

Cœur de chat

Si Chris Marker m'était conté

Ciné-club universitaire
Activités culturelles | www.a-c.ch/marker

Tous les lundis à 20h
du 26 septembre au 19 décembre 2011

Auditorium Arditi
Place du Cirque | Genève



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Sommaire

Bio-filmographie.....	1
Les labyrinthes de la mémoire (26 sept.).....	9
Pouvoir et liberté (3 oct.).....	13
Le tombeau de l'Union soviétique (10 oct.).....	19
Lutte pour une survie (17 oct.).....	23
De la véracité de l'information (24 oct.).....	29
Le «devoir» de mémoire (31 oct.).....	35
Nostalgie de la mémoire (7 nov.).....	39
Allemagne 2 x 0 (14 nov.).....	43
Django et le jazz manouche (21 nov.).....	47
Tourner un film selon Chris Marker (28 nov.)....	51
Puissance de la photographie (5 déc.).....	55
La mer et les hommes (12 déc.).....	59
Le (ré)confort de l'Histoire (19 déc.).....	63
Bibliographie.....	67

Remerciement spécial

Chris Marker

Remerciements

Francine Bengui, Ramón Benítez, Laurence Berbon, Briana Berg, Laurence Braunberger, Sabine Carlosse, Melissa Cascarino, Philippe Chevassu, Alexandre Darmon, Matthieu de Laborde, Alfio Di Gardio, Estrella Dos Santos, Claudia Durngat, Madeline Emmanuelle, Lena Fraenkel, Beat Frey, Mayte Garcia-Julliard, Jean-Luc Godard, Pascal Greco, Ruth Grünenfelder, Charles Hieronymi, Geraldine Higgins, Jan Klemenz, Éric Le Roy, Jonela Lula, Frédéric Maire, Dominique Marti-Dubois, Sophie Mulphin, Anita Oeggerli Val del Omar, Paul Paviot, Frédérique Ros, Antoinette Roudaut, Diana Rychener, Gonzalo Sáenz de Buruaga, Felix Salmont, Audrey Sanchez, Etienne Sandrin, André Schaüblin, Viktor Senn, Spirales2011.ch, Kenichi Suganuma – ambassadeur et chef du consulat du Japon à Genève, Sandra Thalman, Cyril Thurston, Édouard Waintrop et Thomas Waldner

Édition: Véronique Wild, **graphisme:** Julien Jespersen, **organisation:** Magdalena Frei, **responsable:** Ambroise Barras
Groupe de travail du Ciné-club universitaire: Christophe Chazalon, Gilliane Kern, Marcos Mariño, Marco Sabbatini

Édito

par **Christophe Chazalon**

Treize regards directs et indirects, inattendus, originaux ou essentiels sur l'œuvre de Chris Marker, réalisateur français hors norme, qualifié à juste titre «d'auteur le plus connu de films inconnus».

Chris Marker, ce n'est pas seulement le réalisateur de *La jetée*, c'est avant tout un bricoleur de génie, tour à tour romancier, traducteur, essayiste, illustrateur, photographe, vidéaste, «animateur» radio, philosophe, «bidouilleur» multimédia, artiste, éditeur, *globe-trotter*... Aussi, son travail filmé est toujours en dehors ou au-delà des normes du cinéma. Formats, durées, structures, approches sont autant de variables, souvent fonction des avancées technologiques, en perpétuelles réflexions et qui rendent quasi impossible une quelconque classification du personnage ou de l'œuvre. Parmi les réalisateurs et réalisatrices, seul Jean-Luc Godard a une approche aussi originale. Dans une vision réductrice, on pourrait même dire que Chris Marker est au documentaire ce que Jean-Luc Godard est à la fiction.

Ce cycle d'automne du Ciné-club universitaire est réalisé en parallèle du projet *Spirales. Fragments d'une mémoire collective. Autour de Chris Marker*, qui se tiendra du 25 novembre au 4 décembre 2011 à Genève. Il offrira la possibilité à tout un chacun de (re) découvrir l'œuvre de Chris Marker, simultanément à ceux des amis et collaborateurs avec qui il a travaillé tout au long de sa vie, à travers la projection de plus de septante films, de deux expositions, d'un colloque, d'un centre de documentation, d'ateliers et de plusieurs autres événements (www.spirales2011.ch).

Bio-filmographie

«Chris Marker me paraît un personnage fascinant, à ma connaissance unique au monde. Je ne connais personne qui puisse avoir à la fois ce sens des problèmes politiques contemporains, ce goût du beau, cette espèce de joie devant la culture et devant l'art, cet humour, et qui arrive, lorsqu'il fait un film, à ne se séparer d'aucune de ces tendances.»

Alain Resnais, *Image et Son*,
n° 161-162 (avril-mai 1963)

par **Marcos Mariño**

CHRISTIAN BOUCHE-VILLENEUVE, PLUS CONNU SOUS LE NOM DE CHRIS MARKER, est né le 29 juillet 1921 à Neuilly-sur-Seine, France. Les premières années de sa vie sont obscures et Marker lui-même a contribué à cette confusion en transmettant des informations douteuses (par exemple, certaines sources affirment qu'il est né à Oulan-Bator, la capitale de la Mongolie, alors que d'autres suggèrent qu'il a peut-être fait partie de l'armée américaine et combattu comme pilote d'avion et parachutiste). Enfant, il habite pendant deux ans à Cuba. Au cours des années 1930, il étudie dans les quartiers chics de Neuilly, au Lycée Pasteur où enseigne un jeune agrégé en philosophie appelé Jean-Paul Sartre, et s'occupe en tant qu'éditeur du journal des étudiants du lycée, *Le trait d'union*. Il est finalement licencié en philosophie lorsque la guerre éclate et rejoint alors la résistance.

1947-1952: Années d'écriture

Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, Marker fait irruption dans la vie culturelle française par l'entremise de la revue *Esprit*, qui réapparaît et est entièrement refondue, après avoir été interdite sous

le régime de Vichy. Dirigée par le philosophe Emmanuel Mounier, héritier de l'existentialisme et prônant un catholicisme de gauche, elle prend une orientation «philocommuniste» avec la ferme intention de participer aux débats et controverses de l'après-guerre¹. Marker y fera ses premières armes et y publiera de nombreux articles entre 1947 et 1955: des commentaires sur l'actualité politique, des poèmes, des recensions littéraires et cinématographiques, à travers lesquels il développe ses talents d'écrivain que l'on retrouvera par la suite dans ses commentaires de films. Mais probablement, c'est son travail pour les organisations Peuple et Culture et Travail et Culture qui aura le plus de conséquences sur sa carrière de cinéaste. Ces organisations avaient été créées au lendemain de la Libération avec l'ambition «d'emmener la culture au peuple et le peuple à la culture»², et étaient proches de l'équipe d'*Esprit* mais aussi du Parti Communiste Français (PCF). Le principal animateur de ce projet n'était autre qu'André Bazin. C'est également dans les bureaux de Travail et Culture, rue des Beaux-Arts à Paris, que Marker rencontre Alain Resnais, à la fin des années 1940.

Durant cette période, Marker publie un roman, *Le coeur net* (1949), plusieurs poèmes et un essai sur Giraudoux (1952) dans la collection «Écrivains de toujours» aux Éditions du Seuil. Il édite aussi plusieurs documents pédagogiques pour Travail et Culture, comme par exemple *L'homme et sa liberté* (1949) et *Regards sur le mouvement ouvrier* (1952), à travers lesquels il manifeste déjà son goût et son talent pour la sélection et la compilation de textes, un talent qu'il développera quarante ans plus tard et d'une

façon très différente dans *Immemory*, en utilisant des images et des textes existants pour construire sa propre mémoire. Marker affirme déjà, dans l'introduction de *L'homme et sa liberté*, que «l'on s'exprime beaucoup mieux par les textes des autres, vis-à-vis de qui on a toute la liberté de choix, que par les siens propres, qui vous fuient comme s'ils le faisaient exprès au profit des parts de Dieu ou du diable»³.

1952-1966: Années de voyage

Au début des années 1950, parcourant le monde pour l'UNESCO, Marker commence sa carrière cinématographique afin de «mettre le cinéma au service de l'éducation de base». En 1952, il réalise *Olympia 52*, un documentaire commissionné par Peuple et Culture sur les Jeux olympiques d'Helsinki qui faisait partie du projet d'éducation populaire de l'organisation, alors que dans le même temps, il poursuit son travail avec Alain Resnais sur le documentaire *Les statues meurent aussi*, commandé par l'organisation Présence Africaine, court métrage qui ne sera achevé qu'en 1953.

Quoi qu'il en soit, ces deux premiers films suggèrent déjà l'esprit de voyage qui caractérisera son travail pendant toute la période qui suivra. Comme le dit Catherine Lupton dans sa monographie sur Marker, «le désir de voir et de montrer le monde avec des perspectives inouïes va devenir le trait définitoire des activités de Chris Marker pendant les années 1950 et le début des années 1960, et il va ainsi établir sa réputation de *globe-trotter* invétéré avec une série de travaux basés sur les voyages dans les pays et les régions en transition»⁴. En effet, les films *Dimanche à Pékin* (1956), *Lettre de Sibérie* (1958), *Description*

d'un combat (1960) et *Cuba sí* (1961) sont le fruit de voyages en Chine, en Sibérie, en Israël et à Cuba.

Par ailleurs, lorsqu'il ne tourne pas, Marker photographie. Un voyage en Corée du Nord est à l'origine du recueil de photographies *Coréennes* (1959) qu'il décrit comme un court métrage fait avec des images fixes, anticipant ainsi subtilement *La jetée*, de même qu'il l'avait fait avec son portfolio *Clair de Chine* (1956) paru dans la revue *Esprit*. Il y a, bien entendu, un fort intérêt politique derrière ces voyages, dont quatre ont été faits au sein de pays socialistes, pour lesquels Marker, bien que critique, n'est pas moins sympathisant⁵. C'est dans ces films que commencent à se définir quelques traits caractéristiques du réalisateur. Son ami André Bazin voit déjà dans *Lettre de Sibérie* (1958) la naissance ou la consolidation d'un genre qui sera dès lors inséparable de Chris Marker pour ne pas dire synonyme: le «film-essai»⁶.

Tout en réalisant ses films, Marker devient en parallèle le directeur de la collection «Petite Planète» aux Éditions du Seuil, qui offre une alternative aux guides de voyage plus classiques, et dont il sera le responsable entre 1954 et 1958. Il y développe alors une forme nouvelle d'alliance entre le texte et l'image: la photographie n'est plus reléguée au seul statut d'illustration du texte, mais devient un complément symbiotique et indispensable du texte.

Bien sûr, Marker restera un voyageur toute sa vie, mais on peut dire que cette première phase d'errance commencée avec *Dimanche à Pékin* est clôturée dans les années 1960 avec les films *Le mystère Koumiko* (1965) et *Si j'avais quatre dromadaires* (1966). L'origine du *Mystère Koumiko* est un voyage au Japon en 1964, lors des Jeux olympiques de Tokyo. L'intention

originelle de Marker était de réaliser un film sur ces Jeux, comme il l'avait fait en 1952 à Helsinki. Mais finalement, il décidera de focaliser son récit sur une jeune femme, Koumiko Muraoka, qu'il rencontre par hasard à Tokyo et qui parle français. Ce film est aussi l'occasion pour Marker d'explorer pour la première fois sa fascination extrême pour le Japon, où il va retourner plusieurs fois par la suite. Pour sa part, *Si j'avais quatre dromadaires* renverse la logique de *Coréennes*: au lieu d'un film sous forme de photographies, il s'agit cette fois-ci d'un album de photographies sous forme de film (bien sûr, cette inversion est aussi présente dans *La jetée*). Dans *Si j'avais quatre dromadaires*, Marker rassemble plusieurs photos qu'il a accumulées durant ses voyages depuis 1950. Le film s'assimile alors un peu à un bilan de ces premières années de voyage qui précèdent les années de militantisme.

1961-1964: Retour au pays

Entre le voyage à Cuba en 1961 et le voyage au Japon en 1964, Marker retourne en France pour réaliser deux films fondamentaux: *Le joli mai* et surtout *La jetée*, tous les deux sortis en 1962. *Le joli mai* est un long documentaire basé sur des interviews avec des Parisiens, dans l'esprit du cinéma-vérité promu pendant ces années par Jean Rouch et Edgar Morin. Le but de Marker dans *Le joli mai* est de faire une radiographie spirituelle et idéologique des Parisiens. Marker leur pose tout un tas de questions des plus variées (leurs espoirs, leurs opinions, leur quotidien, s'ils sont heureux ou pas, etc.), et, bien que moins présent que dans ses travaux antérieurs, le commentaire est encore très important comme conscience critique, au

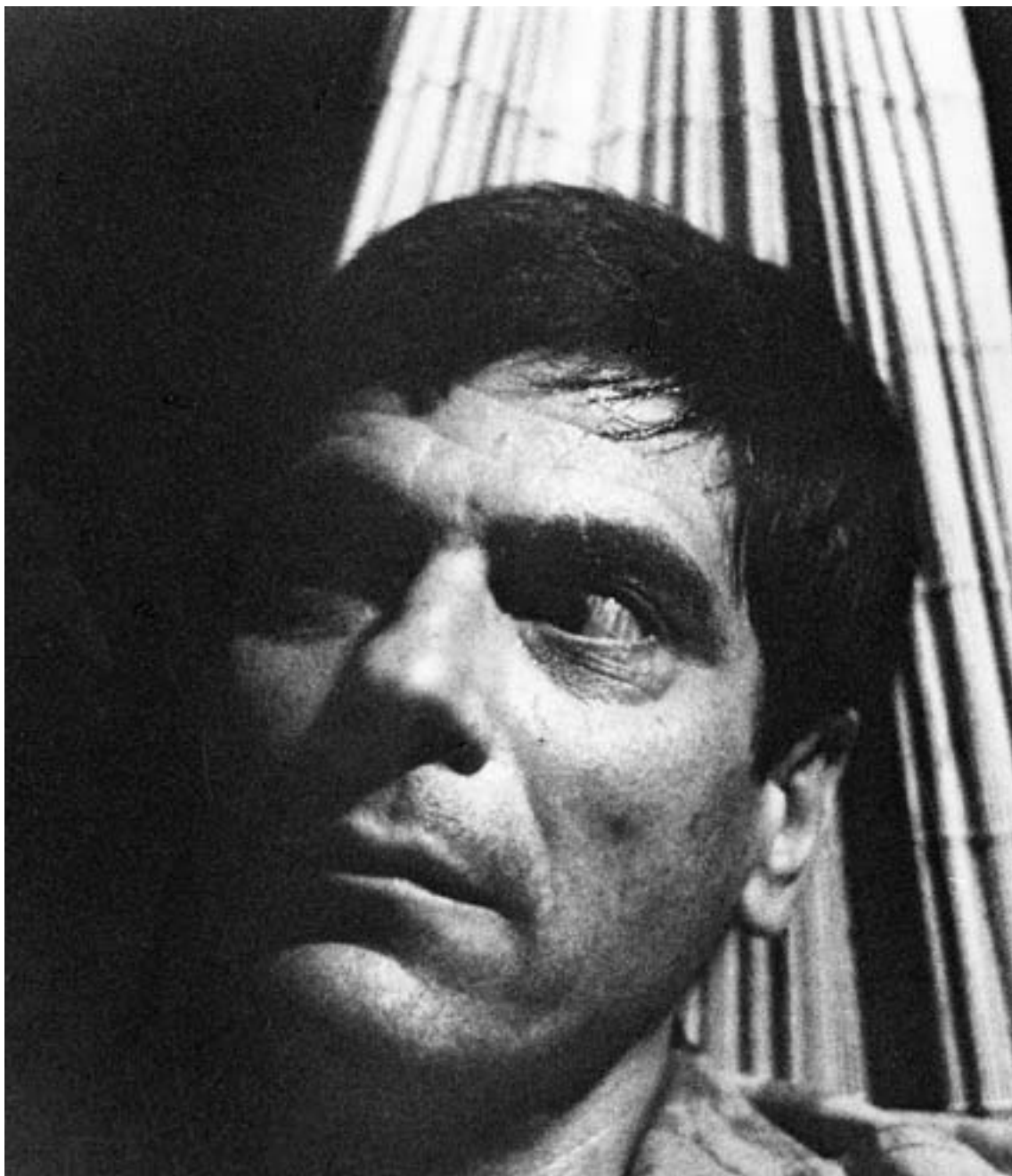
travers des remarques en *off* du réalisateur et de son organisation du matériel filmique.

À l'opposé, *La jetée*, probablement le film le plus célèbre de Chris Marker, est un point d'inflexion dans son œuvre. Dans ce film construit comme un photo-roman fait d'images fixes⁷, Marker abandonne le mode documentaire et utilise les ressources de la science-fiction pour construire une fable fascinante sur le temps, la mémoire et la subjectivité, ainsi que sur leurs relations avec l'image. Il s'agit d'une problématique qui va hanter dès lors toute son œuvre, tout particulièrement après les années «militantes».

1967-1981: Années militantes

Comme pour tant d'artistes du 20^e siècle, l'activité artistique et culturelle de Marker a été inséparable d'un engagement politique avec la gauche. On a déjà souligné que les documentaires de voyage des années 1950 reflètent une sympathie profonde pour les tentatives d'implantation de régimes politiques socialistes dans différentes parties du monde, de Cuba à la Corée du Nord. La montée de la contestation politique à la fin des années 1960 sera dès lors pour Marker l'occasion d'approfondir cet engagement, et en particulier d'entreprendre une réflexion sur la place du cinéma dans le système de production et de distribution capitaliste, ainsi que sur son rôle idéologique. Comme dans le cas de Godard, Marker fera beaucoup d'efforts pour «créer deux ou trois Vietnam au sein de l'empire Hollywood-Cinecittà-Mosfilms-Pinewood»⁸. Le premier de ces efforts est la création, en 1967, du collectif SLON, soit la Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles⁹, qui deviendra en 1974 ISKRA (l'acronyme pour Images,

La jetée



Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle, mais qui correspond également au mot russe désignant une étincelle, et au titre du journal dirigé par Lénine entre 1901 et 1903). Comme l'explique très clairement un texte du collectif de 1971, «SLON est née d'une évidence: que les structures traditionnelles du cinéma, par le rôle prédominant qu'elles attribuent à l'argent, constituent en elles-mêmes une censure plus lourde que toutes les censures. D'où SLON, qui n'est pas une entreprise, mais un outil – qui se définit par ceux qui y participent concrètement – et qui se justifie par le catalogue de ses films, des films QUI NE DEVRAIENT PAS EXISTER!»¹⁰. Pour cette entreprise, Marker perd son statut privilégié d'auteur-réalisateur pour obtenir celui de producteur et d'animateur du collectif. Pendant cette période, plusieurs de ses propres films ne seront pas signés. Le premier projet de SLON est *Loin du Vietnam* (1967), un film collectif rassemblant entre autres Godard, Varda, Resnais, Joris Ivens et William Klein, et dont la coordination générale fut assumée par Marker.

Une des caractéristiques fondamentales du mouvement global antisystémique de la fin des années 1960 est la montée des conflits capital-travail dans les pays avancés. En 1967, toujours dans le cadre de SLON, Marker commence à réaliser un documentaire sur la grève survenue à l'usine Rhodia, à Besançon, qui deviendra *À bientôt, j'espère* (1968). Cet engagement, tout comme l'échange entre Marker et les ouvriers de Rhodia, est à l'origine des Groupes Medvedkine, formés par un collectif de travailleurs de l'usine qui décident de prendre eux-mêmes la caméra et de l'utiliser comme une arme pour filmer leurs conditions de vie et de lutte.

Une autre préoccupation de SLON dans cette période est la manipulation de l'information faite par le pouvoir, soit à travers l'État, soit à travers les médias officiels. Pour faire un contre-poids à ces appareils idéologiques, SLON crée une série de documentaires courts de «contre-information», ayant pour titre général *On vous parle de...* Dans cette série, Marker et ses camarades de SLON vont présenter l'actualité politique au Brésil, au Chili, à Cuba ou en Tchécoslovaquie, mais du point de vue des mouvements de contestation, qui n'était pas, et de loin, celui favorisé par les médias.

Le point culminant des années militantes de Marker correspond à la réalisation de la grande fresque politique *Le fond de l'air est rouge* (1978), un documentaire d'alors quatre heures, réduites depuis par l'auteur à trois heures, sur la montée et le déclin des mouvements de gauche dans le monde. Le film, conçu au début comme un collage fait à partir des fragments de matériel filmique de SLON, est organisé en deux parties. La première, «Les mains fragiles», présente les espoirs politiques de la gauche à la fin des années 1960, à travers (entre autres) les révoltes des étudiants et les résonances de la révolution cubaine en Amérique latine, tandis que la deuxième partie, «Les mains coupées», décrit le *backslash* conservateur de droite venu juste après: l'invasion soviétique de Prague, le coup d'État de Pinochet, la restauration gaulliste en France... La décennie finit pour Marker dans une atmosphère politique très pessimiste qui ne sera que confirmée par la suite: dans les années 1980, avec Reagan et Thatcher, le capital retrouve la main dure qu'il lui fallait pour remettre de l'ordre, liquider l'opposition ouvrière dans les pays occidentaux et

les révoltes dans le Tiers Monde, et finalement, avec ce que les historiens ont appelé la deuxième guerre froide, éliminer le socialisme soviétique. C'est le moment pour Marker (comme d'ailleurs pour Godard) d'abandonner le cinéma militant tel qu'il l'avait conçu et de se lancer sur de nouvelles voies.

1982-2011: Années «mémoire» – années «média»

La nouvelle période s'ouvre avec un film que beaucoup regardent comme le chef-d'œuvre de Marker: *Sans soleil* (1982). Dans ce film, qui se présente comme une série de lettres cinématographiques du caméraman Sandor Krasna, Marker revisite son obsession de la mémoire, déjà présente dans *La jetée*, et récupère le goût du voyage des années 1950-1960. Les noyaux géographiques du film, que Marker définit comme «les deux pôles extrêmes de la survie», sont le Japon et les anciennes colonies portugaises du Cap-Vert et de la Guinée-Bissau. Le cinéaste militant a laissé place à un observateur curieux, politiquement averti mais certainement déçu par la débâcle de la gauche globale et le destin tragique des mouvements de libération, en particulier en Afrique noire. *Sans soleil* mène à la perfection le genre du film-essai à la Marker et le transforme en une forme réflexive guidée par ce que l'on pourrait appeler le sujet-Marker. Un sujet tout à la fois individuel et collectif, mais aussi cinématographique, et qui organise des images et des sons fragmentaires en une unité organique, par l'entremise du montage.

Dans l'œuvre de Marker, l'enchevêtrement entre la mémoire individuelle et l'Histoire passe donc au premier plan à partir des années 1980 et anime la série de portraits filmés à partir de 1985. Bien sûr, Marker

a réalisé des films-portraits auparavant, comme celui sur son ami Yves Montand dans *La solitude du chanteur de fond* (1974). Mais les films des années 1980-1990, pour la plupart des hommages posthumes ou tardifs à des ami(e)s ou des artistes qu'il admire profondément se veulent, dès lors, déchiffrement du passé plutôt que description d'un présent. La liste des noms est parlante: Akira Kurosawa (*AK*, 1985), Simone Signoret (*Mémoires pour Simone*, 1986), Alexandre Medvedkine (*Le tombeau d'Alexandre*, 1993), Andrei Tarkovsky (*Une journée d'Andrei Arsenevich*, 1999) et Denise Bellon (*Le souvenir d'un avenir*, 2002, co-réalisé avec sa fille Yannick Bellon). Dans tous les cas, Marker inscrit ces mémoires (les siennes et celles des autres) dans le cadre d'une histoire qui les intègre et les dépasse. Le documentaire sur Medvedkine est notamment l'occasion pour Marker de faire une fresque impressionnante sur l'Union soviétique défunte.

Les nouvelles technologies, telle que la vidéo ou l'informatique, lui permettent de développer de nouvelles formes d'expression et de prendre de nouveaux chemins. Ainsi, à côté de cette réflexion sur la mémoire et l'Histoire, il fera aussi de la vraie télévision avec la mini-série de treize épisodes commanditée par la Fondation Onassis, *L'héritage de la chouette* (1989), à propos de l'héritage transmis par la Grèce antique à la Grèce moderne.

À partir de la fin des années 1970, Marker commence à travailler dans d'autres domaines artistiques. En 1978, il réalise une installation vidéo intitulée *Quand le siècle a pris formes* et dans les années 1990, il développe une nouvelle installation multimédia *Zapping zone ou Propositions pour une télévision imaginaire*, suivie en 1995 par *Silent Movie*.

Mais au-delà de ces expériences, il nourrit une fascination croissante pour les possibilités surprenantes qu'offrent les ordinateurs et plus récemment pour internet. Un des films les plus importants de cette période, *Level Five* (1996), prend comme point de départ la dernière bataille de la Seconde Guerre mondiale entre Américains et Japonais dans l'île d'Okinawa, durant laquelle un tiers de la population se suicide ou est massacré. Marker utilise l'ordinateur (et en particulier les jeux d'ordinateur) comme une partie essentielle de son mode de fonctionnement. Pour Raymond Bellour, *Level Five* est «un nouveau type de film, le premier film au cinéma qui examine les liens entre la mémoire culturelle et la production de sons et images par ordinateur»¹¹.

Mais c'est dans le CD-Rom *Immemory* (1998) que la logique de l'ordinateur fournit une vraie alternative à la logique filmique. Dans ce CD-Rom, Marker propose «la géographie de sa propre mémoire»¹². *Immemory* nous offre, dans son ouverture, sept «zones» différentes: le cinéma, le voyage, la photo, la guerre, la poésie, la mémoire et le musée, ainsi qu'une zone additionnelle pour les «X-plugs». L'exploration de ces zones avec la souris de l'ordinateur nous emmène dans un labyrinthe aux bifurcations et croisements inattendus, où l'on voit défiler des photographies, des textes, des vidéos, des cartes postales... Marker trouve dans l'ordinateur des possibilités extraordinaires pour le développement de ses problématiques esthétiques. Premièrement, le CD-Rom permet d'incorporer toutes les images et documents que Marker a essayé à maintes reprises de mettre ensemble dans une même œuvre. Deuxièmement, il rend possible l'implémentation d'une logique non

linéaire dans le développement du matériel visuel et textuel. Dans ses films, Marker a toujours voulu dépasser la linéarité temporelle (la boucle du temps dans *La jetée* ou l'anticipation du futur dans *Le souvenir d'un avenir* par exemple). L'ordinateur, et pas seulement métaphoriquement, le libère donc effectivement du temps comme ligne directrice irréversible. L'espace du CD-Rom est multi-dimensionnel, car il possède autant de dimensions que de points d'entrée sur l'écran introductif, et ces dimensions peuvent se croiser et s'enchevêtrer à volonté. Le résultat est un temps réversible et courbe, plein d'inflexions et de retours, qui permet de cartographier de façon plus précise l'architecture complexe de la mémoire.

Dans ses dernières œuvres, Marker reste fermement dans l'esprit des avant-gardes, en prenant toujours en considération les avancées technologiques, et en réactualisant ses vieilles obsessions sous des formes nouvelles et surprenantes. D'un côté, il continue à faire une exploration décidée de toutes les nouvelles ressources médiatiques de notre temps: il a créé le monde de l'Ouvroir sur *Second Life*, comprenant entre autres un musée virtuel et une salle de projection; la première de son court métrage *Leila Attacks* (2006) s'est également tenue sur *YouTube* (où on peut trouver sept vidéos sous le pseudonyme de Kosinki). D'un autre côté, le *globe-trotter* militant continue à être présent dans des films comme *Berliner Ballade* (1990), *Casque bleu* (1995) ou *Un maire au Kosovo* (2000); le contre-informateur de la série *On vous parle de...* continue de poser son regard critique sur les médias dans *Détour Ceausescu* (1990, segment de *Zapping Zone*) et dans *Les 20 heures dans les camps* (1993, *idem*); le photographe de *Coréennes*

est toujours présent dans les expositions *Staring back* (2007) et *Passengers* (2011). Quant à son dernier film, *Chats perchés* (2004), ne serait-il pas dans un certain sens une reprise du *Joli mai* et de certains films des années de militantisme, comme *La sixième face du Pentagone*? On pourrait dire, pour conclure, que c'est la structure multidimensionnelle d'*Immemory*, avec ses labyrinthes et ses retours inattendus, qui nous donne le meilleur modèle pour ce *work in progress* extraordinaire qu'est l'œuvre de Chris Marker.

1 Voir l'historique de la revue au format pdf: www.esprit.presse.fr/whoarewe/history.php, tout particulièrement en ce qui concerne les rapports entre la revue et les Éditions du Seuil, importantes dans la carrière de Marker.

2 Cité dans Catherine Lupton, *Chris Marker. Memories of the Future*, London: Reaktion Books, 2005, p. 24.

3 Chris Marker, *L'homme et sa liberté*, Paris: Le Seuil, 1949, p. 7.

4 Catherine Lupton, *op. cit.*, p. 40.

5 Surtout avec la Corée du Nord et Cuba. Au vu des évolutions du communisme, il s'en détournera pour se concentrer sur la mémoire et l'écriture de l'Histoire.

6 André Bazin, «Lettre de Sibérie», in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague 1945-1958*, Paris: Cahiers du cinéma, 1984, p. 180. L'expression précise qu'utilise Bazin pour caractériser *Lettre de Sibérie* est «un essai en forme de reportage cinématographique».

7 Une seule image est en mouvement dans tout le film.

8 Jean-Luc Godard, «Manifeste» pour le Press-book de *La Chinoise*, août 1967, repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome I, Paris: Cahiers du cinéma, 1998, p. 303.

9 «Slon» est aussi le mot russe pour éléphant.

10 Cité par Bernard Benoliel, «Entre Vues», Festival de Belfort 2002, disponible sur www.iskra.fr.

11 Cité par Catherine Lupton, *op. cit.*, p. 201.

12 Catherine Lupton, *op. cit.*, p. 205.

La jetée



séance du 26 septembre

Les labyrinthes de la mémoire

Les astronautes

■ **Walerian Borowczyk** et **Chris Marker**, 1959, FR, Coul., 35 mm, 14' **INT** Michel Boschet, Ligia Branice, Anatole Dauman, Philippe Lifschitz.

Au cours de ses pérégrinations, un astronaute amateur se voit confronté à divers périls par esprit scientifique et par naïveté, pour être finalement détruit par un vaisseau spatial auquel il était pourtant venu en aide. Cette parabole poético-surréaliste prend corps dans le contexte politique de la guerre froide. Elle a été primée plusieurs fois pour son avant-gardisme. À découvrir.

La jetée

■ **Chris Marker**, 1962, FR, NB, 35 mm, 28' **INT** Jean Négroni (voix off), Hélène Châtelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux.

Après la Troisième Guerre mondiale qui a détruit Paris, les survivants se terrent dans les souterrains de Chaillot. Des scientifiques expérimentent le voyage dans le temps en prenant des prisonniers de guerre pour cobayes, dans le but de sauver l'humanité condamnée à disparaître. L'un de ces prisonniers, un homme attaché à un souvenir d'enfance très intense, arrivera à traverser la barrière du temps. *La jetée* est un des films les plus importants de l'Histoire du cinéma.

Primer

■ **Shan Carruth**, 2004, US, Coul., 35 mm, 77' **INT** Shane Carruth, David Sullivan, Casey Gooden, Anand Upadhyaya, Carrie Crawford, Samantha Thomson.

Dans leur temps libre, deux ingénieurs très brillants mettent au point une machine qui a le pouvoir de les faire voyager dans le temps. Très rapidement ils en perdent le contrôle. Un renouvellement remarquable, dans le cinéma de science-fiction, du thème du voyage temporel.

Attention, ce texte dévoile le contenu des films!

par **Marcos Mariño**

LE VOYAGE DANS LE TEMPS, et en particulier le retour dans le passé, a toujours fasciné l'imaginaire des artistes et des scientifiques, jusqu'à devenir un vrai sous-genre de la littérature et du cinéma de science-fiction, ainsi qu'un sujet sérieux de recherche. Mais on sait bien que les machines à explorer le temps, en altérant la logique de la causalité, produisent quelquefois des paradoxes insolubles. Le plus connu est probablement le *paradoxe du matricide*: si j'avais une machine à explorer le temps, je pourrais aller dans le passé et tuer ma mère avant d'être conçu, ce qui m'empêcherait d'être né et de tuer ma mère¹. Un autre problème typique du voyage dans le temps est la *duplication*: si je retourne dans le passé à un moment antérieur de ma vie, il y aura plusieurs copies de moi-même, et bien sûr ce processus pourrait être répété *ad nauseam* (ce qui a été exploité de façon comique par Stanislaw Lem dans le septième des *Voyages d'Ijon Tichy*). Mais il faut souligner qu'il n'y a pas de principe physique qui interdise les machines à explorer le temps, et on peut concevoir des voyages dans le temps où le passé ne peut pas être changé de façon à contredire les événements futurs. Ces voyages évitent donc le paradoxe du matricide².

Dans la mesure où le voyage dans le temps peut défier la logique causale, il peut défier aussi la logique narrative. Très souvent, les récits qui mettent en marche ce dispositif font intervenir une solution imaginaire et littéraire aux paradoxes qui en résultent, et cette solution exige de nous une suspension du jugement pour être acceptée. Bien sûr, le but fondamental d'un récit (littéraire ou filmique) n'est pas en principe d'illustrer la nature de la causalité, et les boucles temporels, avec leur noyau paradoxal, doivent être analysées en relation avec la structure globale de la fiction et les effets qu'elle est censée provoquer. Dans *La jetée* (1962) et dans *Primer* (2004), les voyages dans le temps jouent un rôle fondamental dans la narration, mais avec des buts très différents. Dans *La jetée*, le voyage dans le temps est un dispositif fictionnel qui permet une exploration radicale de la mémoire et du traumatisme, et qui présente une histoire temporelle circulaire et cohérente³. Par contre, dans *Primer*, les effets paradoxaux du voyage dans le temps deviennent le principe organisateur du récit, qui se construit donc comme un défi systématique au décodage narratif du spectateur.

La jetée est «l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance»⁴, qui reste dans sa mémoire comme une énigme obsédante. La construction du récit s'ordonne de façon très rigoureuse autour d'une scène traumatique vécue deux fois par le protagoniste: la première fois, tout au début du film, au moment de son enfance, lorsqu'il voit d'abord un homme s'écrouler sur la jetée de l'aéroport d'Orly puis un visage de femme qui se gravera dans sa conscience. La deuxième fois, à la fin du film, lorsque le protagoniste veut retrouver cette femme et retourner à l'instant

même qui l'a marqué. Il comprendra au final que la vraie signification de cette scène n'est autre que sa propre mort: c'est lui l'homme qu'il a vu s'écrouler, assassiné par un scientifique du camp souterrain où il avait subi les expériences de voyage dans le temps. Entre ces deux répétitions du même événement, il y a tout le récit de *La jetée*, avec sa vision dystopique de la Troisième Guerre mondiale, son lendemain de destruction totale et le camp souterrain où les prisonniers de guerre deviennent des cochons d'Inde entre les mains du directeur du camp qui essaie de «projeter dans le Temps des émissaires, appeler le Passé et l'Avenir au secours du Présent»⁵. Bien sûr, il y a aussi la rencontre avec la femme de son souvenir et l'histoire d'amour qui en résulte.

La structure du film est elle-même la structure d'une blessure traumatique. D'habitude, on suppose qu'un trauma psychique est basé sur une seule scène douloureuse, plus ou moins cachée dans l'histoire subjective. Déjà dans son *Esquisse d'une psychologie scientifique* (1895), Freud remarque qu'un trauma fait intervenir deux scènes. Comme le dit le psychanalyste Serge André, «la scène traumatique ne trouve pas sons sens par elle-même: elle ne devient traumatique que lorsque, devenue souvenir, elle est évoquée par la répétition d'une scène analogue»⁶. Une caractéristique importante de cette structure binaire est que le lien entre les deux scènes est fait par une image ou un signe (les lacaniens diraient un «signifiant») qui n'est pas vraiment essentiel au noyau traumatique, mais qui a comme fonction de faire émerger sa signification. Dans l'exemple utilisé par Freud, une de ses patientes, Emma, n'ose pas entrer seule dans une boutique. Elle se l'explique par un

souvenir de sa treizième année: une fois entrée dans un magasin de vêtements, apercevant les vendeurs en train de rire, elle fut prise de panique et s'enfuit. Pour Freud, ce souvenir est seulement la «deuxième scène», qui renvoie à une première plus ancienne. Celle-ci eut lieu quand Emma avait huit ans: elle avait été agressée sexuellement dans une épicerie par un épicier au sourire grimaçant. Selon Freud, c'est dans la deuxième scène que se révèle la signification sexuelle de la première et le «rire», tant des vendeurs que de l'épicier, est le «signifiant» qui les connecte⁷.

De la même manière, *La jetée* comporte deux scènes traumatiques relatives à l'histoire du protagoniste, et c'est seulement grâce à la seconde que l'on comprend la vraie signification de la première. Or, ce qui est remarquable ici, c'est que la structure de boucle temporelle rend possible le fait que ces deux scènes soient *la même* scène et que le noyau traumatique soit la propre mort du protagoniste – donc le trauma ultime de la subjectivité. Par contre, la femme autour de laquelle tourne la fiction se révèle comme une figure secondaire et même comme un simulacre: elle est tout simplement le signifiant qui lie les deux scènes, le message énigmatique dont la vraie signification est l'anéantissement du sujet⁸. On pourrait donc dire que l'utilisation du voyage dans le temps, dans *La jetée*, est une procédure narrative qui rend possible une scène traumatique radicale. Il est l'alibi permettant de répondre narrativement à la question suivante: comment peut-on avoir un souvenir traumatique de sa propre mort? En vertu de cette structure précise, le film respecte le principe de cohérence du voyage dans le temps: le protagoniste n'arrive pas à changer le passé (comme le dit le commentaire du

film, «il comprit qu'on ne s'évadait pas du Temps»). Le phénomène de duplication (la coexistence de l'enfant et de l'adulte) est strictement confiné aux quelques minutes où il court sur la jetée d'Orly⁹ et il est finalement résolu avec la mort du protagoniste adulte.

Dans son livre sur Deleuze, David Norman Rodowick affirme que, dans *La jetée*, «la chronologie est pulvérisée, le temps est fragmenté comme les faces d'un cristal explosé.»¹⁰ Cette description semble mieux correspondre à *Primer*, un film où le voyage dans le temps devient un cauchemar d'une complexité extrême. En effet, Aaron et Abe, deux ingénieurs qui travaillent dans une grande entreprise, développent, durant leur temps libre, une technologie pour réduire le poids des objets. Par hasard, ils conçoivent une machine à explorer le temps et l'utilisent dans un premier temps pour investir en Bourse. Alors que les boucles temporelles qu'ils créent au début et qui durent six heures provoquent leur duplication, ils essaient d'éviter les interférences avec leurs doubles en s'enfermant dans une chambre d'hôtel pendant cette période. Or, très rapidement, la structure temporelle du film devient de plus en plus chaotique, avec une prolifération des copies d'Aaron et Abe qui commencent à interagir avec les «originaux» et qui déstabilisent la solution de compromis originelle. Le principe de cohérence des histoires temporelles disparaît progressivement et le résultat narratif est un récit ambigu où le temps est littéralement désarticulé. On a critiqué ce film pour la confusion de son développement, de sa structure, mais son parti pris est, en fait, de construire un récit très elliptique où il ne reste que quelques repères pour guider la reconstruction (peut-être impossible) de son argument.

Déjà dans la première partie du film, avant que la machine à explorer le temps ne soit aboutie, l'avancée de la recherche d'Aaron et Abe est présentée dans des dialogues très rapides et allusifs qui défient ouvertement les spectateurs et les obligent à un suivi actif de la narration. Ce principe structurel du film ne sera que renforcé par la suite. *Primer* nous confirme que les règles d'utilisation du voyage dans le temps sont, dans la fiction, complètement subordonnées aux structures narratives. Ici, le noyau paradoxal de la machine à explorer le temps n'est pas évité soigneusement ni dissout dans une solution imaginaire. Au contraire, il est affirmé activement jusqu'à devenir le moteur même d'un film-puzzle¹¹, immense et vertigineux.

- 1 Ce paradoxe concerne la nature physique de la causalité et peut être formulé pour des objets inanimés. Pour une excellente mise au point des paradoxes physiques associés aux voyages dans le temps, voir le chapitre 14 de Kip Thorne, *Trous noirs et distorsions du temps*, Paris: Flammarion, 2009.
- 2 Le physicien russe Igor Novikov a proposé un principe d'auto-cohérence qui interdit les paradoxes dans les voyages dans le temps. Voir l'article «Novikov self-consistency principle» sur en.wikipedia.org/wiki/Novikov_self-consistency_principle.
- 3 Chris Marker a toujours été intéressé par la science-fiction, comme le montrent ses collaborations avec Walerian Borowczyk pour *Les astronautes* (1959) et avec Pierre Kast pour *La brûlure de mille soleils* (1964). Avant d'entreprendre *La jetée*, il a visionné des dizaines de films de SF à la Cinémathèque de Bruxelles.
- 4 Chris Marker, *La jetée, ciné-roman*, New York: Zone Books, 1992, p. 5.
- 5 Chris Marker, 1992, p. 45.
- 6 Serge André, *Que veut une femme?*, Paris: Navarin, 1986, p. 77. C'est un point sur lequel Jean Laplanche a beaucoup insisté, voir par exemple *Problématiques III*, Paris: PUF, 1980, p. 202.
- 7 Sigmund Freud, *La naissance de la psychanalyse*, Paris: PUF, 1996, pp. 363-366.
- 8 La connexion entre le voyage dans le temps et une scène traumatique d'enfance a été faite dans l'article de Constance Penley «Time travel, primal scene, and dystopia», in *The Future of an Illusion. Film, Feminism, and Psychoanalysis*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, pp. 121-140.
- 9 L'absence de paradoxes temporels dans *Twelve Monkeys*, le remake de *La jetée*, a été notée dans l'article Wikipédia sur le principe de Novikov (*op. cit.*).
- 10 David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham / London: Duke University Press, 1997, p. 4.
- 11 Sur les films-puzzles dans le cinéma américain contemporain, voir Warren Buckland (dir.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Blackwell, 2009.

séance du 3 octobre

Pouvoir et liberté

Jouer à Paris

■ Catherine Varlin, 1962, FR, NB, BETA, 27'

Texte dit par Nicolas Youmatoff.

Un documentaire inclassable et rare sur les rituels du jeu dans la vie parisienne au début des années 1960, de la séduction dans la rue à l'éblouissement provoqué par les nouveaux supermarchés.

La sixième face du Pentagone

■ François Reichenbach et Chris Marker, 1968, FR, Coul., BETA, 28'

Le 21 octobre 1967, des milliers de personnes marchent sur le Pentagone pour protester contre la guerre du Vietnam. Marker et Reichenbach sont là pour filmer la manifestation. Un document extraordinaire sur l'activisme américain des années 1960.

On vous parle du Brésil: tortures

■ Chris Marker, 1969, FR, NB, BETA, 17'

Des activistes brésiliens racontent les tortures qu'ils ont subies dans les prisons de la dictature militaire. Un documentaire sobre sur le front chaud de la guerre froide en Amérique latine.

Narita: le printemps de la grande offensive

■ (collectif), 1978, FR, Coul., BETA, 32'

Réalisé par des militants japonais au printemps 1978, ce documentaire raconte l'histoire du mouvement populaire d'opposition à la construction de l'aéroport de Narita, à Tokyo, avec comme point culminant, la prise et le saccage de la tour de contrôle. Un témoignage rare ressorti des archives de l'ISKRA et numérisé pour ce cycle.

par **Marcos Mariño**

LA FIN DES ANNÉES 1960 représente un tournant dans la politique globale, caractérisé par une crise du capitalisme, tant dans les pays avancés que dans les pays du Tiers Monde, et par la montée des différents mouvements de révolte ou «anti-systémiques»¹. Mais cette révolte est aussi dirigée contre les institutions et les pays qui avaient représenté historiquement l'opposition au capitalisme et en particulier contre le bloc soviétique: le printemps 1968, c'est Paris, mais c'est aussi Prague. Le trait le plus important de cette vague révolutionnaire est son caractère véritablement *mondial*, son mouvement de résonance entre différents pays et groupes sociaux.

De façon schématique, nous pouvons classer les révoltes qui culminent en 1968 en trois catégories. Dans le Premier Monde, on assiste à un questionnement du capitalisme avancé, tant au niveau culturel et politique qu'au niveau de la production même, avec une croissance des conflits entre capital et travail. Dans le bloc socialiste, on réalise de plus en plus que le communisme au pouvoir n'est pas une alternative désirable à l'oppression capitaliste qu'il était censé dépasser. La Révolution culturelle en Chine, la révolution en Tchécoslovaquie et la montée de la dissidence en Union soviétique sont des manifestations différentes et complexes de ce désenchantement. Finalement, dans les pays du Tiers Monde, la révolte contre le colonialisme et l'impérialisme se cristallise dans des mouvements de libération nationale, avec

des aspirations politiques et sociales profondément révolutionnaires et qui défient l'ordre mondial établi par les États-Unis au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Les noyaux chauds de cette révolte dans le Tiers Monde seront le Vietnam en Asie et Cuba en Amérique latine. Mais ces trois axes des mouvements anti-systémiques des années 1960 se répondent dans des cercles vertueux (ou vicieux, si vous travaillez au Pentagone). Par exemple, la guerre du Vietnam n'a pas été simplement une guerre de libération nationale, mais aussi le déclencheur dans les pays développés (et notamment aux USA) d'un mouvement de contestation qui a changé profondément la perception, dans ces pays, de l'ordre capitaliste à une échelle globale. De même, la révolte contre le modèle soviétique a donné, aux mouvements de libération du Tiers Monde et à la gauche occidentale, la volonté de trouver des modèles de socialisme alternatifs.

Comme on le sait très bien, cette atmosphère politiquement électrisante a eu un énorme impact dans le cinéma européen et particulièrement français (souvenons-nous de la création, en mai 1968, des États généraux du cinéma français), et a déclenché une politisation active de presque tous les cinéastes importants de la période. Dans le cas de Chris Marker, qui a toujours été sympathisant des causes révolutionnaires et un homme de gauche, le climat qui a eu lieu à la fin des années 1960 provoqua un tournant décisif dans sa carrière et une transformation profonde de sa pratique de cinéaste, comparable à celle subie par Jean-Luc Godard et le groupe Vertov. Ce qui est distinctif chez Marker, en contraste avec beaucoup de réalisateurs politisés de cette période,

c'est le fait qu'il était déjà un cinéaste global et que son univers ne se réduisait pas aux cafés de la Rive gauche, mais s'étendait de Cuba à la Corée, d'Israël à la Sibérie. Dans ce sens, il est probablement, entre tous les cinéastes de cette époque, le seul qui a pu et su capturer les mouvements révolutionnaires des années 1960 dans leur ensemble et leur internationalisme. Ses films illustrent les trois axes dont on vient de parler.

Commençons par le premier: la montée du malaise politique dans les pays développés. Marker avait fait déjà une première exploration du sujet dans *Le joli mai* (1962), qui nous montre l'ombre de l'inégalité sociale et de l'oppression survolant la splendeur du quotidien qui caractérise le capitalisme des Trente Glorieuses. *Jouer à Paris* (1962), réalisé par Catherine Varlin et monté par Marker, utilise à peu près le même type de matériel documentaire que pour *Le joli mai* et explore de façon très libre le «jeu» dans la vie sociale. Ce jeu peut être assez dépolitisé (le jeu de séduction entre une passante et son public, par exemple), mais ce documentaire illustre aussi la montée de la société de l'abondance, avec un regard très détaché, notamment dans la scène du supermarché. Le supermarché moderne déclenche chez Marker une réponse sarcastique qui rappelle Guy Debord. Dans *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), l'ami du photographe explique que le supermarché «c'est le délire, c'est la folie... quand la même personne éprouve les joies conjuguées du vendeur et de l'acheteur... ça devient de l'hermaphrodisme»². Dans *Jouer à Paris*, le côté obscur de l'abondance est évoqué par cette vieille dame égarée devant un rayon de boîtes de conserve. Comme dans *Le souvenir d'un*

avenir (2001), il faudrait lire, dans ce malaise capturé pendant un instant, les explosions à venir de 1968 et la crise perpétuelle, mais apparemment jamais définitive, du capitalisme avancé.

Le Vietnam est, comme on l'a déjà dit, le fil rouge qui lie la révolte du Premier Monde à celle du Tiers Monde. En 1967, Marker et ses camarades créent le collectif de production et distribution de films SLON. Le premier film de SLON, dont Marker devient le coordinateur, est précisément *Loin du Vietnam*. Il se rend également à Washington pour filmer la *March on the Pentagon*, manifestation qui eut lieu le 21 octobre 1967, pour protester contre la guerre du Vietnam. Le résultat est le documentaire *La sixième face du Pentagone* (1968), co-réalisé avec François Reichenbach, qui montre pas à pas l'avancée de la marche protestataire sur le Pentagone, le lieu le plus emblématique des armées américaines, ainsi que les différents groupes qui y participèrent.

L'axe des révoltes au Tiers Monde joue un rôle fondamental dans l'activité de Marker durant cette période. Déjà en 1961, Marker était parti à La Havane pour tourner *Cuba sí* et, en 1970, il rassemble plusieurs documents pour faire *La bataille des dix millions* sur la *zafra* (récolte de sucre) que Fidel Castro lança comme grand «saut en avant» de l'économie cubaine. Mais c'est dans la série télévisée *On vous parle* que les luttes globales, et en particulier en Amérique latine, se rassemblent et se répondent mutuellement. *On vous parle* était produit par SLON comme une série de films de «contre-information» pour faire connaître des événements et perspectives politiques ignorés par les médias officiels. Le centre de ces films est typiquement une ou plusieurs personnes

qui sont engagées directement dans des processus politiques révolutionnaires. Ils utilisent notamment des interviews, mais aussi des matériaux d'archive, photographies, collages, journaux... Marker était le responsable, entre autres, des numéros 3 et 4 de la série (*On vous parle du Brésil: tortures* et *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela*). Ces films documentent la violence contre-révolutionnaire pratiquée en Amérique latine par des dictatures militaires, des tortures des prisonniers politiques à l'assassinat des figures emblématiques comme Marighela. Pour sa première contribution à la série, *On vous parle du Brésil: tortures* (1969), Marker édita une interview envoyée de Cuba avec quinze activistes brésiliens qui avaient été libérés en échange de l'ambassadeur américain au Brésil, Charles Burke Elbrick, kidnappé par le groupe de guérilla urbaine *Movimento Revolucionário 8 de outubro*. Les prisonniers décrivent en détail, l'un après l'autre, les tortures qu'ils ont subies en prison. *On vous parle du Brésil: tortures* est donc avant tout un document sobre sur la violence politique en Amérique latine. Mais dans un visionnage attentif, on peut découvrir l'ombre du sujet-Marker, lorsqu'on voit, à la place de l'activiste qui parle, la seule femme du groupe qui l'écoute, en silence. Il y a un zoom sur ses yeux, le temps d'enregistrer (le temps d'un battement de cœur) son regard à la caméra: c'est la capture du regard de la femme qui hante Marker depuis toujours et qu'il décrira explicitement dans le segment sur le Cap-Vert de *Sans soleil* (1982).

Enfin, dernier exemple de ces révoltes, *Narita: le printemps de la grande offensive* (1978) est un documentaire militant japonais sur l'opposition populaire à la construction de l'aéroport de Narita, près

de Tokyo. Centré sur la marche sur l'aéroport et la prise de la tour de contrôle en mars 1978, il est alors distribué en France par SLON (qui deviendra ISKRA), la société de production et distribution cinématographique fondée par Chris Marker. Le mouvement de résistance à Narita était tout d'abord un mouvement paysan, déclenché par l'expropriation forcée des terres où l'aéroport allait être construit, mais qui très rapidement a été rejoint par des forces politiques et syndicales de gauche, et en particulier par *Zengakuren*, une association d'étudiants communistes. Pour la gauche socialiste qui animait le mouvement de contestation, la construction de l'aéroport représentait une consolidation du capitalisme au Japon et aussi une infrastructure pour la collaboration militaire avec les États-Unis. Du point de vue sociologique et politique, ce mouvement de résistance illustre les effets destructifs de ce que Marx avait appelé «accumulation originaire» et que l'urbaniste David Harvey a récemment conceptualisée comme «accumulation par dépossession»³. Dans l'accumulation par dépossession, le pouvoir (soit capitaliste, soit socialiste) exproprie directement une propriété privée ou publique pour relancer un projet économique contrôlé par la classe dominante. La privatisation des *commons* ou terres communales en Angleterre aux 18^e et 19^e siècles et la collectivisation forcée menée par Staline en Union soviétique en 1920-1930, sont deux exemples historiques classiques d'accumulation par dépossession, que l'historien anglais Edward P. Thompson avait appelée «pillage de classe»⁴. Le documentaire *Narita*, en mettant en scène le mouvement d'opposition à la construction de l'aéroport, suggère que ce pillage n'est pas une procédure extraordinaire

dans des moments historiques de transition, mais plutôt une pratique courante dans les sociétés modernes, point sur lequel a insisté David Harvey dans ses analyses. Face au pillage organisé, les classes subalternes ne peuvent souvent répondre que par des gestes symboliques mais politiquement inefficaces: dans la marche sur l'aéroport de Narita, cette «grande offensive» qui constitue le centre dramatique du documentaire, les résistants arrivent à prendre d'assaut la tour de contrôle. Pourtant, ce petit triomphe nous rappelle, ironiquement, les gestes des *luddites*, ces artisans qui brisaient les machines des manufacturiers, sans être pourtant parvenus à arrêter l'irrésistible ascension du capitalisme anglais. Et malgré cette «grande offensive», l'aéroport de Narita est aujourd'hui le huitième aéroport mondial en termes de passagers pour les vols internationaux.

Le documentaire sur Narita est sans doute la chronique d'une défaite annoncée, cachée sous le langage héroïque d'un certain cinéma militant. En ce sens, il résonne avec ce grand bilan des révoltes des années 1960 et 1970 qu'est *Le fond de l'air est rouge* (1977). En effet, dans *Le fond de l'air est rouge*, les mains fragiles de la révolte, que Marker a filmées avec sa caméra pendant toutes ces années, deviendront les mains coupées par la contre-révolution. La période de révolution globale à la fin des années 1960 est clôturée définitivement au début des années 1980, avec l'arrivée au pouvoir du tandem Reagan-Thatcher, et avec elle la phase militante de la carrière de Marker.

- 1 Voir Giovanni Arrighi, Terence K. Hopkins et Immanuel Wallerstein, *Antisystemic Movements*, Londres/New York: Verso, 1989.
- 2 Chris Marker, *Commentaires 2*, Paris: Le Seuil, 1967, p. 110.
- 3 Voir notamment David Harvey, *The New Imperialism*, Oxford: Oxford University Press, 2005, chapitre 4.
- 4 Edward Palmer Thompson, *The Making of the English Working Class*, Londres: Penguin Books, 1968, p. 237.



Le bonheur

Le tombeau d'Alexandre



séance du 10 octobre

Le tombeau de l'Union soviétique

Le bonheur

■ **Alexandre Medvedkine**, 1935, RU, NB, 16mm, 63', muet

INT Pyotr Zinovyev, Yelena Yegorova, Mikhail Gipsi, Lidiya Nenasheva, Nikolai Cherkasov.

Khmyr, un paysan naïf, part à la recherche du bonheur dans la Russie tsariste, puis dans la Russie soviétique. Il finit par le trouver, après bien des vicissitudes, en rejoignant un *kolkhoze*. Un chef-d'œuvre du cinéma muet soviétique.

Le tombeau d'Alexandre

■ **Chris Marker**, 1993, FR/FI, Coul., BETA, 104'

INT Alexandre Medvedkine, Léonor Graser, Nikolai Izvolov, Kira Paramonova, Viktor Dyomin, Vladimir Dmitriyev, Marina Kalasieva.

Dans six lettres adressées à son ami Alexandre Medvedkine, mort en 1989, Chris Marker reconstruit la vie et l'œuvre du grand réalisateur russe, et, à travers lui, l'histoire de l'Union soviétique et de sa chute.

Un retour remarquable sur un rêve perdu.

par **Marcos Mariño**

LE TOMBEAU D'ALEXANDRE (1993) récupère pour le cinéma un genre littéraire et musical. En effet, un tombeau désigne ici, comme nous le rappelle Chris Marker dans sa présentation du film, citant le dictionnaire: «une composition poétique ou œuvre musicale en honneur de quelqu'un»¹. Ainsi, Ravel composa un *Tombeau de Couperin* et Mallarmé un *Tombeau de Baudelaire* et un *Tombeau d'Edgar Poe*. Marker découvre le cinéaste soviétique Alexandre Medvedkine grâce à une projection de son film *Le bonheur* (1935) à la Cinémathèque de Bruxelles, dirigée par son ami Jacques Ledoux². «Une main anonyme avait joint la copie à un lot de films plus classiques, comme une bouteille jetée à la mer» écrit Marker à propos de cette rencontre cinématographique³. En 1967, il fait la connaissance de Medvedkine, lui-même au Festival du film de Leipzig, au travers cette fois-ci de l'historien du cinéma soviétique Jay Leyda, dont le livre *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* était le seul à raconter l'expérience du ciné-train menée par Medvedkine et ses collaborateurs à travers l'Union soviétique dans les années 1930. L'idée du ciné-train était de voyager à travers toute l'Union soviétique dans un train équipé pour réaliser des films. L'équipe de Medvedkine filmait les problèmes quotidiens des travailleurs et

paysans, et leur montrait les films qui en résultaient pour les aider à prendre conscience de ces problèmes et à trouver des solutions pratiques. Cette expérience inspirera le travail militant de Marker à la fin des années 1960, et les groupes de travailleurs-cinéastes animés par Marker adopteront, suivant sa suggestion, le nom de «Groupes Medvedkine». En 1971, lors d'une visite de Medvedkine en France, Marker en profite pour réaliser le documentaire *Le train en marche* qui se voulait une introduction au *Bonheur* et au ciné-train, sous la forme d'une interview du réalisateur russe dans le dépôt SNCF de Noisy-le-Sec, à Paris. Marker précise cependant que, dans son esprit, ce documentaire n'est que «le film-annonce de celui qu'il fera] un jour – un jour [qui lui paraît] bien lointain. Tant de choses devraient se passer en Union soviétique pour qu'il devienne possible...»⁴.

Ce n'est qu'après la mort de Medvedkine en 1989, en pleine *perestroïka*, que Chris Marker peut finalement entreprendre ce film «rêvé». *Le tombeau d'Alexandre* est un film d'une richesse extraordinaire et qui est bien plus qu'un hommage à son ami Medvedkine. C'est une histoire et un tombeau de l'Union soviétique et, à travers elle, du projet communiste qui a traversé le 20^e siècle tout autant que la vie de Marker. C'est également une histoire du cinéma soviétique, à travers des amis et contemporains de Medvedkine – tel Dziga Vertov –, de la ligne officielle basée sur le réalisme socialiste et le culte de Staline, voire celle des comédies musicales de ces fameuses granges collectives que sont les *kolkhozes*. C'est enfin une analyse impitoyable sur les relations entre l'image cinématographique et la vérité dans un contexte dominé par la lutte politique et idéologique.

Comme l'a remarqué Jacques Rancière, «*Le tombeau d'Alexandre* est l'histoire cinématographique de ce double rapport du cinéma au soviétisme: il est possible de faire l'histoire du siècle soviétique à travers le destin de ses cinéastes, à travers les films qu'ils ont faits, ceux qu'ils n'ont pas faits, ceux qu'ils ont été contraints de faire, non pas seulement parce que ceux-ci témoigneraient du destin commun, mais parce que le cinéma comme art est la métaphore ou le chiffre même d'une idée du siècle et d'une idée de l'histoire qui ont été incarnées politiquement dans le soviétisme»⁵. Finalement, *Le tombeau d'Alexandre* est une auto-analyse de Marker lui-même, intellectuel de gauche, quand le cycle ouvert par la Révolution d'octobre se ferme et qu'il est temps de faire un bilan.

La richesse thématique du film se déploie dans un texte complexe qui mobilise toutes les ressources de Marker. Premièrement, nous avons les images que Marker lui-même capture lors de ses promenades par les rues de Moscou et lors de ses voyages en Russie. Les interviews faits par Marker jouent aussi un rôle très important dans ce film. Il s'agit très souvent de documents exceptionnels où les survivants d'une époque révolue nous racontent des moments forts d'un passé individuel ou collectif, telle la veuve d'Isaak Babel ou le caméraman de Dziga Vertov. Mais ce sont aussi des moments d'une tendresse extrême, des constats sur les pertes irréparables et sur la destruction humaine ayant accompagné l'édification stalinienne du «socialisme dans un seul pays». Deuxièmement, il y a la reconstruction d'une œuvre méconnue, celle d'Alexandre Medvedkine, dont les films ont été censurés ou tout simplement «égarés», et que Marker essaie de récupérer avec cette fonction pour

lui si urgente de l'image cinématographique et photographique: la mémoire comme restitution de ce qui serait autrement perdu ou oublié. Ainsi, on assiste à la découverte des films du ciné-train, encore introuvables lorsque Marker tournait *Le train en marche*. À la fin du film, Marker nous montre son trésor caché le plus troublant: un documentaire de Medvedkine sur le défilé du 1^{er} mai qui complique notre relation avec le réalisateur russe en tant qu'artiste, et nous montre sa collaboration avec les aspects les plus douteux (tant moralement qu'esthétiquement) du régime soviétique. Le fil qui tient ensemble toutes ces images et documents est, comme dans *Sans soleil*, le sujet-Marker, cette présence qui se manifeste dans le commentaire de l'image et dans un montage qui travaille tant chronologiquement que par association libre⁶. Mais si *Le tombeau d'Alexandre* est un exemple extraordinaire de l'essai documentaire auquel Marker a donné définitivement des lettres de noblesse, il est aussi un hommage ému à Alexandre Medvedkine, et Marker est toujours prêt à se mettre entre parenthèses pour mieux nous montrer la présence vibrante de son ami disparu.

Le bonheur (1935), le premier et le plus connu des longs métrages d'Alexandre Medvedkine, est un film dans lequel le cadre idéologique qu'il est censé servir est systématiquement déconstruit par sa réalité textuelle⁷. Le film est réalisé en pleine période de collectivisation de la propriété rurale et il attaque les tendances «bourgeoises» des paysans pauvres qui veulent utiliser la Révolution comme un moyen pour devenir propriétaires. Son but est donc, au moins en apparence, d'analyser ce handicap politique et de promouvoir la grange collective (*kolkhoze*) comme

espace social et productif idéal. L'argument est simple et très typique de la période: Khmyr, le protagoniste du film, est un paysan pauvre et oisif qui rêve de devenir riche et qui n'arrive pas à s'intégrer dans la vie nouvelle du *kolkhoze*. Foka, un ancien agriculteur riche ou *kulak*, essaie de convaincre Khmyr de le rejoindre dans des actions de sabotage au sein du *kolkhoze*, mais Khmyr refuse, devient finalement un héros du peuple et rejoint le projet collectiviste.

Voici donc, à première vue, une histoire de propagande comme tant d'autres dans le cinéma soviétique des années 1930. Mais l'esthétique du *Bonheur* doit très peu au réalisme socialiste et l'on pourrait même dire que le travail cinématographique de Medvedkine dans les années 1930-1940 se caractérise par la recherche d'une esthétique alternative aux platitudes promues par le premier congrès des écrivains soviétiques en 1934. D'ailleurs, Medvedkine l'a formulé lui-même très explicitement en défendant un projet de film postérieur au *Bonheur*: «Je voulais construire quelque chose de réaliste. Pourtant, je ne me suis pas approché du réalisme par le côté naturaliste, mais à travers le grotesque et l'hyperbole.»⁸ *Le bonheur* est un exemple réussi de cette esthétique, dont les caractéristiques les plus marquantes sont, premièrement, la récupération des racines folkloriques pour la construction du récit et des personnages qui s'inscrivent clairement dans la tradition narrative populaire⁹ et, deuxièmement, l'élaboration d'une poétique inspirée aussi du folklore, mais en résonance avec l'avant-garde cinématographique de cette période. Ainsi, la conception de l'espace et du temps dans le film n'est pas du tout subordonnée aux exigences de la vraisemblance, mais plutôt aux

coordonnées symboliques du récit, comme dans la scène où le cheval de Khmyr monte la pente exagérée d'une colline. Le film déploie plusieurs procédures stylistiques et dramaturgiques originales, comme l'utilisation des masques pour les soldats tsaristes, mélange de dérision et d'épouvante, et le distance-ment critique et parodique, comme dans le plan extraordinaire et célèbre où la caméra nous dévoile les seins des deux religieuses.

Remarquablement, *Le bonheur* est très proche dans son esprit du travail de Mikhaïl Bakhtine, contemporain et compatriote de Medvedkine, qui dans un parcours très différent – Bakhtine est tout d'abord un critique littéraire – a aussi plongé dans les traditions populaires pour revendiquer les pouvoirs du grotesque et du carnavalesque¹⁰. Mais ce film extraordinaire oscille, comme beaucoup d'œuvres d'art soviétiques de cette période, entre la dissidence esthétique et un appui plus ou moins honteux à un régime meurtrier. Slavoj Žižek a suggéré que le fond caché du carnaval bakhtinien est finalement la terreur stalinienne¹¹, et Marker a su voir, dans les yeux terrifiés de Khmyr devant les soldats du Tsar, une autre peur: celle du paysan russe face aux horreurs de la collectivisation forcée.

- 1 Chris Marker, «Le tombeau d'Alexandre», livret du DVD *Le tombeau d'Alexandre/Le bonheur*, Paris: Arte vidéo, 2005, p. 3.
- 2 Jacques Ledoux joue dans *La jetée* le rôle de directeur du camp où le protagoniste est interné.
- 3 Chris Marker, 2005, p. 4.
- 4 Chris Marker, 2005, p. 5.
- 5 Jacques Rancière, «La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire», in *La fable cinématographique*, Paris: Le Seuil, 2001, p. 212.
- 6 Barthélemy Amengual, dans son article sur *Le tombeau d'Alexandre*, commente que «le développement de l'exposé markérien (...) avance le plus souvent – tant dans l'image que dans le mot – à force d'associations, rapprochements d'idées, liaisons capricantes du type "à propos" (on sait qu'elles conduisent généralement assez loin du propos)...». B. Amengual, «Une tragédie optimiste», repris dans le livret du DVD *Le tombeau d'Alexandre/Le bonheur*, Paris: Arte Vidéo, 2005, p. 11.
- 7 Les remarques qui suivent doivent beaucoup à l'excellent livre d'Emma Widdis, *Alexander Medvedkin: The Filmmaker's Companion 2*, Londres/New York: I.B. Tauris, 2005, spécialement son chapitre 3 qui analyse en détail *Le bonheur*.
- 8 Cité dans E. Widdis, 2005, p. 49.
- 9 En parlant du *Bonheur*, Medvedkine dit: «En partant du folklore, le film le transforme à travers l'hyperbole dans une œuvre réaliste». Cité dans E. Widdis, 2005, p. 49.
- 10 Voir surtout Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard, 1982.
- 11 Par exemple, dans *The Parallax View*, Londres/New York: Verso, p. 416 et l'interview «Divine Violence and Liberated Territories» sur www.softtargetjournal.com/web/zizek.php.

séance du 17 octobre

Le court métrage des années 1950

Lutte pour une survie

Guernica

■ **Alain Resnais** et **Robert Hessens**, 1950, FR, NB, BETA, 13'
Texte dit par Maria Casares et Jacques Pruvost.

En 1937, la ville espagnole de Guernica est bombardée par l'aviation nazie. Révulsé, Picasso réalise une immense toile monochrome. Quelques années plus tard, Resnais et Hessens, alternant des photographies réelles du massacre avec des détails du tableau de Picasso, invitent à dépasser les limites géographiques de Guernica pour étendre l'horreur aux autres villes qui subiront le même sort.

Les statues meurent aussi

■ **Alain Resnais** et **Chris Marker**, 1953, FR, NB, DVD, 30'. Texte dit par Jean Négroni.

«Pourquoi l'art nègre se trouve-t-il au musée de l'Homme alors que l'art grec ou égyptien se trouve au Louvre?» Simple question que se posent Resnais et Marker. Résultat: un documentaire critique sur le colonialisme français.

Fuego en Castilla

■ **José Val del Omar**, 1958-1960, ES, NB, 16 mm, 17'

À partir du rituel de la Semaine Sainte en Espagne, José Val del Omar nous invite à une sublime expérience mystique aux confins du fantastique. Un film expérimental à la créativité plastique sans limite.

Le mystère Picasso

■ **Henri-Georges Clouzot**, 1956, FR, Coul., 35 mm, 78'. Avec Pablo Picasso.

Qu'est-ce que l'acte de création? Qu'est-ce qui fait naître une œuvre d'art? C'est à ces questions que tentent de répondre Picasso et Clouzot. Le réalisateur arrête le cours de la vie pour se concentrer sur le travail du peintre en action. Un film incontournable.

par **Christophe Chazalon**

LE 26 OCTOBRE 1940, la loi de réglementation de l'industrie cinématographique supprimant le double programme, soit deux longs métrages par séance, accorde une existence officielle au court métrage. Si en théorie 3% des recettes brutes reviennent dès lors au court métrage diffusé en complément de programme, très rapidement, les distributeurs vont chercher les courts les moins chers possibles, laissant la qualité de côté. Plus encore, dans les faits, la rémunération sera plus souvent au forfait qu'au pourcentage¹.

Or, non seulement le 6 août 1953, est votée une loi supprimant la rémunération automatique des courts métrages au prorata des recettes brutes, remplacées par des primes à la qualité qui concernent au maximum quatre-vingts films par an, mais de plus le 21 août est voté un décret supprimant l'obligation pour les exploitants de projeter un court métrage français en avant-programme². Deux décisions qui signent l'arrêt de mort du court-métrage.

Face à cette décision castratrice, réalisateurs, producteurs et techniciens du court métrage vont résister en créant le Groupe des Trente, qui dépassera très vite la centaine de membres. Parmi eux, on retrouve des personnes aussi chevronnées qu'Alexandre Astruc, Jacques Baratier, Yannick Bellon, Pierre

Braunberger³, Jacques Demy, Georges Franju, Paul Grimault, Robert Hessens, Pierre Kast, Chris Marker, Jean Mitry⁴, Fred Orain⁵, Paul Paviot, Alain Resnais, Georges Rouquier, Agnès Varda...

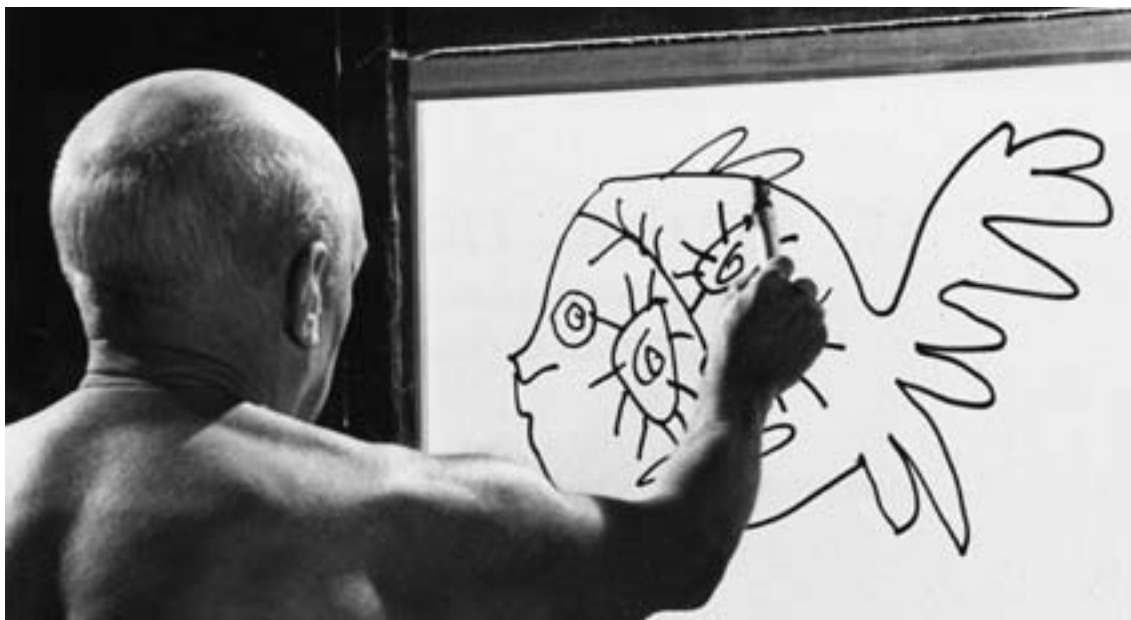
Dans le manifeste du 20 décembre 1953, on peut lire: «À côté du roman ou des œuvres les plus vastes existent le poème, la nouvelle ou l'essai qui jouent bien souvent le rôle de ferment, remplissant une fonction de renouvellement, apportant un sang nouveau. C'est ce rôle que le court métrage n'a jamais cessé de jouer. Sa mort serait finalement celle du cinéma, car un art qui ne bouge pas est un art qui meurt. [...] Notre groupe refuse d'admettre qu'il soit trop tard. Il en appelle au public, aux organismes responsables, aux parlementaires. De la réponse qui va lui être donnée dépend l'existence des films français de court métrage.»⁶

La réaction est très rapide et le Groupe des Trente reçoit de très nombreux appuis. Frédéric Gimello-Mesplomb relève un passage qu'André Bazin écrit en soutien au Groupe des Trente, fort révélateur du clivage qui existait à ce moment-là: «Si le court métrage doit rester un spectacle, il doit aussi être fidèle à sa vocation expérimentale et continuer pour une part d'être le petit secteur marginal du cinéma où les exigences de l'art peuvent encore prévaloir sur celles de l'industrie. [...] Si l'on veut qu'il mérite de vivre, il faut en accepter les moyens.»⁷

Mais le Groupe des Trente n'est cependant pas une école esthétique. Le point principal de convergence est la bataille pour la qualité, en particulier pour le documentaire. Ce dernier est jugé généralement trop classique dans sa facture (quand il ne s'agit pas de vulgaire publicité déguisée) et surtout

trop politiquement correct ou didactique. Le constat du Groupe des Trente, c'est que le documentaire classique est trop enclin à suivre la vision gouvernementale plutôt que de relater la vérité des faits. Le commentaire (ou texte) prend alors toute son importance. Et, une fois encore André Bazin intervient avec clairvoyance et lucidité, comme le remarque Dominique Bluher: «La qualité du texte – sa poésie, son ironie et sa prégnance – que Bazin admire si justement dans les commentaires de Marker, on la rencontre à l'époque également chez d'autres réalisateurs de «courts métrages de qualité» comme Georges Franju, Resnais, Agnès Varda ou Jean Rouch qui libèrent le commentaire de ses poncifs didactiques pour le doter d'une véritable autonomie par rapport à la bande-image, voire d'un statut de texte littéraire à part entière (dont témoignent aussi les nombreuses collaborations avec des romanciers).»⁸ Les exemples de courts métrages et de films documentaires sur l'art montrés dans le cadre de ce cycle en témoignent et illustrent à quel point les lois de 1953 allaient à l'encontre du travail en cours de certains réalisateurs, producteurs et techniciens.

Guernica d'Alain Resnais et Robert Hessens, réalisé en 1950, est un parfait exemple de court métrage documentaire orienté et intelligent⁹. Les positions engagées de Resnais sont bien connues, que l'on prenne *Les statues meurent aussi* (1952), un des rares films anticolonialistes français co-réalisé avec Chris Marker, *Hiroshima mon amour* (1959) sur la bombe nucléaire ou *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) sur la guerre d'Algérie¹⁰. Et il n'est pas anodin de savoir que Chris Marker avait rencontré Alain Resnais à Travail et Culture, une des deux branches des mouvements



d'éducation populaire français, plutôt communiste, l'autre étant Peuple et Culture, plutôt catholique, où Marker fit la rencontre d'André Bazin, avant que celui-ci ne fonde les *Cahiers du cinéma*. En fait, d'après l'interview que Chris Marker accorda en 1957 à Simone Dubreuilh des *Lettres françaises*, à l'occasion de la sortie de *Dimanche à Pékin*, on apprend qu'Alain Resnais suivait le célèbre Cours Simon à Paris et que tous deux ont tout de suite sympathisé. «Nous avons des manies communes: les *comic strips*, les chats et les films...». Et à la question de savoir comment fonctionna leur collaboration, Marker répond: «Nous avons vraiment tout pensé ensemble. Il s'est agi d'un jumelage assez rare. La première idée: un film sur l'art nègre, date de la fin de l'année 48 et du début de l'année 49. La conception du film, les recherches à travers les collections et les musées, le tournage, furent très longs. Le film ne fut prêt que fin 52»¹¹, la même

année où paraît l'ouvrage «révolutionnaire» dirigé par Doré Ogrizek, *L'Afrique noire. Éthiopie, Madagascar*, qui fait le point et revoit entièrement l'histoire de ce continent. Marker y écrit le chapitre «L'art nègre», dans lequel il expose noir sur blanc un postulat des plus provocateurs, véritable bombe en pleine colonisation: «Si l'on remarque d'autre part qu'on taxe rarement d'infantilisme des arts aussi étrangers à notre sensibilité que les arts de l'Orient, et que les véritables œuvres de l'instinct, celles des enfants et des fous, bénéficient généralement d'un préjugé favorable, il faut bien chercher une raison à cette innocence, à cette grossièreté, à ce *fétichisme* dont on pare si généreusement l'art africain pour en dissimuler la signification. Elle est simple: il fallait un alibi moral à l'esclavagisme et à la colonisation, et cet alibi ne pouvait être que celui d'une disgrâce naturelle du Nègre, être d'instinct, proche de la bête (*bel animal*,

au mieux), juste bon à servir le Blanc. Il est difficile de faire la part du calcul et celle de l'aveuglement, mais la vérité est celle-ci: le Nègre n'était pas esclave parce qu'inférieur, il était inférieur parce qu'esclave. Et à l'appui de cet axiome qui lavait les consciences chrétiennes, tout ce qui témoignait d'une culture – différente certes et souvent choquante pour des Européens, mais cohérente et profonde – était nié ou défiguré. Et d'abord son art.»¹²

Le reste du chapitre est dans la même veine. En réalité, la volonté d'une certaine tendance, fortement ancrée à gauche, du cinéma et de la culture en général est alors de revoir le discours officiel sur tous les points, qui amèneront des films comme *Le mystère de l'atelier quinze* sur la médecine du travail ou plus tard, les *On vous parle...* Enfants de la guerre, les actants culturels de cette période iront sans aucun doute cracher sur les tombes de leurs parents et dirigeants en lesquels ils n'ont plus aucune confiance. Redécouvrir le monde, proche ou lointain, est le maître mot, et le faire découvrir aux autres, c'est-à-dire aux classes populaires, un devoir.

Parallèlement à cela, à la même époque, certains réalisateurs travaillent dans leur coin, en autodidactes, comme l'Espagnol José Val del Omar. Son succès sera d'ailleurs posthume puisqu'il n'est reconnu qu'en ce début de 21^e siècle¹³. Produits d'un bidouilleur infatigable, ses films sont d'un foisonnant génie créatif, sans égal. Marker lui-même, admiratif, a demandé à ce qu'un des films du réalisateur espagnol soit présenté lors d'une rétrospective à Barcelone.

Le dernier exemple, *Le mystère Picasso*, réunit deux grands maîtres de l'art peint et filmé: Pablo Picasso qui crée en direct sur des surfaces de verre

(aujourd'hui détruites) et Henri-Georges Clouzot qui saisit l'instant, l'acte créateur, le geste du peintre en plein travail, en plan séquence, caméra fixe. La grande force et nouveauté par rapport au documentaire traditionnel sur un peintre, c'est que Clouzot ne considère dans son film que l'acte créatif. On n'apprend rien de la vie de Picasso, qu'il connaît depuis plus de trente ans, pas plus que de son œuvre. En réalité, la première proposition de faire un film ensemble date de 1952. Clouzot peint aussi et soumet ses peintures à Picasso ainsi qu'à Georges Braque. Il vient d'achever *Le salaire de la peur*, un succès public et critique, avec une Palme d'or et un prix d'interprétation masculine pour Charles Vanel à Cannes, et un Ours d'or à Berlin. «Des mésententes subsistent quant au bien-fondé de cette collaboration, notamment quand Picasso propose à Clouzot de lui écrire un scénario. Il se fait alors éconduire par le cinéaste qui lui explique qu'il est préférable que chacun reste à sa place et que c'est la rencontre entre les deux hommes qui l'intéresse, pas la substitution de leurs talents respectifs. [...] Le silence est de rigueur sur le plateau. Picasso travaille... Surtout ne pas distraire sa concentration... ainsi il en oublie presque la caméra... Il est tout entier dans son œuvre... Clouzot l'observe... Paradoxalement, ce sera justement l'objection que des mauvais esprits tenteront de lui faire: «Au fond, qu'a fait d'autre Clouzot à part dire *moteur et coupez*». Mais Clouzot témoigne ici d'une parfaite culture picturale. On sait qu'il peint à ses heures et qu'il s'intéresse de près aux choses de la peinture. En définitive, *Le mystère Picasso* est bien un film de Clouzot, il y a démontré tout le mécanisme créateur d'un artiste, il a conduit Picasso jusqu'à un degré extrême de tension et de fatigue.»¹⁴

- 1 La nouvelle loi du 29 septembre 1948 ne fait que confirmer cela. Sur le Groupe des Trente et les lois de réglementation de l'industrie cinématographique, voir François Porcic, *Défense du court métrage français*, Paris: Le Cerf, 1965.
- 2 Il faudra attendre 1983 pour que soit créée en France l'Agence du court métrage ayant pour but la promotion et le développement des moyens de distribution de ce dernier.
- 3 Principal producteur de la Nouvelle Vague avec Anatole Dauman et Georges de Beauregard.
- 4 Il participe en 1936 à la fondation de la Cinémathèque française, réalise plusieurs courts métrages et écrit des essais sur Ford, Chaplin, Eisenstein, René Clair.
- 5 Producteur entre autres des trois grands films de Jacques Tati et *Des enfants du paradis* de Marcel Carné, ainsi que plus d'une centaine de courts métrages de fiction.
- 6 Extrait édité dans Dominique Bluher et Philippe Pilard (dir.), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, Rennes: Presses universitaires de Rennes/L'agence du court métrage, 2009, p. 18 et n. 11. Cet ouvrage est une excellente introduction, avec une bibliographie fournie.
- 7 *Arts*, n° 500 (26 janvier 1955), cf. fgimello.free.fr/enseignements/metz/histoire_du_cinema/groupe-des-trente.htm.
- 8 Dominique Bluher, «Convergences et divergences: du documentaire de qualité à l'essai cinématographique», in D. Bluher et P. Pilard (dir.), 2009, p. 149.
- 9 Le choix du sujet à lui seul en est l'exemple, mais le traitement du sujet novateur et provocateur ne l'est pas moins.
- 10 Les années 1950 sont des années durant lesquelles Alain Resnais (co-)réalise ou monte de nombreux films sur l'art et la culture: 1948, *Van Gogh*, Oscar du meilleur court métrage deux bobines en 1949; 1950, *Gauguin*; 1956: *Toute la mémoire du monde* sur la Bibliothèque nationale de France, etc.
- 11 *Les lettres françaises*, n° 664 (1957), p. 6. Sur les rapports Resnais-Marker, voir www.chriskmarker.ch.
- 12 Chris Marker, «Art Noir», in Doré Ogrizek (dir.), *L'Afrique noire. Éthiopie, Madagascar*, Paris: Odé, 1952, pp. 30-31.
- 13 Ce film a été présenté à Cannes en 1961, mais on ne connaît pas d'autres projections postérieures.
- 14 fr.wikipedia.org/wiki/Le_Mystère_Picasso.

*Veillées d'armes: histoire du
journalisme en temps de guerre*



séance du 24 octobre

De la véracité de l'information

Détour Ceausescu

■ **Chris Marker**, 1990, FR, Coul., BETA, 8'

Court métrage intégré à l'installation multimédia interactive *Zapping Zone* du Centre Georges Pompidou à Paris.

La fin d'un régime totalitaire ou la condamnation et l'exécution des époux Ceausescu offertes en flash spécial aux téléspectateurs de TF1. Face à cette parodie morbide et malséante de l'écriture de l'Histoire par les journalistes, Chris Marker réplique et dénonce avec une causticité sans réserve, la perversion du monde de l'information. Jubilaire.

Veillées d'armes: histoire du journalisme en temps de guerre

■ **Marcel Ophuls**, 1994, FR/DE/GB, Coul., 35 mm, 224'

INT Christiane Amanpour, Paul Amar, Sergio Apollonio, Isabelle Baillancourt, Nigel Bateson.

L'Histoire et les médias pourraient être le sujet de ce documentaire. Depuis la guerre en Irak en particulier, la primauté de l'image en matière d'information est incontestable. Marcel Ophuls s'interroge sur la création de l'information en prenant pour sujet de réflexion les reporters de guerre alors en Bosnie. À chaud, en quasi-direct, il nous livre un constat désabusé sur un monde aux antipodes d'un devoir de vérité, tiraillé entre scoop et audimat. Un documentaire essentiel et remarquable d'intelligence.

par **Christophe Chazalon**

EN SEPTEMBRE 2008, dans le magazine d'information de la Ville de Genève, Patrice Mugny, conseiller municipal en charge de la culture et ancien rédacteur en chef du quotidien genevois *Le courrier*, expliquait que la principale qualité du système démocratique suisse était la stabilité, mais que c'était aussi son principal défaut, car source d'immobilisme. Pour lui, ce système aboutit «régulièrement à une prééminence de l'opinion sur la politique et donc de l'émotionnel sur la raison. Ce phénomène induit une sensibilité extrême des élus à la moindre pétition, à la plus petite information relayée par la presse. Nous vivons sous le règne de l'opinion publique, laquelle est influencée principalement par l'immédiateté et l'actualité.» Et de préciser encore que «le problème, c'est que nous vivons dans un monde où l'information se délite. [...] Il fut un temps où elle le faisait avec plus ou moins de pertinence, plus ou moins de succès, en y consacrant, généralement, le temps et les moyens nécessaires à recueillir l'information sur le terrain puis à en expliquer les tenants et les aboutissants. Mais les choses ont bien changé, pour des raisons économiques essentiellement. Ainsi, la plupart des organes de presse renoncent souvent à entretenir des correspondants aux quatre coins du monde pour les remplacer par des envoyés spéciaux

qui découvrent leur sujet dans l'avion et fournissent leurs premières informations à peine débarqués sur le tarmac. Sur le plan local, la tendance est également à restreindre le temps consacré à l'étude et à la mise en perspective des propositions ou des décisions politiques pour n'en relever que les aspects les plus *médiatiques*.»¹

Et effectivement, le constat, aujourd'hui plus que jamais, c'est la toute-puissance de l'audimat qui fait du journal télévisé (ou téléjournal) un divertissement en quête de spectateurs, toutes chaînes confondues, publiques ou privées. L'information n'y est plus ordonnée en fonction de l'importance des sujets et de leur pertinence, mais en fonction de l'affect, de l'émotion qu'elle suscite auprès des téléspectateurs potentiels, spectateurs qu'il faut fidéliser coûte que coûte pour éviter qu'ils ne fuient vers la concurrence. Et pour ne pas qu'ils fuient, il ne faut pas qu'ils s'ennuient. Et pour ne pas qu'ils s'ennuient, il faut les divertir. La boucle est bouclée. Mais un fait divers reste un fait divers, quelle qu'en soit l'horreur ou la violence (voir encadré), ce n'est pas en soit de l'information primordiale et essentielle. Le fait divers, c'est quelque chose qui se passe quelque part, si possible tout près, et qui ne changera pas le cours du monde, mais qui a le très très grand avantage de faire peur. Et quand on a peur, on est parti prenante de l'événement. «Et si cela m'arrivait à moi?» Et si cela vous arrivait à vous? Au contraire, la politique, l'économie, essentielles au confort de vie de tout un chacun, on s'en fiche! Comment se sentir impliqué dans le *blabla* des politiciens, dont on sait bien que «de toute façon, ils font ce qu'ils veulent»? En quoi la crise financière au Japon, à l'autre bout du monde,

peut-elle bien m'intéresser? Or, bien que méritant les places d'honneur de par l'impact de leur contenu sur la société, ces derniers sujets doivent être entremêlés de meurtres, viols, enlèvements, tromperies en tout genre pour devenir digestes, pour ne pas se transformer en moments d'absence, source d'un possible cliquage télécommandé téléportant vers un ailleurs plus intéressant (une autre chaîne télévisée) pour le spectateur peu téméraire et vite ennuyé. *Zapping Zone*. La culture, quant à elle, est toujours reléguée (ou presque) en fin de journal, bouche trou des trente minutes officielles accordées à ce qui se passe dans le monde et près de chez soi.

Aussi, pour être sûr de maintenir un niveau d'intérêt du côté des récepteurs, les grands ordonnateurs du téléjournal, public ou privé, usent de tous les stratagèmes pour garder l'attention de leur public, en soignant surtout la présentation. Non contents de proposer pêle-mêle les différents sujets pour obtenir des «effets dynamiques», il faut en plus que l'on annonce à l'avance ce que l'on va pouvoir voir durant le programme (les fameux titres). Certaines chaînes, parmi les plus populaires, allant jusqu'à découper le journal en deux parties, avec deux sections de titres, pour les retardataires, les malchanceux de la pause pipi ou ceux qui savent qu'on s'amuse plus en général dans le second quart d'heure du téléjournal. Pour aider à la comprenette, on parasite l'image par toujours plus de paratexte: les bandeaux défilants (pour savoir de quoi il retourne, tant il est vrai que 50% de ce qui est dit est perdu, règle d'or du cinéma), les logos (pour être sûr qu'on regarde bien le bon téléjournal, on ne sait jamais, un téléspectateur en moins, c'est de la pub en moins, et de la pub en moins,

c'est de l'argent en moins, et de l'argent en moins, c'est... pas bon!), l'horloge (pour une juste mesure du temps et de l'ennui, dans le pire des cas), les cartes géographiques (pour se rendre compte si c'est chez nous que ça se passe ou chez les autres, ça importe plus que ça en a l'air de savoir où ça se passe, pour un sommeil paisible), etc.

Bien sûr, tout ceci peut être discuté, voire est discutable. Pour favoriser la discussion, Chris Marker a décidé de proposer un remarquable court métrage reprenant le flash spécial du journal le plus regardé de l'Hexagone, consacré à la condamnation et à l'exécution des époux Ceausescu. Prenant bien soin de montrer qu'il ne s'agissait pas du journal original, le réalisateur commence par titrer une dizaine de fois sur fond noir «Ceci n'est pas la télévision», qu'on ne s'y trompe pas!²

Après un manque de professionnalisme journalistique télévisuel totalement voulu pour montrer l'état d'urgence de ce grand moment exceptionnel de télévision, le spectateur lit en lettres capitales à l'écran «TF1 SPECIAL CEAUSESCU: LES DERNIERES HEURES», suivi par les propos de la présentatrice: «Eh bien, ce soir, c'est la version historique intégrale du procès que nous sommes en mesure de vous présenter. Les images sont parfois cruelles, insoutenables presque, mais je crois qu'en vous les montrant ce soir, nous faisons tout simplement à TF1 notre métier, notre métier de journaliste, notre métier d'informateur. C'est la première fois au monde [un scoop donc, n.d.l.r.] qu'une télévision peut présenter un procès suivi d'une exécution, filmée de bout en bout. Alors nous ne sommes pas naïfs. Nous savons bien qu'il y a des élections dans un mois en Roumanie, que ce film

bénéficiera peut-être à une tendance actuelle des partis politiques roumains. On a assez parlé de désinformation pendant la révolution roumaine pour ne pas se demander si quelqu'un, en nous faisant parvenir ces images, ne veut pas se débarrasser d'un adversaire ou au contraire, conforter un ami. Je dirai qu'en tout cas, ce n'est pas notre problème.» Petites coupures de Marker et la présentatrice de reprendre: «Alors nous n'avons pas voulu, pour des raisons que vous comprendrez, couper ce document par une publicité [...] Alors si vous voulez, une page de publicité tout de suite, très vite, et nous nous retrouvons après pour les dernières heures de Ceausescu.» Et le journal de se poursuivre après une petite page de pub. Ainsi, sous couvert d'offrir une information essentielle, un scoop digne du meilleur journalisme, TF1, sans aucun scrupule n'a fait état que d'une «complaisance morbide» et d'un «voyeurisme des médias» des plus honteux, saupoudré de gangrène publicitaire. «*Détour Ceausescu* est une réponse impulsive, faite dans l'urgence, aux manipulations médiatiques d'une des révolutions les plus importantes de cette fin de siècle: la première à avoir été suivie en direct par le téléspectateur.»³ La satire caustique de Marker ne s'arrête bien sûr pas là, mais en dénonçant l'attitude mercantile de TF1, accro à l'audimat et au financement publicitaire, le réalisateur montre sans ambages possible la totale dérive du journalisme et de l'information par la télévision, dans un cas certes extrême: on parle de TF1, une chaîne privée peu encline au développement culturel et intellectuel et par ailleurs première chaîne française en matière d'audimat. Nul paradoxe ici.

Pour sa part, Marcel Ophüls, dans sa *Veillées d'armes*, décide d'aller en profondeur, et donc de

prendre le temps, dans le monde des reporters de guerre, alors en Bosnie. Un film de près de quatre heures, découpé en deux parties, cela pourrait paraître long et pourtant, *Veillées d'armes* se regarde sans même y penser. Avec une minutie hors du commun, Ophuls s'interroge et interroge les différents protagonistes d'une guerre toute proche de nous. Ses protagonistes n'en sont pas à leur première guerre, mais chacun a sa méthode d'approche: il y a les kamikazes qui n'hésitent pas, pour une poussée d'adrénaline, à mettre leur vie en danger et qui, de fait, rapporte une information moins officielle, mais au combien plus réelle; il y a les investigateurs qui, sans aller au combat, mais tout en prenant des risques certains, essaient de décrire le monde environnant du conflit, la vie des gens prisonniers de la guerre, et

puis il y a les journalistes du dimanche (souvent les plus *m'as-tu vu*, ceux qui généralement parlent devant la caméra pour bien dire, j'y étais, reste à savoir où!) qui ne sortent pas de l'hôtel, se contentant de transmettre l'information officielle des armées et de ce qui se dit sur leur lieu de «résidence». Mais ce n'est là qu'une partie du propos, l'autre consiste à la remise de l'information et son traitement par les chaînes, radios ou journaux concernés. Cet intermédiaire supplémentaire n'est pas sans incidence sur l'information, bien au contraire, et même si cette dernière est de toute première qualité. En dernier recours, c'est le rédacteur en chef qui décide (ou un de ses suppléants). Les impératifs de l'audimat, du choix des images et du sujet, ainsi que du temps à disposition sont autant d'éléments déstructurants de l'information initiale

TROP DE FAITS DIVERS À LA TÉLÉVISION?

On dénonce souvent le relais fait par les médias des récits et des images de violence, dans la mesure où les journalistes sont soupçonnés d'attirer par ce choix un très large public. Déjà en 1977, Roger Gicquel expliquait que «c'est du fait divers qu'est née l'information» dans une analyse qu'il a tenté de faire sur la place de la violence dans l'information télévisée.

Dans l'affaire Grégory, en 1984, les journalistes ont été en partie responsables de l'emballement passionnel qu'ils ont provoqué avec cette sur-médiatisation, alors que ce drame aurait dû être cantonné aux pages des journaux locaux, au lieu de drainer sur place plus de soixante-dix journalistes venus de toute la France. Certains d'entre eux couvriront l'affaire pendant plus de dix ans. Ainsi des événements sont choisis et isolés parce qu'ils

apparaissent au journaliste comme un révélateur sociologique. Il est significatif, de plus en plus souvent, qu'ils soient traités dans les rubriques «Société» des journaux dits «sérieux». Ainsi, lorsque *Le Monde* ou *Libération* traitent un fait divers, c'est parce qu'ils le jugent exemplaire d'une certaine réalité sociale qu'ils veulent faire ressortir. Leur traitement médiatique a aussi été au cœur de la polémique autour de l'élection présidentielle et du passage de Le Pen au premier tour. Les médias ont-ils trop parlé des faits divers et de violence? Le doute a éclaté lorsque le député PS Julien Dray a accusé TF1 d'avoir «une part particulière de responsabilité» dans l'exacerbation du sentiment d'insécurité.

À la suite de quoi, *Le Monde* a pris l'initiative de réaliser une étude sur le nombre de sujets traitant de l'insécurité

diffusés sur les télés et radios nationales et régionales. Entre le 7 janvier et la date du second tour des élections 2002, 987 sujets «faits divers-police-justice» par semaine ont été diffusés sur les soixante-cinq médias étudiés. Ce qui fait que du 1^{er} janvier au 5 mai 2002, l'insécurité a été médiatisée deux fois plus que l'emploi, huit fois plus que le chômage, alors que, d'après les estimations du ministère de l'Intérieur, aucune augmentation sensible des crimes et délits n'a pourtant été constatée sur cette période...

Emission *C dans l'air* de France 5 (7 mars 2003)
web.archive.org/web/20080614214221/france5.fr/cdans-lair/D00063/274/81583.cfm

et «originale». Au final, le travail d'Ophuls est absolument remarquable par la structure proposée, la réflexion offerte et le constat critique et désabusé qu'il implique.

Reste, pour conclure, à parler d'un autre court métrage de Chris Marker que la longue durée de *Veillées d'armes*, film ô combien essentiel pour toute personne intéressée par les médias ou le journalisme, n'a pas permis de projeter. Intitulé *Le 20h dans les camps*, cet autre segment de l'installation multi-média de Marker, *Zapping Zone*, exécutée pour le Centre Pompidou de Paris au début des années 1990 fut tourné le 13 juillet 1993 dans un camp de réfugié à Ljubljana (Slovénie). Marker montre comment de jeunes réfugiés bosniaques présentent tous les soirs un «journal télévisé» qui n'est pas diffusé sur les ondes, mais sur K7 vidéo, sans avoir rien à envier à un «vrai» journal télévisé. La particularité qui ressort et marque le travail de ces jeunes qui ont presque tout perdu, c'est leur volonté d'offrir un journal «objectif» et structuré. Aussi, travaillent-ils à partir de quatre sources d'informations d'autres journaux de provenances diverses, piratées sur la diffusion satellite. Lorsque les informations sur un même sujet sont discordantes, ils ne choisissent pas l'information qui leur paraît la meilleure ou la plus juste ou la plus assimilable par le public, ils refusent volontairement de prendre parti et offrent simplement les deux, trois ou quatre versions différentes de l'information. Le spectateur est ainsi libre de faire son propre choix sur une vérité discutée. Cet exemple est à notre sens une merveilleuse leçon de journalisme, compte tenu de la situation de ces personnes, réfugiées dans un camp d'une guerre alors encore en cours, à mille lieux

des choix drastiques et dirigistes des rédacteurs et rédactrices en chef des journaux télévisés que nous pouvons voir sur nos chaînes.

1 *Ville de Genève*, n° 28 (septembre 2008), p. 13.

2 Le renvoi direct à «ceci n'est pas une pipe» de *La trahison des images* du surréaliste René Magritte (1928-1929) est tout sauf anodine.

3 Stéphanie Moisson, tiré de *l'Encyclopédie Nouveaux Médias*: www.newmedia-art.org.

Level Five



séance du 31 octobre

Le «devoir» de mémoire

Nuit et brouillard

■ Alain Resnais, 1955, FR, NB, 35 mm, 32'

Texte dit par Michel Bouquet.

Ce documentaire tire son titre du nom donné par les nazis aux déportés des camps, le NN, soit *Nacht und Nebel*, suivant un décret du 7 décembre 1941. Mélange d'archives en noir et blanc et d'images tournées en couleur, il est réalisé dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale et se présente en premier lieu comme un barrage au négationnisme et à une possible nouvelle montée de l'antisémitisme. Un chef-d'œuvre pour ne pas oublier.

Level Five

■ Chris Marker, 1997, FR, Coul., 35 mm, 106'

INT Catherine Belkhodja.

Un des films inclassables de Chris Marker, à la croisée du documentaire et de la fiction. Sous couvert de l'écriture d'un jeu vidéo, le réalisateur nous offre un voyage dans le temps, durant la bataille d'Okinawa, prémices aux largages des bombes nucléaires d'Hiroshima et de Nagasaki, et de la guerre froide. Marker y dénonce l'écriture de l'Histoire et ses mensonges acceptés, la manipulation des images, l'impossibilité de récrire un présent à jamais perdu. Cependant, le devoir de mémoire et le besoin du souvenir sont autant d'éléments indispensables au développement de l'humanité, même s'ils ne vont pas sans heurt. Assurément dérangent!

par Gilliane Kern

AVEC *NUIT ET BROUILLARD*, Alain Resnais tourne un des films clé témoignant de l'horreur des camps nazis. Cinquante ans plus tard, son ami et ancien assistant Chris Marker réalise *Level Five*, une réflexion sur la bataille d'Okinawa à la fin de la Seconde Guerre mondiale, prémisse de la guerre froide. Ces deux films, très différents par la forme, se rejoignent sur le fond, à savoir l'importance du devoir de mémoire sur deux tragédies humaines qui ont changé la face du monde au 20^e siècle.

Nuit et brouillard ou l'enfer concentrationnaire

Un documentaire est commandé en 1955 à Alain Resnais, à l'occasion du dixième anniversaire de la libération des camps, par le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale, un organisme gouvernemental fondé en 1951 et dont la fonction était de rassembler de la documentation et de poursuivre des recherches historiques sur la période de l'occupation de la France de 1940 à 1945¹. *Nuit et brouillard* avait pour but de montrer et révéler en condensé l'essentiel de l'enfer concentrationnaire, tout en utilisant des images d'archives en noir et blanc et des images tournées en couleur. Le commentaire de Jean Cayrol, poète et ancien déporté «Nacht und Nebel» (voir encadré) au camp de Mauthausen-Gusen, renforce la portée de ce cri du cœur, de ce «plus jamais ça» dix ans après la découverte des programmes nazis de déportation et d'anéantissement de personnes jugées

indésirables, au moment même où on commence à en minimiser l'importance.

À sa sortie, le film de Resnais est immédiatement confronté à des tentatives de censure de la part des gouvernements français et allemand, mais parvient à être montré au Festival de Cannes en 1956 et à recevoir le Prix Jean-Vigo attribué à un réalisateur français distingué pour l'indépendance de son esprit et la qualité de sa réalisation, prix qu'il avait déjà reçu en 1954 pour *Les statues meurent aussi*. Comme le précise Jacques Mandelbaum, cette censure «semble d'autant plus étonnante qu'Alain Resnais, en cela tributaire de la mémoire de son époque, n'entend pas, en 1956, faire un film qui, à l'instar du *Chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls ou du *Shoah* de Claude Lanzmann quelques décennies plus tard, jette un pavé dans la mare s'agissant respectivement de la collaboration française et de la spécificité du génocide. Son propos consiste plutôt à remémorer l'horreur des camps nazis, à l'exhumer du passé où elle demeure confinée pour mettre en garde, au présent et dans le lourd contexte des événements d'Algérie, contre la menace concentrationnaire. Le grand paradoxe est que le film [...] ne provoque pas de remous sur le terrain que lui assigne son auteur, mais bien sur celui qu'il révèle comme à son corps défendant: l'impératif d'une réconciliation nationale basé sur le mythe d'une France résistante trahie par une clique de collaborateurs. Comme le rappelle l'historienne Sylvie Lindeperg² [...], le film, "parce qu'il se trouve à l'articulation de l'art, de l'archive et de l'Histoire, est un film exemplaire sur la manière dont l'interprétation des images varie selon le contexte. La réception du film dessine un trajet dans l'espace et le temps qui permet d'écrire

une analyse des regards, un essai de micro-histoire en mouvement." Or dès le premier regard posé sur ce film, ses ennuis commencent.»³

Après *Nuit et brouillard*, Alain Resnais ne s'arrête pas là. Il poursuit sa réflexion sur le travail de mémoire (pour ne pas dire le devoir), tant collective qu'individuelle, avec l'évocation de la première bombe atomique dans *Hiroshima mon amour* (1959), sur un scénario de Marguerite Duras, ou avec une réflexion sur la guerre d'Algérie dans *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), co-écrit avec Jean Cayrol.

Level Five: des suicides collectifs aux prémices de la bombe atomique

Tout comme son ami Alain Resnais, Chris Marker témoigne d'un intérêt pour la problématique de la mémoire et de l'oubli. Dans *Level Five*, Marker fait acte de mémoire quant aux événements qui se sont produits à Okinawa à la fin de la Seconde Guerre mondiale tout en menant une réflexion sur la possibilité de reconstruire l'histoire grâce à l'apport des techniques numériques.

Dans une chambre, Laura (interprétée par Catherine Belkhodja) tente d'achever l'écriture d'un jeu vidéo autour de la bataille d'Okinawa dans le Pacifique en 1945, jeu qu'un mystérieux amant disparu avait commencé. L'ordinateur sur lequel elle travaille lui renvoie des nouvelles du «réseau» qui lui expliquent plusieurs des paramètres de la bataille. Ainsi, Nagisha Oshima, cinéaste, et Kenji Tokitsu, spécialiste des arts martiaux, font part de leurs réflexions sur les raisons qui ont poussé les Japonais dans cet acte suicidaire. Entre réel et virtuel se dessine ainsi peu à peu une réalité peu reluisante où le poids des

images témoigne d'autres guerres, celle des idéologies meurtrières. Nous avons tous à l'esprit ces images manipulées devenues légendaires: celle où Laura nous explique que la levée du drapeau par les Américains à Iwo Jima était une reconstitution⁴, cette autre où l'on voit un homme incendié à Bornéo mais qui s'est en fait relevé dans la suite non montrée du document, enfin celle où les femmes de Saipan sautent dans le vide, geste qu'elles n'auraient peut-être pas accompli en l'absence de la caméra... Comme, de plus, les véritables témoignages révélant les atrocités de la guerre sont censurés et les ennemis présentés comme des monstres qui n'ont plus rien d'humain, ces non-dits et ces trop-pleins d'images aboutissent aux 150'000 victimes civiles d'Okinawa et de Kerama, le tiers de la population. Ces 150'000 insulaires tués soit «par amour» des mains de leurs proches, soit lors de suicides collectifs, ou encore par les «bons soins» des soldats japonais, quand il ne s'agit pas de simples dommages collatéraux de la bataille. «Aucun groupe humain n'a connu ça à part les déportés», nous dit Laura. Et du «réseau» de l'ordinateur nous vient le témoignage de Kinjo-san, ancien tortionnaire de sa propre famille devenu révérend par la suite: «il offre aux autres le poids de sa propre mémoire pour les

aider à déchiffrer la leur. Il se bat pour que le Japon reconnaisse ces crimes de guerre, pour que les suicides collectifs ne soient pas passés sous silence dans les manuels scolaires ou présentés comme des crises de folies spontanées. Il réclame ce dont les nations et les hommes sont le plus incapables: regarder leur mémoire en face et demander pardon.»

Pour Laura, et sans doute aussi pour Chris Marker, Okinawa est considérée comme un pion d'échecs sacrifié tactiquement par les Japonais. La résistance désespérée des Japonais à Okinawa sera le prétexte des bombes atomiques lâchées peu après sur Hiroshima et Nagasaki, l'une des plus grandes tragédies du 20^e siècle.

Au bout du compte, Laura réalise qu'elle ne peut réécrire l'Histoire, que son ordinateur lui refuse cette possibilité. Et que la tragédie d'Okinawa existera à tout jamais: «Mémoriser le passé pour ne pas le revivre était une illusion du 20^e siècle.»

CAMPS DE DÉPORTATION, CAMPS DE CONCENTRATION, CAMPS D'EXTERMINATION

L'expression «Nacht und Nebel» ou NN (nuit et brouillard en français) cache le programme de déportation des personnes jugées indésirables par les nazis dans des camps de concentration dès 1942, selon les directives sur la poursuite pour infractions contre le Reich ou contre les forces d'occupation dans les territoires occupés (décret du 7 décembre 1941). Ces ennemis ou opposants

du Reich sont avant tout des prisonniers politiques qui sont emprisonnés dans des camps dans le secret le plus absolu (interdiction d'envoyer et de recevoir du courrier par exemple), dans le but de les faire disparaître discrètement. Dès 1944, faute de place dans leurs camps, les déportés NN sont envoyés dans les camps de concentration avec les prisonniers raciaux, en conservant toutefois leur

statut particulier (interdiction du courrier par exemple). Le film montre également les camps d'extermination des nazis prévus pour tuer en masse et de façon «industrielle» ces personnes jugées indésirables. Au final, plus de neuf millions de personnes y seront exterminées en Europe entre 1942 et 1945.

- 1 *Institut d'histoire des conflits contemporains*, sur www.stratisc.org/IHCC_index.htm (consulté le 3 août 2011).
- 2 Sylvie Lindeperg, «Nuit et Brouillard», in *Un film dans l'histoire*, Paris: Odile Jacob, 2007.
- 3 *Le Monde* du 22 août 2006.
- 4 Comme l'a très bien montré Clint Eastwood dans son film *Mémoires de nos pères* en 2006.

Nuit et brouillard



séance du 7 novembre

Nostalgie de la mémoire

La jetée

■ **Chris Marker**, 1962, FR, NB, 35 mm, 28'

INT Jean Négroni (voix off), Hélène Châtelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux.

Après la Troisième Guerre mondiale qui a détruit Paris, les survivants se terrent dans les souterrains de Chaillot. Des scientifiques expérimentent le voyage dans le temps en prenant des prisonniers de guerre pour cobayes, dans le but de sauver l'humanité condamnée à disparaître. L'un de ces prisonniers, un homme attaché à un souvenir d'enfance très intense, arrivera à traverser la barrière du temps. Un film culte.

Millenium Actress (Sennen joy)

■ **Satoshi Kon**, 2001, JP, CouL., DVD, 87'

VOIX Miyoko Shoji, Mami Koyama, Fumiko Orikasa, Shôzô Iizuka, Hirota Suzuoki.

C'est l'histoire d'un reportage sur une célèbre actrice japonaise dans les derniers jours de sa vie. C'est l'histoire d'une quête effrénée. C'est l'histoire d'un amour passionnel. C'est l'histoire du Japon. L'anime *Millenium Actress* de Satoshi Kon, ce sont des histoires parallèles, entre réalité et fiction, pour réfléchir sur les notions de mémoire et de temps. Une merveille visuelle dans laquelle on plonge à corps perdu.

par **Christophe Chazalon**

SOUVENIRS, SOUVENIRS. Le souvenir est un fragment de mémoire perdue, un fragment qui fortuitement ou par l'effet d'un rappel volontaire, revient à l'esprit, en un instant, donnant à l'individu un semblant d'existence à travers la continuité de l'espace-temps et nourrissant la nostalgie d'un passé révolu et généralement regretté. Le souvenir n'est pas qu'une image, un objet, une musique, il est aussi toutes les émotions qui l'accompagnent¹. La célèbre *madeleine* de Proust en est l'un des plus remarquables exemples: «La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents; peut-être parce que de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé, les formes – et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel, sous son plissage sévère et dévot – s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur

gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.»² Et ce n'est pas un hasard si Chris Marker a intégré cet extrait dans son autobiographie interactive *Immemory*³. De la même manière qu'un goût avait fait ressurgir le passé enfoui de Marcel Proust, c'est une image (ou plus exactement deux images liées) qui permet au héros de *La jetée* (1962) de retrouver son enfance, tel que le précise la première phrase du film, à la fois écrite sous forme d'un titrage et à la fois dite par le narrateur en voix off: «Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance.» En fait, si c'est la violence de la mort de l'homme qui marqua la mémoire du protagoniste enfant, c'est surtout le visage de la femme qui va lui permettre de «réintégrer» le temps passé, comme le confirme le narrateur en expliquant que: «rien ne distingue les souvenirs des autres moments, ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître... à leurs cicatrices. Ce visage qui devait être la seule image du temps de paix à traverser le temps de guerre, il se demanda longtemps s'il l'avait vraiment vu ou s'il avait créé ce moment de douceur pour étayer le moment de folie qui allait venir.»

Or, au lieu de raconter une histoire sous forme de flashbacks sur le modèle de *Citizen Kane* d'Orson Welles, des *Fraises sauvages* d'Ingmar Bergman ou encore de *Casablanca* de Michael Curtiz, pour ne citer que quelques exemples, Chris Marker utilise le souvenir comme un moyen technique de voyage dans le temps. Le héros ne se souvient pas à proprement parler, mais il est projeté physiquement, réintégré dans une certaine mesure «réellement» dans son propre passé, le but étant finalement de le projeter dans le futur pour aller chercher un moyen de sauver

le monde. La prégnance du visage de la femme, si forte dans sa mémoire, doit lui permettre de la retrouver dans sa vie d'enfant. Ce n'est qu'une fois que son corps et son esprit seront accoutumés aux procédés du voyage qu'il pourra aller vers le futur dans lequel il n'a aucun souvenir. Car l'expérience n'est pas sans danger. Pour les cobayes de ces voyages dans le temps, «se réveiller dans un autre temps, c'est renaître une seconde fois, adulte» et le choc est souvent trop fort, entraînant la démence ou la mort. Seul un souvenir suffisamment marquant peut permettre ce voyage temporel.

De son côté, *Millenium Actress* (2001), anime réalisé par le japonais Satoshi Kon, suit une réflexion un peu différente. Tout comme Proust, il utilise un objet, une clé, qui sert de catalyseur pour un retour dans le passé. Mais là encore, le stratagème est différent. Les protagonistes ne sont pas réellement renvoyés dans leur passé, mais la narration et le film mêlent tour à tour l'instant présent (l'interview de Chiyoko Fujiwara, célèbre actrice âgée de septante ans, recluse dans une retraite dorée), le passé (par l'intermédiaire de ses souvenirs, qui s'avèrent être tous reliés à la recherche d'un peintre qu'elle a aimé adolescente et qui lui a remis la clé en gage de lien) et enfin, la fiction (soit les films dans lesquels Chiyoko Fujiwara a joué). Le plus étonnant, c'est que l'actrice n'est pas la seule à être projetée dans ces trois espaces-temps fictifs ou réels; elle emmène avec elle le journaliste Genya Tachibana, un ancien technicien de plateau épris d'elle, et un jeune cameraman qui fait son travail et qui n'est pas toujours d'accord de voyager d'un «tableau» à l'autre au risque de sa vie.

Le tour de force de *Millenium Actress*, ce n'est pas la qualité de l'animation, jugée moyenne pour un anime, mais la narration. Tout comme pour *La jetée*, Satoshi Kon nous offre un kaléidoscope visuel entre passé, présent et fiction d'une fluidité telle que le spectateur ne sait pas plus que les protagonistes à quel moment il s'agit de la réalité présente du tournage, d'un souvenir de la vie de Chiyoko ou d'un extrait d'un de ses films. Seule une multitude de petits détails permettent, au moment voulu, de relier les événements et de ne pas être finalement perdu dans ce flot continu du temps. Aussi «ce que dit Satoshi Kon sur le cinéma, ce n'est pas que c'est un divertissement, qu'il nous éloigne de la réalité, au contraire, il imprègne notre réalité, il en est un élément. Vie et œuvres artistiques sont si liées qu'il est impossible de les dissocier. Chacun nourrit l'autre.»⁴

La clé, tout autant objet que fil conducteur abstrait, est celle du souvenir, de l'amour, de cette passion d'enfance qu'une jeune fille pas encore actrice voue à un jeune peintre poursuivi par la police. Mais c'est aussi la clé du souvenir du journaliste Genya Tachibana amoureux de Chiyoko Fujiwara, une clé qu'il a gardée précieusement après avoir été perdue sur un plateau de tournage. Les souvenirs des deux protagonistes se mêlent alors et se font écho, sous le regard d'un troisième protagoniste externe qui contrebalance par petites touches l'irréalité du passé par une objectivité rationnelle du présent.

Aussi, comme l'a très bien exprimé Simone Signoret, amie d'enfance de Chris Marker, dans son autobiographie *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*: «Ce ne sont pas mes souvenirs qui ne m'appartiennent pas, c'est ma vie! Je considère qu'on n'est fait que par

les autres, et à partir du moment où on se raconte, on raconte les autres. Même les options qu'on peut prendre dans la vie sont toujours dues à quelqu'un d'autre, à une rencontre ou au fait qu'on veut être à la hauteur de l'opinion de quelques-uns.»⁵

1 Le documentaire *Afghan Memento* (2010) du Suisse Jacques Matthey illustre parfaitement ce point. Il raconte l'histoire d'Olivier Brodard qui, au retour d'un périple humanitaire en Afghanistan, perd la mémoire à la suite d'un accident de voiture. Après un coma de plusieurs semaines et une rééducation, il retrouve le carnet de voyage qu'il avait tenu durant son périple et des photos. Grâce à ce dernier, il peut se reconstruire, «retrouver» des souvenirs, mais en dehors de la photo ou du texte, il explique qu'il n'y a nulle émotion. Rien avant, rien après, quand bien même il sait que c'est lui qui est sur la photo, que c'est SON souvenir.

2 Extrait du livre de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swan* (1913).

3 gorgomancy.net/intro.html

4 www.oomu.org/milleniiumactress.html.

5 Paris: Le Seuil, 1976, p. 13.

Allemagne 90 neuf zéro



séance du 14 novembre

Allemagne 2 x 0

Berliner Ballade

■ **Chris Marker**, 1990, FR, Coul., BETA, 29'

Texte dit par Catherine Belkhodja

Moins de cinq mois après la chute du Mur de Berlin, Chris Marker réalise un reportage pour le magazine «Envoyé spécial» à l'occasion des élections allemandes de 1990. Interviews de personnalités est-allemandes, images du Mur, réflexions sur le triomphe du Deutschemark: le cinéaste brosse un portrait à la fois mordant et poétique de l'Allemagne à l'aube de la réunification.

Allemagne 90 neuf zéro

■ **Jean-Luc Godard**, 1991, FR, Coul., 35 mm, 62'

INT Eddie Constantine, Hanns Zischler, Claudia Michelsen, Nathalie Kadem, André S. Labarthe (voix off).

Au chômage à la suite de la chute du Mur, le vieil agent Lemmy Caution décide de retourner à l'Ouest. Il croise sur son chemin l'héroïne de *Werther*, Don Quichotte et Sancho Panza, le «dernier des hommes» de Murnau et mille autres fantômes du passé. Jean-Luc Godard, dans un film grouillant de références culturelles, passe au crible des sons, des images et des mots de plus d'un siècle d'histoire allemande.

par **Marco Sabbatini**

«Les décors sont démontés; la pièce est finie;
certains acteurs ont reçu de vraies blessures».

Chris Marker, *Berliner Ballade*

QUELQUES MOIS AVANT LA CHUTE DU MUR DE BERLIN, Jean-Luc Godard accepte de réaliser pour Antenne 2 l'un des quatre volets d'une série intitulée «Solitude: un état et des variations». Il choisit de situer son film, le seul qui sera finalement réalisé, en Allemagne de l'Est. Une décision que le cours précipité des événements renforcera, même si *Allemagne 90 neuf zéro* ne sera tourné et diffusé qu'en 1991, autrement dit après la disparition de la République démocratique allemande. Dans les mois qui suivent la chute du Mur, Chris Marker est envoyé par la même chaîne française à Berlin pour capter l'ambiance qui règne dans le pays à l'aube de la réunification: ce sera *Berliner Ballade*, diffusé dans le cadre du magazine «Envoyé spécial» en 1990.

Ce n'est pas la première fois que Marker et Godard se croisent, ne serait-ce que virtuellement, à l'occasion d'un grand chamboulement historique, comme ce fut le cas par exemple lors de Mai 68. Le premier ne se prive d'ailleurs pas de faire apparaître le second dans ses films les plus marquants, alors que la réciproque n'est que partiellement vraie¹. L'intérêt porté par les deux cinéastes à l'Allemagne – autre point commun – est relativement ancien, puisqu'il remonte à leurs années de formation et qu'il est profondément influencé par la lecture du même livre:

Siegfried et le Limousin (1922) de Jean Giraudoux. Un roman qui a pour thème la question de l'identité et de la mémoire, écrit au lendemain de la Grande Guerre par un écrivain français germanophone amoureux de la culture allemande et désireux de favoriser un rapprochement entre la France et l'Allemagne.

Chris Marker, qui consacrera en 1952 à Jean Giraudoux un volume de la collection «Écrivains de toujours»², intitule – en hommage à cet auteur qu'il aime tant – «Siegfried et les argousins» son premier article dans les *Cahiers du cinéma*³, où il se penche déjà sur l'«écartèlement» dont est victime l'Allemagne coupée en deux. Quant à Jean-Luc Godard, il trouve dans le roman en question la matière première d'*Allemagne 90 neuf zéro*. Mais si l'amour que les deux cinéastes portent à la culture germanique plonge ses racines dans les mêmes lectures, tout semble opposer les deux films qu'ils consacrent à l'Allemagne en voie de réunification.

L'un – Marker – propose, comme l'indique le titre, une «ballade berlinoise», alternant des entretiens et des instants de pur reportage, résolument ancrés dans l'actualité du moment malgré le recours à quelques images d'archives. L'autre – Godard – imagine un dispositif infiniment plus complexe, situé aux confins des genres et basé sur l'incessante interaction entre des textes, des images et des musiques dont seulement une petite part renvoie à l'actualité immédiate. «Est-ce que le narrateur n'est pas dans une situation impossible, difficile et solitaire, davantage aujourd'hui qu'autrefois? Je le crois. Mais il lui faut pourtant être là, absent et présent, oscillant entre deux vérités aléatoires, celle du document et celle de

la fiction» s'interroge la voix off d'*Allemagne 90 neuf zéro*, qui n'est autre que celle d'André S. Labarthe.

Le retour de Lemmy Caution

«Neuf, car c'est tout neuf; zéro, comme le début ou comme la fin, le rien; et 9/0, donc 90, l'année où le film a été commencé»: c'est en ces termes que Jean-Luc Godard commente le titre de son film⁴, qui fait naturellement écho au dernier volet de la «Trilogie de la guerre» de Roberto Rossellini, *Allemagne année zéro* (*Germania anno zero*, 1948), dont le décor est le Berlin détruit par la Seconde Guerre mondiale, de même que le décor d'*Allemagne 90 neuf zéro* sera celui, symboliquement dévasté, de l'ancienne Allemagne de l'Est.

Le film, dont le tournage se déroule entre le 11 et le 27 février 1991, n'est pas signé par Godard, qui en assure pourtant aussi le montage; le générique ne cite pas non plus Romain Goupil, qui remplace le cinéaste, tombé malade, pendant la seconde semaine de prises de vues. La commande d'Antenne 2 imposait comme thème la solitude: ce n'est pas l'isolement d'un seul individu qui sera évoqué ici, mais celui d'un peuple, d'une nation tout entière, à savoir la République démocratique allemande. «Ce n'est pas moi qui suis triste dans ce film, puisque l'Allemagne est un pays deux fois et demie triste. Ils ont fait tellement d'horreurs, il y a eu tellement de morts ici. Du coup, il n'y a plus d'Allemagne. Alors que moi, j'ai lu l'Allemagne, j'ai lu Goethe, j'ai lu Musil, j'ai lu *Werther*, c'est ce qui m'a le plus appris quand j'étais jeune. C'est un pays dont la littérature, spécialement dans mon adolescence et spécialement le romantisme, m'a formé»⁵.

Le dispositif imaginé par Jean-Luc Godard et Romain Goupil, associé au projet dès sa genèse, joue sur de multiples stratifications de sens et de références. Deux personnages se partagent l'affiche: Lemmy Caution, incarné une quinzaine de fois sur le grand, puis le petit écran par Eddie Constantine, protagoniste d'*Alphaville* du même Godard (1965); le comte Zeltén, joué par Hanns Zischler, tout droit sorti de *Siegfried et le Limousin* de Jean Giraudoux. Agent fédéral américain implanté depuis un demi-siècle de l'autre côté du rideau de fer, Lemmy Caution est «le dernier espion», condamné au chômage par la fin de la guerre froide et bien décidé à regagner l'Ouest. Comme l'écrit Hanns Zischler, «le personnage principal, le "dormeur" ressuscité, Lemmy Caution, traverse le film comme il traverse le pays: Dead Man Walking»⁶. Derrière la figure de la «taupe» se cache l'autre protagoniste du roman de Giraudoux, à savoir Jacques Forestier, intellectuel français qu'une amnésie totale transforme en Siegfried von Kleist, pur représentant de la culture germanique.

Sur son mélancolique chemin vers l'Occident, Lemmy Caution croise une multitude de personnages: l'héroïne de *Werther*, Don Quichotte et Sancho Panza, un marin russe qui rentre chez lui, «le dernier des hommes» de Murnau, etc. Dans les paysages en ruine de l'ancienne Allemagne de l'Est, les fantômes de l'Histoire rôdent encore, alors que l'Ouest s'est déjà vendu corps et âme à l'Amérique toute-puissante. Tourné autour de Leipzig, de Weimar et de Berlin, *Allemagne 90 neuf zéro* propose au spectateur d'incessables allers et retours entre des intérieurs hantés par la mémoire et des extérieurs qui ressemblent à un vaste *no man's land*.

À l'instar d'*Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), le film fonctionne par chaînes associatives: les mots, les sons et les images y jouent, grâce au montage, un rôle primordial. Les figures culturelles, historiques et politiques et leurs cortèges de citations s'entremêlent comme dans un kaléidoscope: Goethe, Schiller, Pouchkine, Thomas Mann, Kafka, Christopher Isherwood, mais aussi Rosa Luxembourg, Hans et Sophie Scholl, sans oublier Murnau, Lang, Rossellini ou encore Bach, Liszt et Webern. Commandé par une chaîne de télévision, *Allemagne 90 neuf zéro* s'oppose délibérément à ce média par son refus de se focaliser sur l'événementiel (la chute du Mur) pour mieux explorer, par les moyens du cinéma, l'Histoire dans sa durée. Suspendu entre l'allégorie et l'utopie, le film de Godard est à la fois l'autoportrait intellectuel d'un cinéaste engagé et une réflexion sur l'évolution d'une culture qui a nourri l'Occident.

Un documentaire épistolaire

Chris Marker, quant à lui, tourne *Berliner Ballade* moins de cinq mois après la chute du Mur pour un magazine d'actualité, «Envoyé spécial», à l'occasion des élections qui préluderont à la réunification de l'Allemagne. Le cinéaste remplit consciencieusement son cahier des charges en interviewant des personnalités marquantes et représentatives: Jürgen Böttcher (peintre et réalisateur de documentaires), Wolf Biermann (chanteur-poète de retour d'exil), Stephan Hermlin (écrivain communiste), Jutta Braband (secrétaire de la Gauche unie) et Ina Merkel (candidate de l'Association des Femmes).

Mais ces entretiens de style relativement télévisuel s'insèrent dans un dispositif qui, s'il n'est pas

aussi dense que celui imaginé par Godard, n'est pas sans rappeler certaines des œuvres les plus ambitieuses de Marker, telles que *Sans soleil* et *Le tombeau d'Alexandre*, par le recours au genre épistolaire, décliné ici selon une modalité différente: une voix – celle de Catherine Belkhodja, la protagoniste de *Level Five* – lit la réponse à une lettre que le cinéaste a envoyée de Berlin.

Ce commentaire *indirect* permet de créer, lorsque cela se révèle nécessaire, une distance réflexive et ironique par rapport aux images d'actualité, tout en préservant d'intervention verbale les séquences les plus chargées d'émotion (les tombes des inconnus morts en tentant de franchir le Mur). Contrairement à Godard, Marker recourt très peu aux archives et aux références érudites. Ce n'est pas dans *Berliner Ballade* qu'il nous livre sa vision de la culture allemande, mais plutôt dans le deuxième épisode de *L'héritage de la chouette* (1989), «Olympisme ou la Grèce imaginaire», qu'il tourne quelques mois auparavant pour la télévision.

Il y explore l'idée, absente d'*Allemagne 90 neuf zéro*, selon laquelle une certaine vision de la Grèce (incarnée plutôt par Sparte que par Athènes) a pu nourrir la pensée totalitaire. Sous la double influence de la philologie et de l'idéalisme allemands, le modèle grec a profondément marqué – pour le meilleur et, souvent, pour le pire – l'histoire de l'Allemagne. D'Hölderlin à Gottfried Benn en passant par Nietzsche, une certaine forme de néopaganisme a nourri de ses relents irrationalistes l'idéologie nazie.

De toutes les personnalités interviewées, seul l'écrivain Stephan Hermlin évoque «la barbarie fasciste», à laquelle il a préféré – dit-il – la «barbarie

stalinienne». L'imminente réunification est davantage la victoire du Deutschemark que celle de la liberté, comme l'illustrent les séquences consacrées au Mur: «Mais l'industrie la plus florissante aux abords du Mur, c'est le Mur lui-même»; en effet, «si on mettait bout à bout les fragments certifiés du Mur qui circulent de par le monde, on obtiendrait la Grande Muraille de Chine». Une observation qui trouve un écho direct dans *Allemagne 90 neuf zéro*, où le comte Zelten déclare à propos de Lemmy Caution: «il veut que je l'aide à traverser le Mur. Je ne comprends pas. Il n'en reste déjà plus un seul petit morceau».

1 Voir Bamchade Pourvali, *Chris Marker*, Paris: Cahiers du cinéma, 2004, pp. 76-77.

2 Chris Marker, *Giraudoux par lui-même*, Paris: Le Seuil, 1952.

3 «Siegfried et les argousins ou le cinéma allemand dans les chaînes», *Cahiers du cinéma*, n° 4 (juillet-août 1951), pp. 4-11.

4 Cité par Antoine de Baecque, *Godard. Biographie*, Paris: Grasset, 2010, p. 697.

5 Antoine de Baecque, 2010, p. 697.

6 Hanns Zischler, «Dix ans après (Godard 2001). Remarques au sujet d'*Allemagne neuf zéro* de Jean-Luc Godard (1990/1991)», in *Jean-Luc Godard Documents*, Paris: Centre Pompidou, 2006, p. 340.

séance du 21 novembre

Django et le jazz manouche

Django Reinhardt

■ **Paul Paviot**, 1957, FR, NB, DVD, 22'

Texte de Chris Marker, dit par Yves Montand.

Ce documentaire de Paul Paviot est LA référence concernant la vie du guitariste et fondateur du jazz manouche Django Reinhardt. Remastérisé et augmenté de quelques scènes, il est un point de départ incontournable pour tous les amoureux de Django et les nostalgiques.

Swing

■ **Tony Gatlif**, 2002, FR, Coul., 35 mm, 90'

■ **Oscar Copp**, Lou Rech, Tchavolo Schmitt, Mandino Reinhardt, Abdellatif Chaarani.

Max, un jeune garçon français, passe ses grandes vacances dans la belle propriété de sa grand-mère. C'est alors que désireux d'apprendre à jouer de la guitare, il rencontre Swing, un enfant manouche. Le choc des cultures n'est pas suffisant pour les dissuader de poursuivre les vacances ensemble, bien au contraire. Max va découvrir un nouveau monde, la musique de Django et l'amour. À travers ce film, Tony Gatlif tente de démystifier les idées reçues sur le peuple rom, en montrant que, pour découvrir l'Autre, il suffit bien souvent de le vouloir.

par **Christophe Chazalon**

AU TOUT DÉBUT DE SON AUTOBIOGRAPHIE *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Simone Signoret, née en 1921, raconte son adolescence au cours secondaire, réservé aux filles, en parallèle du Lycée Pasteur accessible aux seuls garçons, quand bien même les professeurs qui enseignaient dans les deux établissements étaient les mêmes. Parmi le cercle d'adolescents qu'elle fréquente alors, il y a Chris Marker déjà¹. Tout le monde «se retrouvait à midi, à la sortie des cours, sur l'avenue du Roule, devant une petite boutique de journaux qui s'appelait "Au sabot bleu", signalée par une énorme enseigne. On n'allait pas au café, cela ne se faisait pas du tout à l'époque. On n'avait pas le droit non plus de traverser la rue: les garçons n'avaient pas le droit de passer sur le trottoir des filles, ni les filles sur le trottoir des garçons. Le point de ralliement, c'était le "Sabot bleu", et de là commençaient des balades qui allaient de la rue d'Orléans jusque devant le magasin Julien Dammoy. On faisait les cent pas, on parlait... On parlait d'abord et surtout de Charles Trenet: tous les garçons s'étaient acheté des chapeaux, des chemises bleues et des cravates blanches. Trenet, c'était terriblement important². Et le Hot Club³. À la Maison de la Chimie⁴ se donnaient les premiers concerts avec Django.»⁵

Swing



Poursuivant la lecture, on découvre une seconde mention de Django faite par Simone Signoret à l'occasion de la tournée de chant en URSS, de son mari Yves Montand, en 1956. Le contrebassiste Emmanuel Soudieu était du voyage. «Avant d'être le contrebassiste de l'orchestre, écrit-elle, Soudieu avait été celui de Django». Mais Django était mort le 16 mai 1953 d'une attaque cérébrale, à l'hôpital de Fontainebleau.

Témoignage direct d'une époque révolue, l'autobiographie de Simone Signoret met en évidence les vedettes principales de ces années d'après-guerre aux yeux de la jeunesse: Charles Trenet «l'homme de

la radio et du disque», formé à l'école du café-concert et du music-hall, pour la chanson française, et Django Reinhardt, le musicien des caves de Saint-Germain, idole d'une génération, pour le renouveau du jazz européen.

Ces images pourraient facilement être des images d'Épinal si n'existaient des témoignages, des écrits, des films pour maintenir la légende.

En fait, Django Reinhardt, célèbre guitariste et «inventeur» du jazz manouche, est avant tout un membre de la tribu des gens du voyages⁶ comme le montre le film de Paul Paviot. Tourné en 1957, ce

LE PEUPLE ROM

Apatriés originaires du Nord de l'Inde, ayant migré en Grèce au 9^e siècle, les Roms se sont dispersés à travers l'Europe, mais aussi en Amérique. Ils portent plusieurs noms: Rom, qui signifie «homme» en hindi, le seul nom qu'ils se donnent à eux-mêmes; Tsigane, du mot grec *athinganos*, signifiant «celui qui ne veut pas toucher ni être touché»; Gitano en Espagne et au Portugal, puis

Gitan en France et Gipsy au Royaume-Uni, d'une dérivation de *Egyptiano*, les habitants de «la petite Égypte», à savoir une région du Péloponnèse au pied du mont Gype; Sinti pour les pays germanophones; Bohémien en France, car la majeure partie d'entre eux provenaient de Bohême (région de la République tchèque actuelle); Manouche toujours en France par dérivation du mot

tsigane *mnouch* qui signifie «homme» ou encore Romaniichel, dérivé de *Romani Cel*, soit «groupe d'hommes» en tsigane⁸.

Cette multiplicité de noms symbolise l'étendue de ce peuple nomade réparti sur le globe indépendamment des frontières.

documentaire est considéré comme LA biographie de Django Reinhardt, avec les seuls extraits filmés existants de Django jouant de la guitare. Le commentaire dit par Yves Montand est écrit par Chris Marker, avec une préface de Jean Cocteau qui décrit tout autant le mode de vie des Roms que celui de Django :

«Django mort, c'est un de ces doux fauves qui meurent en cage. Il a vécu comme on rêve de vivre: en roulotte. Et même lorsque ce n'était plus une roulotte de romanichel, c'était encore une roulotte. Son âme était ambulante, et sainte. Et ses rythmes lui étaient propres à l'exemple des rayures du tigre et de sa phosphorescence. Elles habitaient sa peau. Elles le rendaient royal et invisible aux chasseurs. Mais les chasseurs finissent toujours par abattre les doux fauves qui ne veulent de mal à personne. Et parmi les chasseurs il y a la fatigue, cet ogre parisien qui nous dévore. Django se dépensait pour tous avec la générosité gitane, il jetait son or par la fenêtre et cet or n'était autre que lui.»

Car la grande particularité du peuple rom, ce n'est pas son nomadisme, point essentiel de sa discrimination qui valut à ses représentants d'être exterminés dans les camps nazis au même titre que les Juifs, les homosexuels, les communistes, les opposants... Non! La grande particularité des Roms, c'est leur générosité face à la vie, leur amour de la vie et de la nature qui nous entoure. Cette insouciance, cette désinvolture qui en découle, cette attitude libertaire du non-possédant, c'est ce qui fait peur aux non-Roms, aux Autres. En tout lieu et en tout temps, «leurs valeurs et leur mode de vie différents les ont toujours soumis aux pressions assimilatrices de la population majoritaire.» Aussi les Roms ont-ils du mal à s'intégrer, à

s'assimiler où qu'ils soient, laissant en leur être une plaie béante qu'ils ne peuvent refermer, si ce n'est par la musique. Car la musique manouche, dont Django est, sans conteste possible, le plus grand représentant, lui qui a insufflé un nouveau souffle à tout un art, cette musique, malgré son allégresse apparente, n'exprime pas la gaieté des Roms, leur goût pour la vie, mais bien au contraire: «c'est une musique qui crie la peur et la douleur d'un peuple qui a mal à son âme. C'est pour ça que la musique tzigane est belle. Sinon musicalement elle part dans tous les sens, c'est plein de fausses notes, les instruments sont bricolés avec n'importe quoi. Mais cette musique est un cri de douleur, de douleur ancestrale qui vient de l'âme de tout un peuple. C'est la révolte pure, rien n'est fabriqué, tout est crié.»⁷

Cette vision est celle d'un autre chanteur rom, à savoir Tony Gatlif, le seul aujourd'hui à pouvoir parler de ce peuple et à obtenir une oreille attentive de la part des Autres. Ce réalisateur français d'origine kabyle et gitane s'évertue au travers de ses films à décrire la diversité du peuple tzigane et tout particulièrement les multiples facettes de la musique gitane. De *Latcho Drom* (1993) – documentaire où l'on suit musicalement le périple gitan partant de l'Inde, d'où ils sont originaires, et se poursuivant en Égypte, en Turquie et en Roumanie pour finir en Andalousie – à *Swing* (2002) qui confronte Max, un jeune garçon français, à un enfant manouche de son âge qui l'initie à la musique, à une autre culture et à l'amour, en passant par *Gadjo Dilo* (1997) consacré aux Tsiganes de Roumanie, ou *Vengo* (2000) sur les influences arabes et espagnoles du flamenco des gitans d'Andalousie, Gatlif explore, décrit, chante et honore le peuple rom.

Dans *Swing*, il s'arrête sur l'héritage de Django, sur ce qui fait la force et la particularité de cette musique issue de l'Amérique noire, du jazz de Duke Ellington à Charlie Parker, de Louis Armstrong à Thelonious Monk.

L'exemple de Django est d'autant plus fort que, malgré les adversités de la vie, il parvient à force de volonté et de courage à toucher au génie. En effet, le 26 octobre 1928, sa roulotte prend feu et Django est gravement atteint à la jambe droite et à la main gauche. «Celle-ci cicatrisant très difficilement, il reste près de 18 mois à l'hôpital.» Les médecins sont septiques quant à sa possibilité de rejouer de la guitare. Malgré la perte de l'usage de deux de ses doigts, Django s'obstine, travaille sans relâche et, après six mois, développe une nouvelle technique de jeu, confirmant ainsi qu'un Rom peut vivre sans maison ni terre, mais ne peut vivre sans musique.

1 Tous deux sont nés en 1921.

2 Dans l'édition de 1954, de l'ouvrage collectif *Regards neufs sur la chanson*, l'importance de Charles Trenet pour la chanson française et auprès des jeunes de l'époque est unanime: si Brassens, Mouloudji, Léo Ferré, Juliette Gréco, les Compagnons de la Chanson sont parvenus à intéresser un vaste public, «C'est parce qu'avant le "Fou Chantant" avait désencanaillé, désebourgeoisé, assoupli, perfectionné, libéré ce magnifique moyen d'expression: la Chanson de France» (pp. 7-8). Trenet trouvera un digne successeur avec Yves Montand, mari de Simone Signoret et grand ami de Chris Marker, et auquel les pages 91-98 sont consacrées.

3 Il s'agit du Hot Club de France, quintette de jazz fondé en 1934 par Stéphane Grappelli, Louis Vola, Django Reinhardt, son frère Joseph et Roger Chaput. Ils transforment le jazz américain en une nouvelle forme, le jazz manouche, qui remporte un succès immédiat dans toute l'Europe et surtout dans les caves de Saint-Germain à Paris, dont il devient un des symboles auprès de la jeunesse.

4 La Maison de la Chimie est un lieu de congrès et de conférence créé en 1934 dans le 7^e arrondissement à Paris.

5 Paris: Le Seuil, 1976, pp. 32-33.

6 Cette expression est utilisée afin de ne pas désigner une catégorie spécifique de Roms présente sur le territoire français. Dans la pratique administrative, l'expression est souvent employée pour désigner les Tsiganes de France, bien qu'ils ne soient itinérants que pour environ 15% d'entre eux, et que, parmi la population itinérante en France, ils ne soient qu'une minorité.

7 Extrait de la bande originale de *Gadjo Dilo* de Tony Gatlif.

8 Définitions tirées de www.tlfg.ulaval.ca/axl/europe/tsiganes.htm. Voir aussi Michel Malherbe, *Les langages de l'humanité*, Paris: Robert Laffont, 1995, pp. 197-198.

séance du 28 novembre

Tourner un film selon Chris Marker

Tokyo Days

■ Chris Marker, 1986, FR, Coul., BETA, 24'

Texte de Chris Marker, dit par Daniel Ivernel.

Chris Marker se prenant faussement au jeu du tourisme au Japon.

Promenade nonchalante dans les rues de Tokyo en compagnie d'Arielle Dombasle, des musiciens du dimanche, des *takenoko*, des dames-vendeuses dans le labyrinthe des souterrains et de quelques chats. Un fragment de mémoire individuelle, souvenir d'un futur aujourd'hui disparu.

Tokyo Streets

■ Pascal Greco et Charles Hieronymi, 2006, CH, Coul., DVD, 75'

En présence des réalisateurs.

La mode à Tokyo, dans la rue et sur les podiums. À travers les arrêts d'une ligne de métro circulaire, Pascal Greco et Charles Hieronymi nous offrent un souvenir de la culture japonaise, dans lequel la mode de la rue n'a rien à envier à la mode du prêt-à-porter et de la haute couture. Dépaysant, rafraîchissant, à découvrir les yeux grands ouverts.

par **Christophe Chazalon**

Cette séance du Ciné-club est réalisée en collaboration avec le projet *Spirales. Fragments d'une mémoire collective. Autour de Chris Marker*, intégrée dans une journée spéciale Japon comprenant trois séances: la première projette *Narita: le printemps de la grande offensive*, film collectif sur la lutte paysanne contre l'agrandissement de l'aéroport de Tokyo, et *Kashima Paradise*, co-réalisé par Yann Le Masson et Benie Deswarthe, avec un texte de Chris Marker, qui porte sur une autre lutte populaire japonaise des années 1970 contre l'installation d'une industrie à Kashima. La deuxième séance propose *Sans soleil*, l'un des films majeurs de Chris Marker, dans lequel le réalisateur réfléchit à ses thèmes de prédilection: la mémoire, le souvenir, l'Histoire et son écriture, par l'entremise de lettres d'un cameraman *free-lance* qui «s'interroge sur la représentation du monde dont il est en permanence l'artisan, et le rôle de la mémoire qu'il contribue à forger», en prenant pour centre d'intérêt deux «pôles extrêmes de la survie»: le Japon et la Guinée Bissau / les îles du Cap Vert.

Le Japon et plus précisément Tokyo sont au centre de cette séance, mais ce n'est point là l'essentiel. Le Japon y est ici un prétexte. Ce qui importe avant tout, c'est le travail de création et de réflexion, à l'image du

cameraman *free-lance*. Comme l'a très bien montré Bernard Eisenschitz, «les films de Marker n'existeraient pas si n'était à chaque fois trouvée la solution technique, donc narrative, seule possible et qui rend unique l'histoire racontée.»¹ Et Marker lui-même s'en explique on ne peut plus clairement dans le livret du DVD regroupant *La jetée* et *Sans soleil*: «La pauvreté des moyens qui est (au moins dans mon cas) plus souvent question de circonstances que de choix, ne m'a jamais paru devoir fonder une esthétique, et les histoires de Dogme me sortent par les yeux. C'est plutôt à titre d'encouragement pour jeunes cinéastes démunis que je mentionne ces quelques détails techniques: le matériel de *La jetée* a été créé avec un appareil Pentax 24/36 et le seul passage tourné «cinéma», celui qui aboutit au battement d'yeux, avec une caméra 35 mm Arriflex empruntée pour une heure. *Sans soleil* a été tourné intégralement avec une caméra Beaulieu 16 mm, muette (il n'y a pas un plan synchrone dans tout le film) avec bobines de 30 mètres – 2'44" d'autonomie! – et un petit magnétophone à cassettes – même pas un walkman qui n'existait pas encore.»² Pour *Tokyo Days*, fragment de l'imposante installation multimédia *Zapping Zone* du Centre Pompidou à Paris, il s'agit d'une simple caméra vidéo. Marker filme caméra à l'épaule, comme un touriste, allant de droite à gauche, à hauteur d'homme, dans une apparente simplicité, déambulant dans les rues aux côtés de son amie Arielle Dombasle qui raconte ses dernières péripéties, sautant du coq à l'âne, pour le plus grand plaisir amusé des spectateurs. C'est ça le cinéma. Chris Marker l'explique noir sur blanc dans une de ses rares interviews accordées aux journalistes: «la démocratisation des outils affranchit de beaucoup de

contraintes techniques et financières, elle n'affranchit pas de la contrainte du travail. La possession d'une caméra DV ne confère pas par magie du talent à celui qui n'en a pas ou qui est trop flemmard pour se demander s'il en a. On pourra miniaturiser tant qu'on veut, un film demandera toujours beaucoup, beaucoup de travail. Et une raison de le faire. C'est toute l'histoire des groupes Medvedkine, ces jeunes ouvriers qui dans l'après-68 entreprenaient de faire des petits sujets sur leur propre vie, et que nous tentions d'aider sur le plan technique, avec les moyens de l'époque. Qu'est-ce qu'ils râlaient! "On rentre du boulot et vous nous demandez encore de bosser..." Mais ils s'accrochaient et il faut croire que là encore, quelque chose a passé, puisque trente ans plus tard on les a vus présenter leurs films au festival de Belfort, devant des spectateurs attentifs. Les moyens de l'époque, c'était le 16 mm non synchrone, donc les trois minutes d'autonomie, le laboratoire, la table de montage, les solutions à trouver pour ajouter du son, tout ce qui est là aujourd'hui, compacté à l'intérieur d'un bidule qui tient dans la main.»³

Avec *Tokyo Days*, Marker ne fait rien d'autre que de concrétiser ce qui est dit ci-dessus. Pour faire un film, il faut un minimum de moyens et une idée, soit quelque chose à dire ou à montrer. Et le Japon est un terrain fertile pour un Occidental, ou plutôt un non-Japonais, dans la mesure où la culture japonaise offre de nombreuses images relativement «exotiques» suffisamment attractives et qui font sens par elles-mêmes, du moins en apparence. Cependant, dans son ouvrage *Le dépays*, recueil de textes et de photos sur le pays du Soleil levant, Marker met en garde: «inventer le Japon est un moyen comme un autre de le

connaître. Une fois dépassées les idées reçues, une fois contournée l'idée reçue de prendre le contrepied des idées reçues, mathématiquement les chances sont les mêmes pour tous, et que de temps gagné. Se fier aux apparences, confondre sciemment le décor avec la pièce, ne jamais s'inquiéter de comprendre, être là – *dasein* – et tout vous sera donné par surcroît. Enfin, un peu.»⁴

C'est ce qu'ont bien compris Pascal Greco et Charles Hieronymi dans leur film *Tokyo Streets*. Grâce à une bourse de la Confédération suisse de quelques milliers de francs obtenue dans le cadre d'un autre projet au Japon, le voyage à Tokyo a été possible. Une caméra DV Canon grand public achetée d'occasion trois jours avant le départ et une idée en tête: filmer la mode au Japon, un sujet pourtant déjà bien exploité, que ce soit le cosplay ou les *takenoko*. Arrivés sur place, tournage un peu au hasard des rues, «au petit bonheur la chance», et la chance, ils en ont eu, car la rue s'est trouvée remarquablement riche en événements et en matériel. À cela les deux réalisateurs en herbe, autodidactes, grâce à quelques contacts, ont pu ajouter quelques séquences de défilés de mode tournés sur place durant le séjour et ont même organisé une séquence de shooting photo, en extérieur avec un modèle, coiffée et maquillée par un professionnel suisse s'étant installé à Tokyo, dans l'idée de faire l'affiche du film qu'ils étaient en train de tourner. Le résultat final, malgré le peu de moyen, est remarquable. La séquence de shooting, même si elle a connu quelques petits déboires ou surprises tantôt bonnes, tantôt mauvaises, donne un résultat qui résume à lui seul le projet, faisant la transition entre la mode de la rue et la mode des podiums.

Tokyo Streets apparaît comme un parfait exemple de la vision de Marker décrite précédemment. Même si politique ou revendication sociale, qui devaient «faire de la caméra une arme», ne rentrent pas en ligne de compte ici, la mode ne pouvant être politique, le regard porté par Greco et Hieronymi sur une culture trop différente pour être assimilée ou comprise sonne juste et fait écho dans les consciences par la simplicité de leur traitement. Or, la simplicité n'est ici qu'apparence, car en effet, s'il était aussi simple de filmer dans la rue, nous serions submergés d'images de qualité, ce qui n'est de loin pas le cas.

En conclusion, faire un film, selon Marker, cela se résume en trois points accessibles à tout un chacun, pour un peu qu'on fasse un effort: un matériel de prise de vues, une idée et du travail, auxquels on ajoutera un zeste de courage pour se lancer et une dose de chance, incontournable pour réussir.

1 «Chris Marker. Quelquefois les images», *Trafic*, n° 19 (été 1996), p. 48.

2 Extrait du livret du DVD *La Jetée / Sans soleil*, ré-édité dans le journal *Libération* du 5 mars 2003.

3 Interview par Samuel Douhaire et Annick Rivoire parue dans le journal *Libération* du 5 mars 2003.

4 *Le dépayés*, Paris: Herscher, 1982, p. 2.

Blow Up



séance du 5 décembre

Puissance de la photographie

Le souvenir d'un avenir

■ Yannick Bellon et Chris Marker, 2001, FR, NB, BETA, 42'

Texte dit par Pierre Arditi.

Un parcours fascinant sur le travail de Denise Bellon, photographe et sympathisante du groupe surréaliste, où les photographies sont déchiffrées comme annonciatrices d'un futur à venir.

Blow Up

■ Michelangelo Antonioni, 1966, UK/IT/US, Coul., 35 mm, 111'

INT Vanessa Redgrave, Sarah Miles, David Hemmings, John Castle, Jane Birkin.

À Londres, Thomas, un photographe de mode, se rend dans un parc où un couple qui s'embrasse attire son attention. Il prend des clichés, mais la jeune femme s'en aperçoit et exige les négatifs. Thomas lui donne une autre pellicule et développe dans son labo les photos du parc. En les agrandissant, il découvre un cadavre. Un des chefs-d'œuvre d'Antonioni et du cinéma moderne.

par **Marcos Mariño**

EN 2007, LE WEXNER CENTER FOR THE ARTS DE L'UNIVERSITÉ DE L'OHIO organisait une exposition de photographies de Chris Marker intitulée *Staring back*, que l'on pourrait traduire par «En répondant avec le regard», mais aussi par «Regard vers le passé». La première photo de la première section de l'exposition *I stare 1* nous montre une rambarde de la place de la République à Paris. Elle a été prise lors d'une manifestation le 13 février 1962, soit une semaine après le massacre de Charonne. Lors d'un rassemblement contre la guerre d'Algérie et à la suite d'une charge de la police, des manifestants essayèrent de se réfugier dans la bouche de la station de métro Charonne, entraînant la mort de neuf personnes par étouffement. Marker dit que c'est là, pour la première fois, qu'il a décidé d'utiliser la caméra de 16 mm en lieu et place de l'arme «que [s]es instincts primaires auraient préférée»¹. La photo de 1962 nous montre dix personnes rassemblées et un petit arbre derrière elles. Marker nous demande: «oubliez les visages pour un moment, regardez seulement l'arbre.» À la fin de cette section, une autre photo: même endroit, même cadrage, mais une autre manifestation, cette fois-ci en 2002. «L'arbre a grandi, juste un petit

peu. Dans ces centimètres, il y a quarante ans de ma vie»².

Cette confrontation entre deux images est peut-être la meilleure illustration de ce qui, pour Marker, pourrait être la fonction fondamentale de la photographie: non pas la restitution de l'objet, comme pour son ami André Bazin³, ni même la marque funéraire d'un «cela a été», comme pour Roland Barthes⁴, mais plutôt la capture d'un passé en mouvement projeté vers un avenir encore virtuel, assimilant par là la photographie à «une petite cellule de mémoire»⁵, un organisme vivant. On a souvent remarqué que, dans l'œuvre de Marker, la photographie ne relevait pas seulement de l'objectivité, mais qu'elle enregistrerait plutôt une perception, un moment vécu du sujet qui regarde. Au tout début de *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), on voit la photographie d'une sculpture ancienne, tandis que le photographe commente: «un sculpteur a éternisé un certain visage avec un certain regard. Avec la photo tu éternises ton propre regard sur ce regard». Mais il semble exister chez Marker une dimension encore plus profonde de la photographie: la capture, pas seulement d'un moment ponctuel, présent de la subjectivité, mais d'un futur virtuel caché dans l'image présente, qui va se développer dans une histoire subjective et collective. Ce n'est pas la photo comme souvenir, mais comme «souvenir d'un avenir». Dans *L'image-temps*, Gilles Deleuze appelle «image-cristal» cette image qui se dédouble dans une image actuelle et une image virtuelle: «quand l'image virtuelle devient actuelle, elle est alors visible et limpide, comme dans le miroir ou la solidité du cristal achevé. Mais l'image actuelle devient virtuelle pour son compte, renvoyée ailleurs, invisible, opaque

et ténébreuse, comme un cristal à peine dégagé de la terre.»⁶ Si pour Deleuze, le dédoublement est d'abord entre le présent et le passé, tandis que pour Marker, il s'agit surtout d'un dédoublement entre le présent et le futur, tous les deux sont fascinés par cette instabilité fondamentale de l'image et par l'enchevêtrement du temps qu'elle implique. Ce n'est pas un hasard si *Vertigo* est une référence essentielle pour Marker aussi bien que pour Deleuze⁷.

Cet aspect de l'image photographique comme «souvenir d'un avenir» a toujours été présente dans l'œuvre de Marker, de *La jetée* (1962) à *Sans soleil* (1982), mais elle devient le centre d'attention dans son documentaire du même titre, *Le souvenir d'un avenir* (2001), réalisé en collaboration avec Yannick Bellon. Ce film est un hommage au travail de Denise Bellon (1902-1999), mère de Yannick, une photographe sympathisante du groupe surréaliste et amie d'André Breton, qui dans les années 1930 était membre de l'Alliance Photo Agency où travaillait Robert Capa, et qui voyagea beaucoup pendant ces années pour faire ses reportages. Comme le remarque Catherine Lupton dans son étude sur Marker, «la prémisses centrale du *Souvenir d'un avenir* est contenue dans son titre: chaque photo montre un passé, mais déchiffre un futur. Le photojournalisme fonctionnel et réussi de Bellon est interrogé par le commentaire, qui cherche les traces inconscientes du futur, en particulier l'imminence de la guerre dans une période de paix fragile et transitoire [...] Les objets grotesques et superpositions étranges de l'exposition surréaliste de 1938 semblent anticiper les horreurs et spectacles étranges de la guerre.»⁸

Bien sûr, cette fonction d'anticipation de l'image fixe doit se produire dans le cadre d'une conscience qui intègre les différentes dimensions du temps. Car il appartient à l'essence de la mémoire de plonger dans le passé à partir du présent, et cette oscillation temporelle permet donc de déchiffrer ce passé en fonction du présent qu'il n'est pas encore. Dans la théorie psycho-analytique, cette émergence rétroactive du sens a été conceptualisée, notamment par Lacan, avec l'expression «après coup», qui désigne le processus de réinscription par lequel des événements (par exemple traumatiques) ne prennent une signification pour un sujet que dans un contexte historique et subjectif postérieur – ce qui leur donnent souvent une signification nouvelle⁹. On voit donc que, si l'image est image de mémoire pour un sujet – ce qui est évidemment le cas chez Marker – il lui appartient de façon essentielle d'être intégrée dans un flux temporel où elle devient anticipation et virtualité, et où son vrai sens apparaîtra dans un futur qu'elle n'est pas encore, mais qui est annoncé par elle, souvent à son insu. On reconnaît aussi dans cette structure la boucle temporelle de *La jetée*, où le souvenir traumatique du protagoniste est déchiffré plus tard comme sa propre mort.

Le film de Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966), peut aussi être regardé comme une réflexion sur les puissances paradoxales et les virtualités de la photographie. Dans la célèbre scène de la session de photos avec le mannequin Verushka, la caméra est un outil de capture du corps de l'autre, une prise de possession physique. Quand Verushka gît à terre, Thomas, le photographe, est assis sur elle, et leurs corps sont enlacés de façon manifestement érotique: l'acte de

photographier devient un substitut de l'acte sexuel. Fonction donc de *chasse* de la photo, comme Marker l'explique dans le commentaire de *Si j'avais quatre dromadaires*: «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.»¹⁰ Mais ce que Thomas va réaliser plus tard dans le film, avec les photos prises dans le parc, c'est précisément qu'il y a un hiatus entre l'image actuelle montrée dans la photo (un couple qui s'embrasse dans le parc) et une image virtuelle qui apparaîtra dans son activité de reconstruction et de lecture des images. Les agrandissements montrent un texte *autre*, caché dans la surface du visible: le regard d'épouvante de la femme inconnue (interprétée par Vanessa Redgrave) pointe vers une silhouette cachée dans les buissons – un homme avec un revolver – et l'agrandissement de la dernière image dévoile le cadavre de l'amant dans l'herbe¹¹. La signification de l'image apparaît alors seulement après coup, dans le cadre d'une conscience qui reconstruit les événements ou qui, peut-être, les crée avec son regard. Bill, le peintre ami de Thomas, l'énonce assez explicitement au début du film, tandis qu'il regarde un de ses tableaux: «Ils ne signifient rien quand je les fais, c'est de la pure confusion. Après je trouve quelque chose pour m'accrocher, comme cette jambe. Et à ce moment-là, ils s'organisent par eux-mêmes [...] C'est comme une piste dans une histoire de détective.»¹²

Bien sûr, la virtualité qui intéresse Antonioni dans *Blow Up* est plutôt du côté de la perception et de la narration. Le sujet n'est pas primordialement celui qui explore sa mémoire, mais plutôt le sujet qui

découvre après coup, dans les labyrinthes de la fixation photographique, un récit caché qu'il a peut-être inventé à partir de données ambiguës. L'élargissement des photos n'est pas nécessairement une procédure qui rend l'image plus précise. Au contraire, on pourrait affirmer qu'elle devient plus floue et chacun peut lire sur sa surface, comme dans un test de Rorschach, une construction fantasmatique ou un piège cognitif. Dans ce sens, le film d'Antonioni est résolument moderne et ses préoccupations sont très proches des découvertes les plus récentes des neurosciences sur la nature constructiviste de la vision¹³. Mais à travers deux approches très différentes, Marker tout autant qu'Antonioni ont remis en question l'ontologie naïve de la photographie, le «cela a été» qui s'impose comme une évidence trompeuse, et ils ont exploré le dédoublement de l'image photographique, son oscillation entre un enregistrement mécanique du temps présent et un revers virtuel plein de potentialités.

- 1 Courriel de Chris Marker à Bill Horrigan, cité dans Chris Marker, *Staring Back*, Cambridge (MA): MIT Press, 2007, p. 143.
- 2 Chris Marker, 2007, pp. 1 et 43.
- 3 André Bazin, «Ontologie de l'image photographique», in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Le Cerf, 1987, pp. 13-14.
- 4 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1980.
- 5 Chris Marker, 2007, p. 145.
- 6 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris: Éditions de Minuit, 1985, p. 95.
- 7 Gilles Deleuze, 1985, p. 110.
- 8 Catherine Lupton, *Chris Marker. Memories of the Future*, Londres: Reaktion Books Ltd, 2005, p. 215.
- 9 Pour une analyse de l'après-coup dans la théorie freudienne du traumatisme, voir par exemple Serge André, *Que veut une femme?*, Paris: Navarin Éditeur, pp. 77-80.
- 10 Chris Marker, *Commentaires 2*, Paris: Le Seuil, 1967, p. 87.
- 11 Franz-Josef Holzer a remarqué que, dans *Blow Up*, les photographies agrandies et collées sur le mur de l'atelier forment un photo-roman qui n'est pas sans rappeler *La jetée*.
- 12 Cité par exemple dans Peter Goldman, «Blow Up, Film Theory, and the Logic of Realism», *Anthropoetics* 14, n° 1 (summer 2008).
- 13 Dans son dernier livre, qui a le titre révélateur *The Tell-Tale Brain*, Vilayanur S. Ramachandran écrit, à propos du fonctionnement cérébrale de la vision: «c'est comme si chacun de nous avait tout le temps des hallucinations, et ce que nous appelons perception était simplement le choix de l'hallucination qui le mieux correspond aux données du moment» (New York: W. W. Norton, 2011, chapitre 2).

séance du 12 décembre

La mer et les hommes

La mer et les jours

■ **Raymond Vogel** et **Alain Kaminker**, 1958, FR, NB, BETA, 22'

Texte de Chris Marker, dit par Daniel Ivernel.

Regard sur les habitants de l'île de Sein, en Bretagne, au sortir de la guerre, qui attendent les jours meilleurs du printemps. En quasi-autarcie, seuls les pêcheurs aguerris sortent en mer. Les autres ne se risquent à prendre le large que pour les cas d'extrême urgence. Au regard des habitants du continent, une vie difficile que, pour autant, aucun des habitants de l'île ne voudrait abandonner.

Vive la baleine

■ **Mario Ruspoli** et **Chris Marker**, 1972, FR, Coul., 35 mm, 30'

La baleine a d'abord représenté pour une partie de l'humanité un moyen essentiel de survie. Puis l'industrialisation est apparue, et avec elle le grand Capital. La chasse à la baleine est alors devenue un moyen de faire du profit. Le massacre pouvait commencer. Telle est l'histoire racontée dans ce documentaire sans effets ni fioritures.

The Cove – La baie de la honte

■ **Louie Psihoyos**, 2009, US, Coul., DVD, 94'

INT Richard O'Barry, Louie Psihoyos, Simon Hutchins.

Oscar du meilleur film documentaire 2010.

Dans une baie, à l'ouest du Japon, se pratique une pêche particulière: la pêche au dauphin. Plus qu'une pêche, il s'agit d'un massacre parfaitement orchestré dans le plus grand silence. Louie Psihoyos et l'ancien dresseur de dauphin Richard O'Barry se proposent de dénoncer la barbarie des pêcheurs japonais. Si l'acte est louable, le résultat de ce documentaire, défini comme militant, n'est en fait qu'un grand spectacle propre à booster l'audimat. À voir, l'esprit en alerte.

par **Christophe Chazalon**

LE DE SEIN, BRETAGNE, L'HIVER, tel est le sujet du film *La mer et les jours* (1958) de Raymond Vogel et Alain Kaminker, une chronique du temps qui passe ou comment des hommes, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, décident de vivre dans des conditions extrêmes, perpétuant les traditions, luttant ensemble contre l'océan, ce même océan qui assure leur subsistance. Un rapport de force, un respect raisonné face aux éléments impitoyables pour atteindre une forme d'harmonie bien loin des côtes du continent sur lequel on ne se rend jamais si ce n'est par urgence, par incontournable obligation. La communauté de l'île de Sein sait ce qu'elle peut retirer de la mer tout autant que ce qu'elle peut y perdre. Le réalisateur du film, Alain Kaminker lui-même, est mort sur le tournage, noyé en achevant les prises de vues en mer¹. Face aux dures conditions de vie, tout particulièrement en plein hiver où les tempêtes se succèdent et s'acharment contre ce minuscule bout de rocher, le parfait équilibre ainsi élaboré sur des coutumes ancestrales est montré avec simplicité et admiration, dans une facture on ne peut plus classique du documentaire. Mais de leur côté, les hommes sont tout autant acharnés et s'obstinent à vivre dans ce territoire si peu hospitalier au regard de l'homme du continent.

En parallèle à *La mer et les jours*, *Vive la baleine* (1972) de Mario Ruspoli et Chris Marker, tourné après la fulgurante croissance économique des années

1960, relate la parfaite symbiose qui existait entre l'homme et la mer avant que le Capital ne montre le bout de son nez. La chasse à la baleine était alors un besoin pour la survie des communautés du Grand Nord². Dans un premier temps, l'homme respectait la nature, ne prenant que le strict nécessaire, sans gâchis aucun et au prix de risques immenses, n'hésitant pas à mettre la vie des pêcheurs en danger de mort. Avec l'ère de l'industrialisation de la seconde moitié du 19^e siècle et en particulier avec l'apparition du canon-harpon, du harpon explosif et des bateaux à vapeur, la pêche ne fait que s'intensifier par pur goût du profit, décimant la faune marine sans discernement jusqu'à la quasi-extinction de ces mammifères géants aujourd'hui plus que jamais en voie de disparition. Le regard offert par Marker et Ruspoli est cependant d'une objectivité relative, fruit du bon sens et dénué d'effets spectaculaires, montrant simplement mais avec efficacité la perte d'humanité consécutive aux progrès techniques.

Une trentaine d'années plus tard, *The Cove* de l'Américain Louie Psihoyos est un film plus ambigu. Dénonçant dans un pamphlet documentaire, défini comme acte militant, le massacre des dauphins dans le Japon du 21^e siècle, ce que l'on ne saurait lui reprocher, *The Cove* n'en laisse pas moins perplexe, tirant sur la corde sensible, au contraire des films précédents. En effet, Psihoyos montre, non sans mise en scène et de manière brouillonne, l'horreur des massacres perpétrés en toute impunité sur l'île de Taiji, ne lésinant pas sur les moyens pour dénoncer ces vils pêcheurs japonais cupides et insensibles, soutenus par la police et les politiciens locaux ou gouvernementaux³.

Or, le choix du sujet et son traitement, qui ont ravi le comité des Oscars, n'est pas anodin. Le sujet est porteur. Qui n'aime pas les dauphins, mammifères intelligents, joueurs et attachants? Qui peut subir un tel spectacle sans s'émouvoir? La véritable question est cependant ailleurs. En effet, le film montre le massacre touchant annuellement 23'000 dauphins dans la baie de Taiji, mais le spectateur sait-il que les abattoirs américains à eux seuls tuent plus de 23 millions d'animaux par jour, soit 16'000 par minutes, ou que l'homme consomme annuellement plus de 53 milliards d'animaux, chiffres qui ne cessent de croître⁴? Poulets, canards, porcs, lapins, dindes, moutons, chèvres, bovins et chevaux, en oubliant les poissons et crustacés, coquillages et autres fruits de mer, autant d'animaux exploités sans aucune (ou presque) considération du public. Or, sur les 92 millions de tonnes des captures globales de la pêche en 2006, 82 millions de tonnes provenaient des eaux marines, dont les principaux producteurs sont, dans l'ordre, la Chine, le Pérou et les États-Unis d'Amérique⁵. Alors les «barbares» japonais ont bon dos: têtes de turc, ils sont une cible facile.

En fait, l'élevage «en batterie» de tous ces animaux, leur abattage par électrocution ou suivant des rites religieux ou traditionnels peu scrupuleux du bien-être de l'animal ne sont, et de loin, pas la préoccupation première de tout un chacun. Qu'en est-il par exemple du poisson compressé à en avoir les arêtes broyées, pêché qu'il est dans les gigantesques filets dérivants des bateaux usines occidentaux battant pavillon de courtoisie? Ou du saumon d'élevage canadien, norvégien, écossais ou d'Alaska, asphyxié à l'air libre ou sur la glace, les branchies découpées



The Cove – La baie de la honte

sans avoir au préalable été assommé? Ou encore des grenouilles «françaises» en provenance d'Indonésie entassées à 300 par sac, éviscérées vivantes avant d'avoir les cuisses arrachées à vif? Ou des poulets *dhabihah halal* ou *casher* égorgés sans être préalablement étourdis? Ou encore des 100'000 albatros annuellement capturés et tués par «effet collatéral» dans les filets de pêche des bateaux usines? Effectivement, un poisson, animal au sang froid, ne crie pas, pas plus qu'une grenouille, les albatros ne «servent à rien» et les poulets ne sont pas aussi sympathiques que les dauphins⁶, on ne va pas les voir le dimanche faire des tours et jouer devant un public ébahi. Pourtant, la procédure est la même: tuer pour commercialiser, si possible dans des barquettes sous cellophane, sans tête ni yeux pour faire oublier aux consommateurs qu'avant d'être un steak, un filet, une cuisse, il s'agissait d'un être vivant, dont la surproduction ne répond plus, et de loin, aux besoins élémentaires de la survie seule à pouvoir légitimer son abattage.

En ce sens, le film de Psihoyos est certes un film qui dénonce la barbarie de l'homme déshumanisé dans des vues mercantiles, mais le choix du sujet tout autant que son traitement sont dignes du journalisme spectaculaire et grandiloquent de ce début de 21^e siècle, ayant pour seul véritable but le succès de l'audimat. Et ça marche! On est bien loin d'un cinéma réfléchi et critique, tel que le proposait Chris Marker et ses complices, pour lesquels la dénonciation s'attachait à un tant soit peu de scrupules et relativisait les faits en vue d'une information tendant à l'objectivité. Le cinéma documentaire grand public d'aujourd'hui doit avant tout se vendre, dénonçant la paille dans l'œil du voisin plutôt que la poutre qui se

trouve dans le sien, et évitant les véritables questions susceptibles de changer la société et ses modes de fonctionnement.

-
- 1 *Avant-Scène Cinéma*, n° 68 (1967), p. 61. Le scénario est édité pp. 61-66, avec un portfolio.
 - 2 Mario Ruspoli avait préalablement publié en 1955 *À la recherche du cachalot* (Éditions de Paris), suivi l'année d'après d'un long métrage de 90 minutes en 16 mm destiné à «Connaissance du Monde», qui devint ensuite un court métrage de 28 minutes en 35 mm intitulé *Les hommes de la baleine*. Ce film passa en avant-programme de *Lettre de Sibérie* de Chris Marker dans son intégralité, puis amputé avec *À double tour* de Claude Chabrol. Le scénario est édité dans *Avant Scène Cinéma*, n° 24 (1963), pp. 46-51, accompagné d'un portfolio.
 - 3 Nous n'approuvons pas ces massacres, qui par ailleurs ont lieu en d'autres points du globe, tels que les îles Féroé (situées entre l'Islande, la Norvège et l'Écosse, anciennement sous dépendance danoise) et les îles Salomon, situées au nord-est de l'Australie (cf. www.blog-les-dauphins.com/les-massacres-de-dauphins-iles-feroe-japon-iles-salomon). Simplement, les Américains sont responsables de «massacres» d'animaux beaucoup plus importants aussi bien écologiquement qu'éthiquement parlant et seraient donc les premiers à devoir être remis en cause.
 - 4 Jeangène Wilmer, juriste et éthicien de l'Université de Yale, précise encore que «les animaux d'élevage représentent déjà plus de 20% de toute la biomasse animale terrestre et en Occident 98% de la totalité des animaux avec lesquels les humains sont en interaction» (*Éthique animale*, Paris: PUF, 2008, p. 53).
 - 5 www.greenfacts.org/en/fisheries/1-2/01-fisheries-production.htm.
 - 6 Jeangène Wilmer, 2008, pp. 53 et sq.

séance du 19 décembre

Le (ré)confort de l'Histoire

La jetée

■ **Chris Marker**, 1962, FR, NB, 35 mm, 28'

INT Jean Négroni (voix off), Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Heinrich, William Klein.

Après la Troisième Guerre mondiale qui a détruit Paris, les survivants se terrent dans les souterrains de Chaillot. Des scientifiques expérimentent le voyage dans le temps en prenant des prisonniers de guerre pour cobayes, dans le but de sauver l'humanité condamnée à disparaître. L'un de ces prisonniers, un homme attaché à un souvenir d'enfance très intense, arrivera à traverser la barrière du temps. À voir et à revoir en boucle.

Valse avec Bachir (Vals Im Bashir)

■ **Ari Folman**, 2008, IL/FR/DE, Coul., 35 mm, 90'

VOIX Ari Folman, Ori Sivan, Ronny Dayag, Shmuel Frenkel, Zahava Solomon.

Un homme tient à retrouver le souvenir perdu d'un moment de sa vie. Sous la forme d'un anime construit comme un puzzle, où se mêlent interviews, rêves et souvenirs, jusqu'à ces derniers plans où la poésie laisse place à l'horreur de la réalité, épilogue dévastateur qui donne tout son sens à cette méditation sur la guerre, Ari Folman propose un remarquable travail sur la mémoire et la culpabilité, fruit de sa propre expérience. Un anime qui fera dire au journal *Libération* que Folman tire aussi «un trait définitif, rageur, sur ce que l'on croyait savoir sur la frontière entre la fiction et le documentaire.» À ne pas manquer.

par Gilliane Kern

« C'EST L'HISTOIRE D'UN VERTIGE. Un homme voit se dérober sous ses pieds les fondations sur lesquelles sa mémoire était bâtie. Il découvre que ses souvenirs les plus personnels sont constitués de scènes qu'il n'a jamais vécues. Sa mémoire est parasitée par des images clandestines qui viennent la reconfigurer. Cela pourrait être le prétexte classique d'un scénario de science-fiction (tissage de fils temporels hétérogènes, exploration physique de la mémoire, quête d'une image insaisissable). Un scénario qui serait troublant et beau comme celui de *La jetée* de Chris Marker. Or, il s'agit ici de *Valse avec Bachir* (2008) d'Ari Folman. »¹

Un homme hanté par une image de son passé, tel est le début et le leitmotiv de ces deux films, mais là où la science-fiction de *La jetée* projette le protagoniste cobaye dans le temps linéaire, entre passé et futur, l'investigation du personnage principal de *Valse avec Bachir* est elle ancrée dans le seul présent, sans possibilité aucune de revenir en arrière. Pour le héros de *La jetée*, l'image résiduelle sera le prétexte à un voyage dans le temps, qui lui permettrait de modifier le cours de l'histoire. Ce qui finalement ne sera pas possible puisque cette image le renvoie à sa propre mort, bouclant ainsi la boucle, comme une vis sans fin, une spirale sans fond.

Dans *Valse avec Bachir*, Ari, le personnage principal et double à l'écran du réalisateur, a perdu quant à lui tout souvenir de l'intervention israélienne qu'il a vécue au Liban en 1982, à l'époque de l'assassinat du président libanais Bachir Gemayel et des massacres des camps de Sabra et Chatila (voir encadré). Pourtant, il est confronté aux cauchemars récurrents de l'un de ses amis, ancien soldat qui fut impliqué à ses côtés dans cet épisode guerrier. Ces cauchemars sont prétexte à la mise en route d'une enquête sur les événements qui se sont déroulés vingt ans plus tôt. Sur les conseils d'un ami psychanalyste, Ari part donc récolter les témoignages de ses anciens camarades de troupe afin, espère-t-il, de retrouver cet instant de mémoire perdu.

Dans cette entreprise de reconstitution, le réalisateur Ari Folman utilise un procédé atypique et novateur dans un film documentaire: plutôt que d'utiliser des images d'archives, il fait se côtoyer des images à la fois d'animation Flash, d'animation classique et de 3D². Ce qui à priori pouvait paraître déconcertant se prète, en fait, magnifiquement bien à ce voyage dans les profondeurs de la mémoire.

Tout au long du film, le spectateur assiste – et participe – à une expérience de psychologie sur la

reconstruction d'un souvenir non vécu et qui consiste à présenter à une personne dix photographies de son enfance, dont l'une est un photomontage. Toutes les personnes interrogées, ou presque, créent alors de toutes pièces les souvenirs liés à ce photomontage. Il en va de même dans *Valse avec Bachir* où le personnage principal, dans une mise en abîme, se «souvient» du passé de son père dans les camps de concentration.

Mais si ce processus de construction d'un souvenir est rendu possible pour Ari, son traumatisme n'en est pas moins bien réel. Une fois rentré de la guerre, Ari est seul parmi son entourage à en porter les stigmates. Il se comporte alors comme les «personnages lazaréens» décrits par Jean Cayrol, écrivain déporté au camp de Mathausen³. Ceux-ci, rescapés après avoir vu la mort de près, utilisent un processus naturel pour continuer de vivre en société et fuir les images qui les hantent: l'oubli. Or, dans sa quête pour recouvrer la mémoire, Ari doit revenir sur des souvenirs traumatiques enfouis au plus profond de lui, ce qui agit comme une thérapie. Cependant, loin de «recouvrer la mémoire», il remplace le souvenir perdu d'un moment de vie réellement vécu et refoulé depuis près de vingt ans par un autre souvenir, celui

LE MASSACRE DE SABRA ET CHATILA / 1982

La guerre du Liban (1975-1990) est une guerre civile entre plusieurs groupes armés: d'un côté les milices des phalangistes chrétiens, soutenues par Israël, et de l'autre celles des nationalistes arabes. En toile de fond, des tensions confessionnelles liées à la question des réfugiés palestiniens et des fedayins dans les camps au Liban. En juin 1982, l'intervention militaire israélienne au Liban

(ou opération «Paix en Galilée») est une invasion du Liban par Tsahal (l'armée israélienne) pour faire cesser des attaques de l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP) contre des positions israéliennes. Tsahal envahit alors le Sud Liban et fait le siège de Beyrouth Ouest, le fief des nationalistes arabes. Le 14 septembre 1982, Bachir Gemayel, leader des phalan-

gistes alliés à Israël et président nouvellement élu du Liban, est assassiné. Cet acte déclenche les massacres des camps de réfugiés palestiniens de Sabra et Chatila à Beyrouth Ouest perpétrés par une milice phalangiste dans un secteur sécurisé par l'armée israélienne. On a dénombré entre 700 et 3'500 morts, essentiellement des civils.

de la vérité historique. L'enquête subjective permettra alors de reconstituer le puzzle de sa mémoire – et donc de la mémoire collective (l'Histoire) – entre souvenirs authentiques et passé réinventé, jusqu'à atteindre la vérité historique dans un point d'orgue d'une rare force émotionnelle.

En cela, le personnage de *Valse avec Bachir* se distingue de celui de *La jetée*: Ari, cet homme confronté à l'image de son passé, a finalement pu faire la paix avec lui-même quand le souvenir a rejoint la mémoire historique du présent, et ceci contrairement au protagoniste de *La jetée* qui est éternellement confronté à un souvenir qui fait le lien constant entre avenir et passé, sans possibilité de sortir de ce cycle sans fin.

Vingt ans après *La jetée*, Chris Marker déclare pourtant dans *Sans soleil* (1982) par l'intermédiaire du protagoniste: «J'aurai passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on ré-écrit sa mémoire comme on récrit l'histoire». Un constat dont le documentaire *Valse avec Bachir* est une parfaite illustration.

- 1 Ophir Lévy, «*Valse avec Bachir* d'Ari Folman ou la valse des images clandestines», *Histoire@Politique*, n° 8 (mai-août 2009), sur www.histoire-politique.fr/index.php?numero=08&rub=comptes-rendus&item=174 (consulté le 20 mai 2011).
- 2 Ainsi, même les interviews, réelles, de ses amis ont été reconstituées par des dessins créés de toutes pièces.
- 3 Jean Cayrol, *Lazare parmi nous* [1950], in *Œuvre lazaréenne*, Paris: Le Seuil, 2007.

Valse avec Bachir

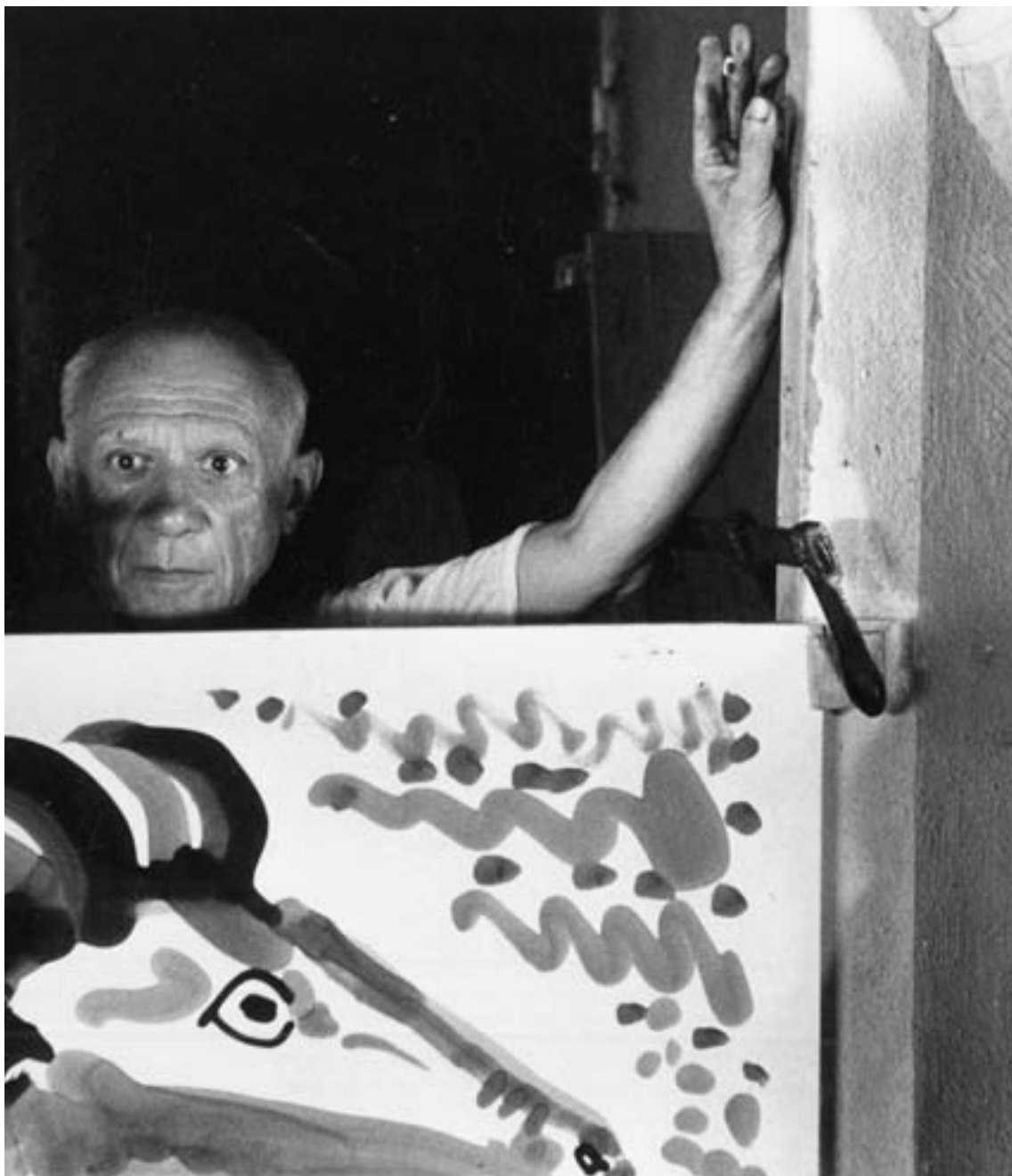


Bibliographie

- ANDRÉ**, Serge, *Que veut une femme?*, Paris: Navarin, 1986.
- ARRIGHI**, Giovanni, **HOPKINS**, Terence K. et **WALLERSTEIN**, Immanuel, *Antisystemic Movements*, Londres/New York: Verso, 1989.
- DE BAECQUE**, Antoine, *Godard. Biographie*, Paris: Grasset, 2010.
- BAKHITINE**, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard, 1982.
- BAMCHADE**, Pourvali, *Chris Marker*, Paris: Cahiers du cinéma, 2004.
- BARTHES**, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1980.
- BAZIN**, André, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague 1945-1958*, Paris: Cahiers du cinéma, 1984.
- BAZIN**, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Le Cerf, 1987.
- BLUHER**, Dominique et **PILARD**, Philippe (dir.), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, Rennes: Presses universitaires de Rennes/L'agence du court métrage, 2009.
- BUCKLAND**, Warren (dir.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Blackwell, 2009.
- DELEUZE**, Gilles, *L'image-temps*, Paris: Éditions de minuit, 1985.
- FREUD**, Sigmund, *La naissance de la psychanalyse*, Paris: PUF, 1996.
- GODARD**, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- HARVEY**, David, *The New Imperialism*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- LAPLANCHE**, Jean, *Problématiques III*, Paris: PUF, 1980.
- LÉVY**, Ophir, «Valse avec Bachir d'Ari Folman ou la valse des images clandestines», *Histoire@Politique*, n° 08 (mai-août 2009).
- LINDEPERG**, Sylvie, *Un film dans l'histoire*, Paris: Odile Jacob, 2007.
- LUPTON**, Catherine, *Chris Marker. Memories of the Future*, Londres: Reaktion Books Ltd, 2005.
- MALHERBE**, Michel, *Les langages de l'humanité*, Paris: Robert Laffont, 1995.
- MARKER**, Chris, *L'homme et sa liberté*, Paris: Le Seuil, 1949.
- MARKER**, Chris, «Siegfried et les argousins ou le cinéma allemand dans les chaînes», *Cahiers du cinéma*, n° 4 (juillet-août 1951).
- MARKER**, Chris, «Art Noir», in Doré Ogrizek (dir.), *L'Afrique noire. Éthiopie, Madagascar*, Paris: Odé, 1952.
- MARKER**, Chris, *Giraudoux par lui-même*, Paris: Le Seuil, 1952.
- MARKER**, Chris, *Commentaires 2*, Paris: Le Seuil, 1967.
- MARKER**, Chris, *Le dépays*, Paris: Herscher, 1982.
- MARKER**, Chris, *La jetée, ciné-roman*, New York: Zone Books, 1992.
- MARKER**, Chris, *Staring Back*, Cambridge (MA): MIT Press, 2007.
- PENLEY**, Constance, *The Future of an Illusion. Film, Feminism, and Psychoanalysis*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- PROUST**, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swan*.
- RAMACHANDRAN**, Vilayanur S., *The Tell-Tale Brain*, New York: W.W. Norton, 2011.
- RANCIÈRE**, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris: Le Seuil, 2001.
- RODOWICK**, David Norman, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham/London: Duke University Press, 1997.
- ROY**, Sarah-Claude, «Réflexion sur le souvenir et l'oubli dans *Level Five* (ou pourquoi Chris Marker rend-il ses récits auratiques?)», in *Autour de Level Five. Questions de médiation et de représentation de la guerre chez Chris Marker*, Congrès de l'Association canadienne de Littérature comparée (ACLC) et de l'Association canadienne d'études cinématographiques (ACEC), Halifax, 31 mai 2003, sur cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/ROY.pdf (consulté le 3 août 2011).
- SIGNORET**, Simone, *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Paris: Le Seuil, 1976.
- THOMPSON**, Edward Palmer, *The Making of the English Working Class*, Londres: Penguin Books, 1968.
- THORNE**, Kip, *Trous noirs et distorsions du temps*, Paris: Flammarion, 2009.
- WIDDIS**, Emma, *Alexander Medvedkin: The Filmmaker's Companion 2*, Londres/New York: I.B. Tauris, 2005.
- VILMER**, Jeangène, *Éthique animale*, Paris: PUF, 2008.
- ZISCHLER**, Hanns, «Dix ans après (Godard 2001). Remarques au sujet d'*Allemagne neuf zéro* de Jean-Luc Godard (1990/1991)», in *Jean-Luc Godard Documents*, Paris: Centre Pompidou, 2006.
- ZIZEK**, Slavoj, *The Parallax View*, Londres/New York: Verso, 2006.

www.chrismarker.org (site officiel en anglais)

www.chrismarker.ch (en français)



CONCOURS DE GENÈVE^o INTERNATIONAL MUSIC COMPETITION

Dans le cadre de sa 66^e édition, le Concours International de Musique de Genève présente : **La projection du FILM DON GIOVANNI DE JOSEPH LOSEY suivie d'une RENCONTRE AVEC MADAME TERESA BERGANZA, présidente du jury de chant 2011 et magnifique interprète du film de Losey.**

LE MARDI 15 NOVEMBRE À 19H30

Auditorium Arditi – Avenue du Mail 1, Plainpalais



Plein tarif : 15.-
Tarif réduit : 10.-
Jeunes/étudiants : 7.-

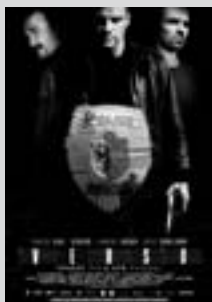
«Le film-opéra a connu une nouvelle jeunesse dans les années 80. Et l'un des titres qui marqua ce retour de flamme fut le Don Giovanni imaginé par Joseph Losey en 1979. [...] aux côtés d'Edda Moser et Kiri Te Kanawa, Teresa Berganza illumine le rôle de la paysanne Zerlina. C'est avec elle que nous évoquerons un film devenu légendaire, à la fois témoignage d'une époque et étape singulière dans l'histoire du cinéma.»
Alain Perroux

ANIMATOU 1=>9 OCTOBRE 2011

WWW.ANIMATOU.COM



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM D'ANIMATION · GENÈVE



**Mercredi 16 novembre
2011, 20h, Arditi
"Verso" de Xavier Ruiz
projection et débat en
partenariat avec Global
Entrepreneurship Week**

Un cinéaste doit-il être un entrepreneur? Peut-on être à la fois producteur et réalisateur? Peut-on conjuguer art et entrepreneuriat? Tels sont les thèmes abordés lors de cette soirée spéciale organisée dans le cadre de la semaine mondiale de l'entrepreneuriat à laquelle l'Université de Genève et le Ciné-club universitaire s'associent en proposant une série d'événements destinés à la communauté estudiantine. À la suite de la projection du film "Verso", tourné à Genève avec Carlos Leal et Stress, Xavier Ruiz son réalisateur se joindra à d'autres artistes/entrepreneurs pour partager son expérience lors d'une table ronde.

**CINEMA
TOUS
ECRANS**

17^{ème} FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM - GENEVE
Cinéma / Télévision / Nouveaux Ecrans
4 - 10 NOVEMBRE 2011
www.cinema-tous-ecrans.com



spiraales2011.ch

films, expositions, événements, colloque

fragments d'une mémoire collective

autour de **Chris Marker**

Genève, du 25 novembre au 4 décembre 2011

Spirales



FONCTIONNEMENT



CINEMA

Université de Genève



Centre de la photographie



Université de Genève

HAUTE ÉCOLE D'ART ET DE DESIGN GENÈVE
GENEVA UNIVERSITY OF ART AND DESIGN

Cinéma du Grütli
Genève

UNIVERSITÉ DE GENÈVE