réalité échappe dans toutes les variables de sa relecture. Du coup, la multiplicité des supports, la polyphonie du discours peut se comprendre comme autant d'interrogations sur le réel et sa perception. Multiplier les angles de vues, n'est-ce pas aussi interroger la vision même, se demander « ce que je vois dans ce que je ne vois pas » tout autant que « qu'est-ce que je ne vois pas dans ce que je vois » ? Et si le cinéma transporte avec lui ce « temps des fantômes », c'est aussi parce que l'image cinématographique, parce qu'elle se diffuse à large échelle, détient une grande pluralité de réceptions. Il semble que l'image s'imprime sur le corps, sur le geste, que c'est en cela que le cinéma est porteur d'une mémoire des formes. Une autre séquence, dans *Le Tombeau d'Alexandre* cette fois, paraît recouper cette analyse. Dans le

« remontage » que fait Marker de la scène des marches d'Odessa dans le *Cuirassé Potemkine*, Marker s'applique à faire surgir dans les images récentes d'Odessa les mêmes motifs que ceux qui apparaissent dans le film d'Eisenstein : le cabas, le landau, l'expression d'un visage rappelant celui de la mère de l'enfant mort. On est bien sûr proche de la citation – le film d'Eisenstein est d'ailleurs souvent cité à travers l'histoire du cinéma, on peut penser à la reprise de la scène du landau dans *Les Incorruptibles* de Brian de Palma en 1987 – mais il semble surtout que la démarche de Marker constate le retour de motifs fictionnels dans la réalité. Il ne s'agit de toute évidence pas d'une mise en scène et l'on doute que Marker ait demandé à des acteurs de descendre les escaliers avec un cabas pour rappeler le film d'Eisenstein. Au contraire, ces images en vidéo semblent arrachées au quotidien, sans mise en forme pour la fiction et c'est donc au hasard – et au montage – que l'on doit ces rapprochements formels avec *Le Cuirassé Potemkine*. À ce titre, ce retour est guetté, traqué par Marker et non pas construit comme elle peut l'être chez Brian de Palma. Et c'est donc aussi au spectateur et à ses compétences culturelles qu'est confiée la tâche d'appréhender et de créer cette mémoire des formes.

Images reproductibles ou comment repriser la mémoire

Un geste revient à presque soixante-dix ans d'intervalle, du film à la réalité. Et c'est ce déplacement qui est sans doute poursuivi par Warburg dans les dernières tables de Mnémosyne. Les motifs migrent non pas seulement entre les œuvres de l'art, mais aussi entre l'art et la réalité, et le cinéma est peut-être la première forme d'expression artistique génératrice de formes qui migrent **dans la réalité**. On retrouve ici la spécificité du support filmique qui par sa *reproductibilité* permet une diffusion – jusqu'ici inégalée dans l'histoire des arts – des formes dont les hommes s'emparent pour les reproduire non pas seulement dans le domaine de l'art mais aussi dans la réalité. Là où la position théorique de Didi-Hubermann commentant Warburg cantonnait la survivance au domaine de l'Art, et à la sphère de la production, le cinéma, art populaire s'il en est, permet son extension au champ du quotidien de la gestuelle humaine et de la réception du spectateur.

On peut donc parler d'un travail de reprise de la mémoire que le film opère, afin de construire cette étrange histoire des formes qui est, selon Aby Warburg, la seule Histoire possible. Le cinéma permet de remettre l'image, celui qui la crée et celui qui la reçoit, au centre de toute réflexion sur le temps humain. Il s'agit de mettre à mal l'histoire continue dans ce qu'elle peut avoir de linéaire, d'inerte, et surtout de progressif. C'est la croyance rassurante en un « sens de l'histoire » qu'il faut remettre en question, l'idée d'une vectorisation orientée du flux historique, partant d'une origine à découvrir pour se développer dans la continuité, au rythme des progrès de la conscience humaine dont l'histoire aurait pour tâche de tracer le dessein. Il s'agit de

« repérer les événements, hors de toute finalité monotone (...) saisir leur retour, non point pour tracer la courbe lente d'une évolution mais pour retrouver les différentes scènes où ils ont joué des rôles différents : définir même le point de leur lacune, le moment où ils n'ont pas eu lieu. » (Michel Foucault, *Dits et Ecrits I*, p. 393)

La discontinuité, le fragmentaire, comme nous l'avons vu, deviennent alors une véritable méthode historiographique, la seule mise à l'œuvre possible de l'histoire, comme pour affirmer que ce que l'on trouve au fondement historique des événements, c'est le disparate. Le postulat de l'origine des événements, qui serait le lieu de leur vérité, devient donc, littéralement une *u-topie*, un non-lieu aussi bien qu'un non-sens. La fragmentation active une véritable poétique d'une écriture historienne. Il semble alors que si Marker en vient aux mêmes conclusions que Warburg, alors même que rien n'indique qu'il ait eu connaissance de ses travaux, c'est parce que le cinéma, ou plus précisément l'image cinématographique, en tant que support mémoriel, permet une mise en acte accomplie du projet warburgien. Si ce n'est pas Warburg qui a amené Marker à ces théories, on peut faire l'hypothèse que c'est le film, c'est-à-dire la spécificité du support filmique qui a amené Marker sur le terrain de Warburg.

Il faut donc en revenir à la question du support. Le film, outre ses indéniables atouts d'organisation liée au montage, montage vidéo ou montage sur le support pelliculaire, est aussi un support reproductible. Aby Warburg, en utilisant comme support de mémoire la reproduction photographique des œuvres posait déjà la question des modifications qu'induit la reproductibilité de l'image. Le choix d'ajouter aux Tables de *Mnemosyne* des photos de presse ou des affiches publicitaires relève aussi d'un questionnement sur les différents modes de réception des images et ses conséquences dans la construction mémorielle. La définition de la mémoire comme retour, comme mise en scène de la survivance des images paraît donc bien pouvoir être mise en rapport avec la reproductibilité de l'image filmique et avec la diffusion large que cette reproductibilité permet. On sait que Walter Benjamin – et surtout ceux de ses épigones hostiles au cinéma qui s'emparèrent de ses théories avec plus ou moins d'habileté – déplorait la perte d'« aura » consubstantielle au médium filmique. À rebours de cette déploration désormais convenue, ce qui nous intéresse ici c'est la question de la « diffusion massive », et la manière dont on peut la raccorder au concept de survivance. En tant qu'ils se projettent et se diffusent, les films deviennent peut-être les plus grands vecteurs de formes, les relais les plus efficaces de leur récurrence, de leur translation dans le réel de l'événement historique. La réponse à la question « Qu'est-ce qu'une mémoire ? » trouve alors ici un point d'enrichissement. L'histoire – d'une vie, d'un pays, d'une idéologie – apparaît comme « refigurée » par toutes les histoires véridiques et/ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même ou qu'il entend des autres. Et quand il est question d'Histoire(s), on pense à celles du cinéma, bien sûr.

On retrouve l'étymologie du mot « sujet » : « subjectum », c'est-à-dire le socle sur lequel se constitue

une représentation du monde. Marker ne cesse semble-t-il de nous montrer que le sujet n'est pas porteur d'une vérité absolue, car il faudrait pour cela trouver un point de vue de tous les points de vue, un point fixe et invariant qui définirait justement ce qui pourrait être appelé ici objectivité ou omniscience, ce qu'obstinément il refuse. Ce que Marker nous propose, à la suite de Warburg, c'est donc de parcourir ses films comme autant de pièces d'un puzzle, de les comprendre comme de véritables lieux de construction d'un sujet sans omniscience, d'une histoire sans transcendance. Le film correspondrait alors à cette architecture, dans lequel Marker déambule et nous entraîne tel un « fidèle arpenteur de la mémoire » (expression employée dans le film *Level Five* de Chris. Marker, 1995), car le corps filmique permet de créer des lieux où l'histoire du cinéma et la mémoire du siècle peuvent trouver refuge et être visités. On ne peut voir ensemble les six faces d'un cube, ni probablement « la sixième face du Pentagone »... Il existe toujours une façon de voir les choses relatives à l'observateur. En cela la réappropriation des images qui s'opère dans les films de compilation est essentiellement la revendication d'une perspective, d'un point de vue, *fondamentalement variables* et aussi du travail mémoriel qui ne peut s'opérer lui aussi qu'entre dépossession et réappropriation subjective. L'image empruntée devient un lieu de mémoire que l'on peut choisir de voir sous différents angles et selon différents plans : la caméra est alors l'outil idéal d'écriture de cette mémoire perspectiviste, de cette topographie mémorielle.

Conclusion

L'image remployée, son montage, extrait fragmentaire inséré dans un discours, deviennent donc le lieu d'une interrogation sur l'histoire et la mémoire, leur action et interaction réciproque, pour la recherche d'une forme qui permette une autre conception du Temps. Il n'est pas question de « flash back » dans les films de Marker puisque la structure narrative des deux films construit une mémoire dans le présent, puisque l'hétérogénéité des images empruntées réfute une possible linéarité temporelle. La chronologie n'est plus à envisager horizontalement mais plutôt verticalement, comme la stratification des couches géologiques ou comme les différents niveaux de *Level Five*. *Le Tombeau d'Alexandre* et *Le Fond de l'air est rouge* tendent vers la mise œuvre d'une forme de mémoire et leur forme même est une mémoire en œuvre : cette forme relève bien de l'avatar, dans la mesure où elle revendique ses perpétuelles transformations, où les différentes métamorphoses audiovisuelles dissolvent la possibilité même d'une lecture homogène. La transformation des images, c'est aussi le travail sur leur matérialité, les ralentis, les zooms dans l'image, l'arrêt sur plan, l'ajout de filtres de couleur, le choix de la diversité des traitements techniques. C'est aussi ce qui explique que *Le Fond de l'air est rouge* existe en plusieurs versions, que sa fin a été remontée, ajoutée, différée. C'est sans doute aussi le point de départ du goût plus récent de Marker pour les supports audiovisuels dont la construction est variable et finalement laissée au spectateur, le DVDrom mais aussi les installations vidéographiques. Il s'agit sans doute de dire que l'Histoire peut-être aussi considérée du côté de sa réception et non envisagée comme une construction immanente.

Il est d'ailleurs intéressant de constater que les dernières apparitions médiatiques de Chris Marker se sont précisément faites sous la forme d'un avatar, celui qu'il s'est créé sur le site Internet « Second Life » et via lequel il a accordé une interview au journal *Les Inrockuptibles* (n° 647, 22 au 28 avril 2008). L'avatar « Serguei Murasaki » – dont l'onomastique suggère une forme syncrétique de Marker et des amis cinéastes qui ont croisé sa vie, Kurosawa, Medvedkine, Tarkovski et d'autres sans doute – est peut-être le point d'aboutissement de cette recherche formelle qui, de *Mnémosyne* à « Second Life » en passant par *Immemory*, permet une incarnation virtuelle de la mémoire, entre présence et absence, sources et simulacres. Un avatar qui peut même, au choix, prétendre être ou n'être pas Chris Marker, doté de cette puissance d'altération qui est aussi un mode de proximité, et qui complète sans l'achever le portrait sans mise au net que ce cinéaste, inlassablement, dissémine dans ses films.

Bibliographie

Der bilderatlas Mnemosyne [Texte imprimé] / Aby Warburg ; herausgegeben von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Akademie Verlag, Berlin, 2000.

George Didi-Huberman, *L'Image survivante, histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris 2002.

Michel Foucault, *Dits et Ecrits I*, Gallimard, collection « Quarto ».

Barbara Laborde est agrégée des Lettres Modernes et doctorante en Etudes cinématographiques à l'université de Paris III. Ses recherches portent sur les enjeux esthétiques et sociologiques de l'enseignement du cinéma en lycée, mais aussi sur la question de la réception et de la formulation du jugement de goût. Elle a publié un article sur Chris Marker dans le volume collectif *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, sous la direction d'André Habib et Viva Paci aux éditions L'Harmattan en 2008.

Contact : barbara.laborde@gmail.com

Un cinéma du territoire

Author: Suzanne Liandrat-Guigues

Abstract (E): *Chats perchés* (2004) presents itself as a digression on an amusing piece of graffiti, a rambling through Paris with recent political demonstrations in mind. Yet, Marker's film also leads one to think about urban nomadism and suggests the possibility of a cinema of the territory.

Abstract (F): *Chats perchés* (2004) se présente comme une digression autour d'un graffiti amusant et comme une divagation parisienne qui se souvient des manifestations politiques récentes. Mais le film de Marker ouvre aussi à la pensée d'un nomadisme urbain et suggère la possibilité d'un cinéma du territoire.

keywords: cinéma, territoire, esthétique de la rue.

Article

Des graffitis de chats au large sourire, peints à l'acrylique de couleur jaune sur les hauteurs des immeubles, ont peu à peu envahi Paris. Chris Marker les remarque et part à leur rencontre au moyen d'une petite caméra. Ce relevé cartographique est à l'origine de *Chats perchés* (2004). Au rebours des films de grand voyage qui ont caractérisé l'œuvre de Marker, ce périple parisien original s'inscrit toutefois dans une relation continue à des animaux dont l'affinité avec le cinéaste est aussi élective que sourdement amusée. On connaît notamment un court-métrage consacré au chat Guillaume écoutant de la musique. Compagnon du cinéaste, ce chat fut à l'origine du dessin d'un personnage raisonneur voire 'rameneur' selon le qualificatif de son maître qui confia à Guillaume-en-Egypte nombre de réflexions sarcastiques sous l'espèce d'une bulle de bande dessinée. La complicité d'ordre intime qui justifie ce nouveau film de chats s'adjoint une ample dimension faisant place à l'expression politique de la rue. Si bien que le périple parisien s'inscrit également dans un renouvellement de la relation d'un artiste à un espace que le travail de Marker distingue toutefois de celle qui a pu émerger à travers différentes pratiques contemporaines, le plus souvent contestataires.

De la dérive situationniste aux expérimentations insolites appliquées à certains lieux (Davila, 2002), ou aux interventions imaginées au cours de plusieurs types de déplacements modernes dus à des arpenteurs de sites urbains (Robin, 2009), on se prend à comparer ces diverses poétiques de la rue. La différence principale entre des types de performances relevant d'un art de la fin du XXe siècle et le film de Marker tient à ce que le cinéaste enregistre les apparitions du chat jaune dans la capitale sans les créer lui-même. En outre, il dédouble cette première modalité en combinant le relevé du geste

artiste du graffeur avec celui non-artiste de la pratique citoyenne de la manifestation représentée par des images d'autres provenances (notamment des films ou des photographies d'actualités). Ce mélange n'est pas éloigné des registres de migrations plastiques qui se sont généralisées avec diverses installations, performances et pratiques numériques où s'imbriquent librement les genres, les sources, sans souci des sites originels de diffusion de ces images. Par ailleurs, le procédé retenu par Marker entretient une relation singulière à l'idée de marquage d'un territoire. Le déploiement de dessins muraux et la vie politique se retrouvent étroitement unis dans une nouvelle conception du lieu public rapporté à une esthétique de la trace.

Connues sous l'appellation « M. Chat » (lire Mister Chat pour dire le mystère de ce chat), les créations graphiques de l'artiste franco-suisse Thoma Vuille sont la transposition d'un dessin exécuté par une petite fille dans un atelier dirigé par le jeune homme alors étudiant aux Beaux-Arts d'Orléans. Il n'est donc pas étonnant que le rapprochement avec le chat du Cheshire qui étonnait fort Alice se soit imposé au fur et à mesure que l'image peinte de l'animal souriant se répandait à partir de 1997 sur les murs de plusieurs villes. Au début des années 2000, on en compta plus de quatre-vingts disposés en des lieux inaccessibles sur l'axe sud-nord, Porte d'Orléans-Porte de Clignancourt, signalant une reconquête pacifique de la capitale par l'artiste (ou, vu le nombre des réalisations, par un collectif CHAT) marchant humoristiquement dans Paris sur les traces du général Leclerc, non pas canne à la main et juché sur un tank mais pinceau discrètement en action. Si Chris Marker n'hésite pas à les considérer, selon la formule conclusive du film, comme « les chats de la Liberté », on se souvient que dans le film d'Hitchcock, *La Main au collet*, le héros interprété par Cary Grant, dit Le Chat, est un ex-cambrioleur opérant sur les toits mais aussi un ancien résistant. Ce brassage des genres n'est pas étranger à la démarche créatrice de Marker ni à sa forme de pensée résolument atypique notamment dans sa manière de concevoir le rapport à la scène politique en général et plus particulièrement dans *Chats perchés*.

L'enjeu du politique peut se définir, entre autres, comme une conquête de territoire. Or, le film de Marker est un geste de péripatéticien visant à repenser le statut d'un périmètre choisi au moyen d'un parcours parallèle formé de la série des graffitis à hauteur des toits de Paris et de la suite des manifestations occupant les rues. Double registre expressif dont l'un est la signalétique de l'autre, quand il n'en figure pas le miroir, l'on verra les attitudes de M. Chat tantôt comme une approbation ou un encouragement tantôt comme une réprobation ou une condamnation des agissements auxquels il assiste depuis son observatoire élevé. Si les phénomènes ainsi superposés s'inspirent d'une conception formelle héritée des possibilités du montage numérique en vidéo – dont Marker a la pratique –, leur réalisme propre se trouve diffracté dans le champ diégétique d'un espace filmique reconfiguré par la capture d'images de natures différentes. Formant la trame principale du film, la quête des insertions de M. Chat en divers sites parisiens croise le souvenir ou l'actualité d'événements sociaux et d'actes

politiques. Mais ce parallélisme se complique continûment. La multiplication quasi mécanique de l'image peinte du chat jaune se combine à ses propres variations (ainsi un hybride de M. Chat en Guillaume-en-Egypte est exhibé dans une manifestation) ; s'y ajoutent les effigies en terre cuite de chats égyptiens visibles au Louvre ou les aimables figurines de céramique, *maneki-nekos*, saluant de la patte levée depuis le cimetière japonais des chats à Gotokuji, sans oublier quelques spécimens vivants (comme la chatte Caroline descendue de son arbre par des sauveteurs ou le chat Boléro blessé à la patte dans un escalator du métro). Quant aux images politiques d'origines variées, elles prolifèrent elles aussi selon les époques, les supports ou les lieux d'inscription. C'est donc un ensemble résolument ramifié au moyen de ces agencements qui transpose la raison initiale du film et le relevé plaisant des occurrences de M. Chat. Des figures peintes, on perçoit surtout la duplication (accentuée par l'impression de pochoir) malgré les modifications apportées au graffiti (l'apport de petites ailes blanches à partir de 2003 ; une ronde de chats dessinée sur le trottoir). Tandis que les événements politiques consignés par le film semblent obéir à une histoire politique changeante (élections présidentielles de 2002 ; protestation en mars 2003 contre la guerre en Irak ; manifestation à l'adresse du gouvernement Raffarin ou du ministre Fillon en mai 2003, etc.) s'affiche la réitération des mêmes parcours et des mêmes défilés. Le jeu du même et du différent peut conduire à montrer les manifestants en faveur de la lutte contre le SIDA, couchés sur le sol tandis que résonne la musique que Giovanni Fusco a composée pour accompagner les plans des irradiés d'Hiroshima dans le film d'Alain Resnais.

Opposant le calque infiniment reproductible à la carte dont les multiplicités font rhizome, Deleuze et Guattari (1980 : 20-23) affirment : « Il est important de rebrancher les calques sur la carte », de « resituer les impasses (que sont les calques) sur la carte et par là les ouvrir sur des lignes de fuite possibles » car « s'il est vrai que la carte ou le rhizome ont essentiellement des entrées multiples, on considérera qu'on peut y entrer par le chemin des calques » tandis que « dans d'autres cas, au contraire, on s'appuiera directement sur une ligne de fuite permettant de faire éclater les strates (...) ». On comprend que telles lignes de fuite qui font rhizome n'obéissent pas à une généalogie, à une hiérarchie ou à des liaisons rationnelles ; elles procèdent d'une anti-mémoire, par variations, expansions, avancées décentrées pour produire une carte toujours réinventée. Le jeu de la forme l'emporte sur la signification logique. De même l'expansion des graffitis de chats dessine des trajets inattendus, se dispose selon une progression de plus en plus irrégulière dans la ville tandis qu'un autre parcours, rigoureusement investi par les foules successives de manifestants, dévoile un Paris insolite au gré de cette asymétrie soigneusement ourdie.

On peut alors considérer que la réflexion de Marker ne cesse de se déplacer et d'ouvrir les lignes de fuite. Au binarisme, immédiatement perceptible, de la construction du film qui juxtapose un défilé d'images peintes de chats observant du haut des toits les nombreuses formes d'occupation de la rue par

des citoyens diversement contestataires, s'ajoutent de nouvelles ou éphémères perspectives. Témoin distant et amusé, M. Chat peut prendre plaisir à suivre les manifestations qui, de Bastille à République ou Nation, empruntent les artères que l'haussmannisation stratégique de Paris avait pour ambition d'opposer aux barricades et autres mouvements sociaux. Dans un autre ordre d'idées, le graphisme peut par sa propre répétitivité aux allures de décalcomanie souligner le nomadisme de son apparition en même temps que celui des grévistes. Ces derniers dessinent par leur itinérance un même parcours toujours à refaire comme si le langage politique du défilé ne supposait ni début ni fin mais une série de marches d'un voyage inlassable pris dans ses flux et ses reflux temporels. Piétinement, certes, que les contempteurs n'auraient pas de peine à moquer mais que le rapprochement avec le comportement du nomade élève à la dimension d'une action nourricière, à la croissance d'un troupeau, à l'affirmation d'un mode d'existence libre et concrètement dévolu à l'ouvert – sans rien de la prise de risque ostensiblement recherchée par l'aventurier.

C'est ainsi que s'affirme la plus grande différence entre la méditation de Marker autour de l'intrusion de drôles de graffitis peints dans Paris et les formes de performances créées par divers artistes exprimant un rapport nouveau à la ville, ses lieux ou ses non-lieux. L'attitude de Marker n'appartient pas à la dérive de Guy Debord qui prolonge la déambulation surréaliste. En arpentant nostalgiquement la Contrescarpe, notamment, ce dernier entendait résister aux normalisations urbaines des années soixante et aux transformations de lieux aimés dont il était témoin. Le geste de Marker s'éloigne aussi des improvisations du groupe Stalker dans les marges des grandes cités ou les terrains vagues ; il se distingue également d'entreprises de consignation (Bruce Bégout, 2003) des formes communes de déambulations déterminées par le mode de vie ordinaire actuel (que celui-ci relève du travail ou du loisir). Le périmètre dessiné par les grévistes et le passage des manifestants introduisent la fable d'une autre histoire possible dans la ville, réclament de percevoir un visage alternatif de Paris (à l'instar de celui de M. Chat), affichent au grand jour et réitèrent pour tous un désir d'avenir exigeant, courageux, revendicatif.

Le graffiti de Thoma Vuille ne doit rien à une occupation de la rue par l'affiche qui a fait date parmi les « imageries » du XIXe siècle (Hamon, 2001). Au débordement verbal et coloré de la réclame s'étalant sur les murs de la grande ville s'opposent l'inscription discrète et le sourire muet du chat uniformément jaune. « L'affiche a remplacé au dehors les peintures jadis visibles aux murs des palais, sous les voûtes des cloîtres et des églises, elle est le tableau mobile éphémère que réclamait une époque éprise de vulgarisation et avide de changement. Son art n'a ni moins de signification, ni moins de prestige que l'art des fresques. » (Kahn, 1901 :159). Quand l'affiche publicitaire, symptôme de l'industrialisation de l'art, assure une fonction de promotion commerciale bien en accord avec le développement économique du XIXe siècle et l'essor des grands magasins tout en participant de la décoration de la rue au même titre que les enseignes et l'éclairage public, la visée ironique du graffiti obéit à une autre

attitude et s'apparente à une critique distanciée du monde d'aujourd'hui. De là, le double registre visuel orchestré par le montage réalisé par Marker.

La conception du film ménage la pensée d'un entre-deux, installe un intervalle problématique entre les deux séries principales d'images par-delà la complication de chacune d'elles. A partir d'un écart entre les visions qui s'appuie sur les ressources plastiques du langage cinématographique, Marker projette quelques aspects d'une situation dans une autre, entraînant de la sorte des interférences. Le présent de la lutte contre le SIDA fait se souvenir des victimes d'Hiroshima et les actes préventifs propres à cette actualité croisent une traduction des conséquences de la bombe mises en images par Resnais. Le mouvement même, opéré soit dans l'espace de la manifestation soit par le moyen du montage, n'est plus une simple translation physique, mais devient l'expression de déplacements d'une autre ampleur, notamment mémoriels et fantasmatiques. Ainsi se crée un dispositif plastique spéculatif par l'instauration de ces aires intermédiaires délimitées par les trajets poursuivis. Comme le cinéaste parti en quête des graffitis et se souvenant d'autres marches ou défilés politiques, le film s'accomplit dans l'intervalle entre une géographie physique et une cartographie psychique. Il produit l'espace capable d'unir des lieux multiples de mémoire, des sensations diverses, des contradictions dont la moindre n'est pas que la réminiscence qu'on pense liée à la profondeur s'inscrive à la surface d'un périmètre défini par des marques discontinues et éphémères. Ce sont des réseaux, des enchevêtrements, des systèmes de marelles, des puissances d'échos. Tout un quadrillage de mots, de slogans, de chants ressassés alliés à des attitudes, des bras levés, des drapeaux brandis, des visages résolus ou des mines graves. L'oscillation propre au dispositif plastique adopté a le pouvoir de donner forme à une réalité non perçue mais aussi de changer la forme de ses configurations ordinaires .

De quel film s'agit-il en définitive ? Est-ce un film militant (quelle cause défend-il ?) ou se présente-t-il comme le recueil de fragments d'une histoire du militantisme (à une époque donnée) ? La perspective du film ne serait-elle pas à mettre en relation avec un détail du graffiti qui a retenu l'attention du cinéaste ? Outre son graphisme sommaire et sa couleur jaune, M. Chat arbore une étonnante mimique qui lui a valu d'être comparé au chat que rencontre Alice au pays des merveilles au point que pour la version anglaise du film, le titre original est abandonné au profit d'une formule empruntée à Lewis Carroll, *The Case of the Grinning Cat*. Pourtant, le rictus permanent du chat peint n'autorise guère cette comparaison. Contrairement au chat du Cheshire disparaissant pour ne laisser flotter que son sourire évanescant, M. Chat arbore la même expression figée en tout lieu et ce qui a pu apparaître comme un large sourire ne l'est peut-être pas. Frappe, en effet, dans la physionomie de M. Chat, la récurrence de ce trait d'insistance qui par son accentuation grimaçante fait passer de l'idée de sourire à celle de l'exhibition d'une étrange dentition. Impropre à la race féline, celle-ci suscite la référence à des fanons régulièrement disposés en barreaux et autorise d'y percevoir le dessin d'une cage cachée dans l'image comme dans certains rébus. Si l'ambiguïté du graphisme a conduit à faire une

tout autre comparaison, quelle sorte de cage peut-on y voir ? L'intérêt de cette allusion tient d'abord à sa dissimulation et incline à s'interroger sur un aspect de la déclinaison ouverte par Marker alliant animal bizarrement perché, hommes en lutte et cage non perçue.

Bien qu'il n'ait pas cherché à dresser un parallèle facile avec la condition humaine, Chris Marker s'est intéressé à des animaux et a notamment réalisé en 1993 un court-métrage sur un éléphant dans un zoo, intitulé *Slon tango* (du terme désignant l'animal en russe et attribué à l'expérience de production de certains films à laquelle Marker a participé) qui semble écouter la musique du *Tango* de Stravinsky. Parmi les artistes animaliers, Gilles Aillaud a représenté diverses modalités de la relation animal-cage. Selon certains commentateurs (Bailly, 2009), le peintre a principalement exercé son regard dans le zoo où se concrétise la seule possibilité d'observer la condition moderne faite aux animaux. Si chaque animal habite le réseau des apparences à sa façon, la cachette est la règle d'or de l'habitation du monde par les animaux selon un tressage infini de visible et de caché propre au territoire d'où ils surgissent avant d'y retourner pour se dissimuler. Les territoires des animaux sont des aires de chasse autant que de repos, où guetter mais plus encore où se cacher. La cage n'est pas le territoire en ce que celui-ci est fait aussi de ce qui ne réside pas, s'enfuit et disparaît. Aillaud a imaginé comment au sein du zoo, les animaux parvenaient à se retirer, à inventer des devenirs propres. Dans cette scénographie de la visibilité forcée, il a traqué le souvenir de l'invisibilité, éveillant la trame cachée de l'espace apparent où s'exposent les animaux. Il a figuré dans plusieurs tableaux un faire se démultiplier ou un faire disparaître la cage (modalité que l'œil bleu d'un tigre illustre à merveille). La cage est prise dans une dialectique de l'enfermement ou de l'ouverture qui, chez ce peintre, la rapproche de la notion de territoire qui est son contraire.

Au fur et à mesure que les défilés et les manifestations déterminent le terrain et tissent l'espace du film de Marker, les apparitions du chat au rictus denté font miroiter les possibles. Le chat qui rit jaune est-il en train d'avalier le souvenir de la cage ou ne parvient-il pas à dissimuler la cage qui transparait dans son étrange grimace ? Est-ce le piétinement des manifestations qui dessine le contour de la cage ? Ou est-ce l'élan de protestation qui suggère qu'on puisse en sortir ? Le film relève le défi des contradictions qu'il expose par sa plastique même. La marche qui est le propre de la manifestation s'apparente aux va-et-vient de l'animal encagé mais s'ouvre aussi au geste du danseur (ce qu'évoque le ballet de *Slon tango*) en ce que ses pas ne vont nulle part. Cette marche n'entend pas jouer les utilités (comme la promenade de santé ou le parcours du combattant). C'est un mouvement qui s'achève comme il commence, entre République, Nation ou Bastille, se prenant lui-même comme fin parce qu'il est éternellement inspiré par une virtualité qui fait du territoire parcouru un absolu. Cette marche n'a pas non plus d'obligation représentationnelle (comme le défilé militaire) ni de servitude par rapport aux buts. Elle construit du virtuel. Et sa propension à la répétitivité, comme celle du geste dansé, est intensive, créatrice d'un monde quasi infini. Au lieu du faire qui agit dans le cadre d'une action

restreinte, la réitération de la pensée politique sous l'espèce du défilé simule un monde inédit, ouvert, en devenir. Que le chat au large rictus y assiste en sphinx scrutateur renchérit sur le nomadisme du défilé politique et n'est pas sans faire souvenir du chat Guillaume écoutant la musique grâce à un montage sonore aussi suggestif que celui qui préside à la danse de l'éléphant. Toute musique n'est-elle pas, pour les manifestants filmés dans le cadre du périmètre parcouru, l'équivalent de celle de cette flûte indienne dont le son n'est perceptible qu'à celui qui en joue ? mais qu'un lieu comme ce bar du quartier Shinjuba peut rappeler à Chris Marker (Lambert, 2008 :10). C'est l'ailleurs du territoire nomade que donne à penser l'esthétique de la rue chez Chris Marker.

Bibliographie

- Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Editions du Regard, 2002.
- Régine Robin, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, coll. Un ordre d'idées, Editions Stock, Paris, 2009.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, coll. Critique, Les Editions de Minuit, 1980.
- Bruce Bégout, *Lieu commun. Le motel américain*, Allia, 2003.
- Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Corti, 2001.
- Gustave Kahn, *L'esthétique de la rue* (1901), rééd. Infolio éditions, 2008.
- Jean-Christophe Bailly et Gilles Aillaud, *Le visible est le caché*, coll. Le Promeneur, Gallimard, 2009.
- Arnaud Lambert, *Also Known as Chris Marker*, Le Point du jour, 2008.

Suzanne Liandrat-Guigues enseigne les études cinématographiques à l'université. Elle a publié récemment *Esthétique du mouvement cinématographique* (Klincksieck, 2005) ; *Modernes flâneries du cinéma* (De l'incidence, 2009) et dirigé le volume collectif *A propos de la flânerie* (L'Harmattan, 2008).

L'œuvre au miroir. *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, Chris Marker

Author: Luc Vancheri

Abstract (E): Chris Marker films the last moments of Andrei Tarkovski's life for the collection *Cinéma, de notre temps*. *Une journée d'Andrei Arsenevitch* is neither a portrait nor a visual study, but rather a work of mirroring and reflection. The film is profoundly amicable. It shows, through a series of poetic figures, the strange bonds between man and his images. They do not look like him, but instead are implicit resemblances, correlating fiction and life, forms of idleness that feed all genuine inspiration.

Abstract (F): C'est pour la collection *Cinéma, de notre temps*, que Chris Marker filme les derniers moments de la vie d'Andrei Tarkovski. Ni portrait ni étude visuelle, *Une journée d'Andrei Arsenevitch* est plus sûrement une œuvre en miroir, profondément amicale, qui compose selon une série de figures poétiques l'étrange relation qui relie un homme à ses images. Elles ne lui ressemblent pas, elles font de l'implicite ressemblance qui met en contact la fiction et la vie, la forme d'un désœuvrement qui nourrit toute inspiration véritable.

keywords: peinture, création, esthétique, art, cinéma, spiritualité, religion.

Article

« Je vous écris pour vous dire combien je fus heureux d'être votre contemporain. »

Lettre de Tourgueniev à Tolstoï

Le film de Chris Marker s'achève sur la mise en énigme de l'œuvre d'Andrei Tarkovski :

« *Le premier plan de son film montrait un enfant debout derrière un jeune arbre. Le dernier plan de son dernier film montrait un enfant couché au pied d'un arbre mort. On pourrait y voir une boucle bouclée en signe d'adieu, mais quand il a tourné ce plan, Andrei ne savait même pas qu'il était malade. Une énigme de plus que chacun déchiffrera selon ses codes. D'autres nous ferons la morale. Les très grands nous laissent nous débrouiller avec notre liberté. Chacun devra décider pour lui-même si l'océan de Solaris existe, si la Zone de Stalker existe, si Alexandre le personnage du Sacrifice a accompli ou non un miracle. Il devra trouver sa propre clef pour entrer dans la maison de Tarkovski, le seul cinéaste dont l'œuvre entier tient entre deux enfants et entre deux arbres.* »

Une telle mise en énigme de l'œuvre de Tarkovski s'écarte de toutes celles qui voudraient se résoudre par un geste d'élucidation. Il ne s'agit donc pas d'enclencher une herméneutique de l'auteur ou de l'œuvre qui pourrait valoir pour raison légitime, mais de prendre acte de ceci que chaque film a pour

son auteur la valeur et la forme d'une expérience. Expérience est ici le mot général qui couvre toute la poétique de Tarkovski aussi bien que la liberté offerte aux sujets de l'œuvre, personnages et spectateurs compris. Comme telle, elle n'échappe pas à ce que Hans-Georg Gadamer consignait dans *Vérité et méthode* : l'expérience est toujours pour commencer, expérience de nullité (*Nichtigkeit*). Tout commence par un abandon, un renoncement, tout prépare à une dépossession, un sacrifice, toute chose à lire dans le geste d'Alexandre ou de Gortchakov, les deux personnages des deux derniers films de Tarkovski. On y reconnaît encore le sujet d'Andrei Roublev qui a éprouvé durement les paroles de l'Écclésiaste (I, 6, traduction André Chouraqui, 1986) : « il va au midi, il tourne au septentrion, il tourne, tourne et va, le souffle, et retourne à ses tours, le souffle. » Les paroles du *Qôhèlet*, amères et décourageantes, qui dès le premier chapitre imposent sa maxime, « Vanité des vanités, tout est vanité » – tout est souffle (*hébél*) – résonnent dans l'œuvre de Tarkovski, qui n'a cessé de lutter contre ce pessimisme, contre cette défaite spirituelle que l'homme est toujours sur le point de consentir. Andrei Roublev est le film qui fait de la foi un héroïsme. De l'expérience de Roublev, Tarkovski dira que l'histoire de sa vie se confond avec celle d'une idée enseignée *ex cathedra*, « qui se brûle dans l'atmosphère de la réalité vivante, pour renaître de ses cendres, comme une vérité nouvelle à peine découverte. » Lorsque Roublev quitte le monastère de la Trinité-Saint-Serge, il a pour tout viatique une devise : « Amour, unité, fraternité. » Dehors, alors que la Russie est ravagée par les guerres, Roublev est sommé d'éprouver sa devise, d'en tenir la promesse, d'en endurer l'espoir. Sa peinture d'icône est tout ce qu'il possède pour demeurer fidèle à l'enseignement de Serge de Radogène. « C'est, écrit Tarkovski dans *Le temps scellé*, qu'il a fait maintenant l'expérience personnelle de la vérité suprême de cette idée, porteuse des espoirs de son peuple martyr. » L'intransigeance de son œuvre n'a d'égal que celle de ses personnages, qui ne refusent ni l'appel ni la vocation qui leur commandent d'agir, fussent-ils y sacrifier leurs biens les plus précieux.

Chris Marker saisit cette économie de la foi dès l'ouverture de son film, tout en la plaçant sous le signe de ce rapport si singulier que Tarkovski a su composer avec la matière même du monde. L'eau libératrice et miséricordieuse, la terre éprouvée comme limon originel, le feu, qui, d'incendie sacrificiel se fait *vive flamme d'amour* (Saint Jean de la Croix), le vent qui conserve la puissance d'un souffle inspiré ne s'identifient ni à des éléments d'un décor ni à des symboles occasionnels : ils sont offerts à leur transfiguration spirituelle. La présence ravivée des quatre éléments signe un nouvel accord entre la nature et les hommes, et comme un affranchissement de ses lois élémentaires. Plus loin, Marker s'arrête sur le thème de la lévitation, dont il remarque que Tarkovski franchit un pas décisif en le coupant de ses justifications mondaines. Là où dans *Solaris*, elle est encore sous-entendue par une loi physique, une absence de gravité, elle n'est plus dans *Le Miroir* que grâce et disposition amoureuse. En une dizaine de figures, Marker trace le profil d'une œuvre, dont l'apparente clôture ne témoigne jamais que de sa formidable cohérence et de son étonnante élévation. Les quatre éléments ou la chair du monde; Boris Godounov et la mise en scène de Covent Garden ; le tournage du *Sacrifice*, c'est-à-dire l'homme et l'artiste Tarkovski ; la peinture et le miroir ; le point de vue et la vision

abrupte ; l'autre rive et la transgression ; la lévitation ; le témoignage d'Alexandre Medvekin et la censure ; l'innocent, l'*Iourodivi* des légendes russes et la pianiste Maria Yudina ; la maison, enfin, sur laquelle se referme le film. Tous ces thèmes et ces motifs ne consignent pas seulement les composantes essentielles et récurrentes d'une œuvre, quelque chose comme sa justification poétique, mais plus fondamentalement les liens esthétiques qui se font entre l'œuvre et l'homme.

Une journée d'Andrei Arsenevitch s'ouvre sur un plan du *Miroir* qui rapproche deux femmes qui attendent, Larissa, l'épouse de Tarkovski et Maroussia, l'épouse d'Oleg Jankovski et mère d'Alioucha. Ce lien est plus qu'une métaphore, il est le principe et la forme qui gouvernent le projet de Marker, dont on imagine combien il a dû changer depuis le jour où il se rendit sur le tournage du *Sacrifice*. Treize ans ont passé avant que Marker ne réalise ce film pour la collection *Cinéma, de notre temps*, dirigée par Janine Bazin et André S. Labarthe. Treize années avant de revenir sur ses quelques images réalisées en 1986 entre la fin du tournage du *Sacrifice* et l'arrivée d'Androuch, le fils d'Andrei et de Larissa Tarkovski, enfin autorisé à quitter l'Union Soviétique. Cette ouverture est tout son programme. Lorsque Larissa voit la pluie tomber sur le retour de son fils, elle évoque les films de son époux, elle y reconnaît le même pressentiment qui enveloppe chacun d'entre eux, la même force qui se communique de la nature aux hommes. Chris Marker sait bien lui aussi que ce n'est pas seulement pour éviter un stéréotype que Tarkovski anime la campagne de ce vent soudain qui pousse l'homme à se retourner sur Maroussia. Il y a dans ce vent un souffle qui n'est pas étranger à la force d'un vent paraclet. De l'œuvre de Tarkovski, Marker saisit son moment indécidable, la forme d'un dérèglement qu'il ne nous appartient plus de réduire à la cause d'une loi. L'œuvre échappe. Elle suit une ligne de dérivation qui empêche toute signification d'être close sur elle-même. Elle ne refuse pas l'interprète, elle n'essaie pas non plus de le décourager, elle l'avertit de la part de désœuvrement dont elle est faite. On ne passe pas du monde à l'art en élevant les fonctions du premier aux vertus du second, pas plus que l'artiste ne va de l'inspiration à l'œuvre. Plus radicalement, on impose l'art au monde. Plus simplement l'œuvre se fait voie vers l'inspiration (Maurice Blanchot, 1955). C'est encore *L'enfance d'Ivan* qui se trouve rapprochée de celle d'Androuch, non sur quelques ressemblances de destin ou d'action, mais parce que l'œuvre de Tarkovski est placée sous le signe de l'enfance. C'est ainsi que Marker pourra achever son film en rappelant les deux images qui bordent l'œuvre de Tarkovski. L'une découvre l'enfant derrière un arbre : elle ouvre son film (*L'enfance d'Ivan*, 1962). L'autre, qui voit un enfant allongé au pied d'un arbre, referme son dernier film (*Le Sacrifice*, 1986). Entre les deux, il y a l'arbre de Léonard, peint au centre de sa composition pour *L'Adoration des mages*.

Et que dire de ce plan serré de Tarkovski, malade, allongé sur son lit, qui interrompt un extrait de *Stalker*, précisément au moment du retour du personnage éponyme, lorsqu'il s'étend, épuisé, à même le sol. Tarkovski passe une main lasse sur son front, la femme du stalker passe sur le sien un chiffon d'eau fraîche. Le montage a l'évidence d'une communication qui lie deux destins, celui du Stalker et celui de Tarkovski, l'un et l'autre passeurs d'humanité, l'un et l'autre tenus par une même foi en

l'homme, malgré tout et contre tous. *Une journée d'Andrei Arsenevitch* est un film de montage, essentiellement. Bien sûr, Chris Marker a filmé Tarkovski à Gotland et à Stockholm, sur la terre de Bergman et sur son lit d'hôpital, avec ses acteurs et avec ses proches. Mais le film est d'abord la suite et la construction raisonnée d'une intuition que Marker développe sans jamais abandonner l'amitié, dont il sait, comme Maurice Blanchot l'a si profondément éprouvé, que la mort venue, *la pensée ne peut que l'accompagner dans l'oubli*, fut-elle pleine de souvenirs. *Une journée d'Andrei Arsenevitch* est le film d'une amitié, qui impose, comme l'écrivait Maurice Blanchot à propos de Georges Bataille, de *renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel* (*L'amitié*, 1971). Partant, il nous faut consentir à n'accueillir l'ami que dans l'éloignement de l'inconnu qui nous sépare de lui. Le film tout amical de Chris Marker n'est pas un essai filmique *sur* l'œuvre de Tarkovski, c'est une étude, au sens pictural du terme, *pour* Tarkovski. L'amitié est intervalle, intervalle sans dépendance.

Ces correspondances éprouvent l'inquiète ressemblance qui met l'œuvre en face de l'homme, et l'homme en face de l'ami. Tout se rassemble dans la dernière séquence d'*Une journée*, lorsque le dernier plan nous laisse en compagnie d'un Tarkovski sans voix devant son propre film, *Le Sacrifice*, plus terrifié que rassuré par ses propres images qu'il découvre dans sa chambre, sur un moniteur de télévision, aux côtés de Sven Nykvist. On ignore tout à cet instant de ce que pense le cinéaste. Marker ne demande rien, il n'interroge pas Tarkovski, il filme simplement le visage de celui qui se retrouve seul devant son œuvre comme devant un miroir. *L'œuvre au miroir* pourrait être le sous-titre de cette *Journée d'Andrei Arsenevitch*. Sans doute la métaphore du miroir est-elle un topos averti de la création artistique et de la littérature esthétique. La question ne se pose pas toutefois pour Chris Marker de savoir s'il convient de sacrifier à l'un ou à l'autre. Le miroir est dans l'œuvre – thème et motif à la fois –, chevillé dans les images et dans l'écriture, littéralement à l'œuvre sans que jamais pourtant le travail autographique de Tarkovski ne repose sur une quelconque opération de portraiture. Tout au plus croisera-t-on dans la maison du *Miroir* une affiche d'*Andrei Roublev*. Les correspondances filent sur une autre ligne de sens, celle qui double d'une image inconnue sa propre image. Ce n'est pas l'œuvre qui ressemble à l'homme ou qui en donne l'image. L'inverse n'est pas plus juste par ailleurs : l'artiste ne forme pas dans l'œuvre l'image qui le rendrait reconnaissable. Chris Marker saisit plutôt le moment qui met l'homme en face de sa propre étrangeté. Si image il y a, elle est d'abord celle d'un saisissement devant l'inconnu, ensuite image d'une dissemblance et peut-être enfin la forme d'une expérience de soi dans le silence de l'œuvre.

Alors qu'il achève le plan si difficile du *Sacrifice*, ce plan de six minutes qui voit la maison prendre feu et Alexandre rattrapé avant d'être emmené dans l'ambulance qui brouille son geste au nom d'une folie qui l'explique si peu et si mal, Marker revient sur Andrei Roublev. Comment passe-t-on du *Sacrifice* à *Roublev* ? Par le travail de l'œuvre. Par l'épisode de la cloche immense, fondue par celui qui est dépourvu de toute science, mais sans hésitation devant l'œuvre à accomplir. *La cloche avait été bien fondue, le plan avait été bien tourné*, dit la voix-off, celle que prête Marina Vlady au texte de

Marker. La fiction contient les signes qui renseignent l'éthique de la création qui guide Tarkovski. Cet épisode, on le sait, est baigné de la présence de Roublev, tout le film filant sur la ligne d'une seule œuvre, *La Trinité*, que Tarkovski concevait comme l'aspiration de tout un peuple. Du *Sacrifice* à *Roublev*, se reprend le passage qui conduit le cinéma à repasser par la peinture, à repenser en elle, sa propre faculté créatrice. Chris Marker y revient lorsqu'il souligne ce que ses partis-pris formels doivent à la peinture. S'il est une constante des cadrages de Tarkovski, c'est bien la plongée, plus ou moins radicale, plus ou moins verticale. La vision de Tarkovski est une vision abrupte portée sur les choses et le monde. Elle l'est d'autant plus qu'elle se confronte à des actions qui se font sous le regard de Dieu. Tout le monde se souvient de l'élévation de la montgolfière au début de *Roublev*, tout le monde se souvient de l'apocalypse de *Nostalghia* et de ses scènes de foule. *S'installer au ciel et contempler la terre*, c'est faire entendre la présence clandestine de la foi, c'est confesser le regard du Christ Pantocrator qui nous contemple et nous juge. Chris Marker passe du point de vue humain à la vision surnaturelle, de l'homme à Dieu : toute la tension artistique de Tarkovski s'y résume.

La connaissance qu'a Chris Marker de l'œuvre de Tarkovski est sûre. Il n'était donc pas étonnant que la peinture qui a tant compté pour Tarkovski se retrouve au cœur de son film, entre l'homme au travail – le tournage du *Sacrifice* – et l'homme au miroir de son œuvre – les plans que Marker sélectionne dans *Solaris*, *Le Miroir* et *Nostalghia*. *L'adoration des mages* de Léonard de Vinci est la seule œuvre de peinture qui nous soit donnée dans un reflet, celui que dispense la vitre qui couvre la reproduction que contemplent Alexandre et le facteur, tandis que les œuvres de peinture sont vues, le plus souvent, dans des livres que feuilletent les personnages. C'est ainsi que dès *L'enfance d'Ivan*, le personnage qui parcourt un livre sur l'œuvre gravée de Dürer, s'arrête sur *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*, l'une des quatorze gravures sur bois que Dürer a composées pour le texte de Jean, imprimé dans l'atelier de Koberger et publié en 1497. Le lien est immédiat entre la réalité de l'enfant, la guerre avec sa cohorte de malheurs et de souffrances et les visions du texte évangélique. Et quand on lui explique que ces images ont été inventées, qu'elles sont le fruit de l'imagination d'un artiste, il répond sans se troubler que tout cela lui est familier, que tous ces fléaux se sont déjà répandus sur le monde. Cette gravure de Dürer ouvre l'œuvre filmé de Tarkovski, *L'adoration des Mages* le referme. Entre temps – Chris Marker n'a pas manqué d'en rappeler l'importance – Tarkovski sera repassé par la *Madonna del Parto* (*Nostalghia*, 1983), peinte par Piero della Francesca vers 1460 pour la chapelle de Monterchi.

C'est cette œuvre de Léonard, une détrempe à l'huile et au blanc de plomb sur bois, de grand format (246 x 243cm), habituellement datée de 1481 et visible à la galerie des Offices de Florence, qui guide et organise le film de Chris Marker. C'est sur elle qu'il faut nous arrêter un instant. Toutes ces œuvres de peinture qui habitent le film ne sont pas seulement proposées comme l'allégorie d'un scénario, ce que le film recompose d'un mystère qui a cessé d'accompagner le monde. Elles sont beaucoup plus que le souvenir d'une époque qui croyait en ses images. Tarkovski n'a jamais manqué de rappeler que la peinture est chez lui le modèle à partir duquel se pense le cinéma. L'art par excellence, si n'était la

musique. Du tableau de Léonard, Tarkovski a conservé un détail, au centre de la composition. On y voit le visage concentré du Roi Mage et la main qui s'avance vers l'enfant Jésus pour lui tendre le calice, tandis qu'on entend l'*Erbarne Dich* de *La Passion selon saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach. Puis la caméra commence un long mouvement vers le haut, passe devant toutes les mains qui accueillent l'événement, remonte le tronc de l'arbre qui se trouve entre le Roi et la Vierge jusqu'au sommet de sa frondaison. Le plan suivant nous montre Alexandre redresser un arbre frêle, sans feuillage, qu'il vient de planter et qu'il commence d'arroser, suivant en cela l'histoire d'un vieux moine dont il confie l'histoire au garçon qui l'accompagne. On reverra ce tableau, ou plutôt sa reproduction, comme le souligne Alexandre au facteur qui lui avoue avoir toujours eu très peur de Léonardo, après que l'enfant se soit réveillé dans son lit. Alexandre, seul, regarde le tableau décrit comme lugubre et sombre, le verre de son encadrement compliquant un peu plus sa vision d'un reflet. C'est sur ce plan qui compose le générique du *Sacrifice* que Chris Marker revient, sans doute pour souligner le perfectionnisme de Tarkovski qui refuse d'abandonner sa réalisation au seul banc titre d'un technicien de l'image, mais plus discrètement parce qu'il contient toute la puissance créatrice de la poésie de Tarkovski. Il y a le motif, *l'arbre*, la figure, *l'enfant*, les thèmes, *la manifestation du divin et la foi nécessaire pour l'accueillir*.

Si on a bien évidemment déjà lié cette présentation du fils de Dieu au sacrifice qu'Alexandre se sent obligé d'accomplir, s'il ne manque à personne de voir qu'Alexandre trouve dans le tableau de Léonard la force disponible d'une *imitatio christi*, nous revient néanmoins la question de cette ouverture et de sa reprise dans le corps du film, en la précisant sur ce bord : qu'a donc confié Tarkovski à la peinture qui ne pouvait être dit ailleurs ni autrement ? On fera ici deux réponses. La première concerne bien évidemment le sujet même de la peinture. *L'Adoration des Mages* relie en effet deux événements : la présentation du Fils de Dieu aux hommes et la reconnaissance de l'enfant par les rois venus des trois parties du monde. Mais on a aussi noté – Daniel Arasse rappelle après Rab Hartfield (*Botticelli's Uffizi "Adoration". A study in pictorial content*, 1976) que la pose agenouillée des trois Mages renvoie à la règle qui servait la réception de l'hostie, c'est-à-dire le sacrement de l'Eucharistie (*Léonard de Vinci*, 1997) – que l'épiphanie avait été rapprochée de l'eucharistie dans les termes mêmes de la peinture, la présentation du Christ en gloire de l'offrande faite en son corps et en son sang par le Christ lors du dernier repas avec les apôtres, comme s'il avait fallu que les deux événements qui condensent l'économie christique soient associés en une même image qui puisse figurer le début et la fin, comme le veut le principe de l'interprétation figurative. En retenant cette *Adoration*, Léonard n'ayant pas manqué de s'inspirer de Botticelli qui fut l'un des tout premiers à resserrer l'événement en privant les Rois Mages de leur cortège, Tarkovski fait lui aussi le choix d'une image cérémonielle et liturgique, là où il y avait encore chez Benozzo Gozzoli le sens d'un étonnant déploiement narratif. Chez Léonard cependant cette dimension liturgique est troublée par la puissance pathétique de l'offrande, les présents portés à l'enfant se trouvant sans mesure devant celui qui allait offrir sa vie pour racheter les péchés du monde. Les Rois se troublent, pas l'enfant. Daniel Arasse fait remarquer à juste titre que

« cet éblouissement par lequel l'Incarnation s'est inscrite dans l'Histoire donne tout son sens au geste du vieillard qui, au-dessus du Mage remettant son offrande, se protège de la main ». C'est précisément cela qu'a retenu Tarkovski dans son désir de déplacer l'arbre légèrement sur la gauche au moment de filmer le tableau. C'est précisément cela que Chris Marker conserve de son tournage. Puis, à mesure que le mouvement vertical se poursuit, dans le fond du tableau, derrière l'événement éblouissant et glorieux, on distingue des ruines qui ne doivent rien à l'état inachevé de la peinture. Elles désignent une toute autre négativité, le lieu de l'aveuglement et l'effondrement de l'ancienne religion païenne. C'est sur ce fonds iconographique que la fiction de Tarkovski se lève. Et c'est ce même fonds iconographique que le film aura pris soin de redistribuer. L'incendie de la maison rejoint les ruines, Alexandre trouve le chemin de la foi et le sens de l'offrande, l'arbre de Léonard peut espérer reprendre vie à la toute fin du film.

Tarkovski multiplie, de film en film, contre l'amenuisement de la foi des sociétés modernes, contre l'épuisement spirituel de la raison, les expériences humaines qui permettent de restaurer le lien qui passe des hommes aux hommes et des hommes au monde. Mais si *Stalker* était le film de la peur et du doute devant le retrait de Dieu, *Le Sacrifice* est le film de la résolution à l'heure où il s'agit d'affronter la mort prochaine de l'homme, doublement menacé par le pouvoir démiurge qu'il s'est lui-même octroyé (le nucléaire) et par son impuissance à espérer et à aimer (si n'était la figure de Maria). C'est dans la peinture de la Renaissance que Tarkovski, qui a souvent répété que ses films étaient les films d'un homme religieux, trouve le courage de faire œuvre à nouveau. C'est dans de telles images qu'il puise la force d'espérer une humanité ardente qui ne sait pourtant pas nommer Dieu.

C'est ce que recueille et retient Chris Marker de cette *Journée d'Andrei Arsenevitch*, lui qui a su montrer, en rapprochant deux plans, que l'on va de *Nostalghia* au *Sacrifice* comme on va de *La Madonna del Parto* à *L'adoration des Mages*, c'est-à-dire en passant d'un sacrifice à l'autre sous le même signe consenti aux images qui ont conservé quelque chose d'une rencontre entre Dieu et les hommes.

Luc Vancheri est maître de conférences, habilité à diriger des recherches à l'Université Lyon 2, où il enseigne l'esthétique du cinéma et les théories de l'image. Dernières publications : *Cinéma contemporain. Du film à l'installation* (Aléas, 2009) ; *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs* (sous sa direction, Aléas, 2009) ; *Cinéma et peinture* (Armand Colin, 2007) ; *L'Amérique de John Ford* (Céfal, 2007).