

Rétrospective Chris Marker Le plus célèbre des cinéastes inconnus

Robert Daudelin

Numéro 119, octobre–novembre 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/6799ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daudelin, R. (2004). Rétrospective Chris Marker : le plus célèbre des cinéastes inconnus. *24 images*, (119), 8–11.

Rétrospective Chris Marker

Le plus célèbre des

par Robert Daudelin

Contrairement à ce qu'on entend souvent, au cinéma, la première personne est plutôt un signe d'humilité :

« Tout ce que je peux vous offrir, c'est moi ».

– Chris Marker (1997)



Chris Marker, à droite (1963).

Nous pourrions privilégier une approche négative, du genre : « Que serait le cinéma moderne sans Chris Marker ? » Et la panique de s'installer dans notre esprit ! Car ce diable d'homme a transformé le cours des choses.

Identifié au documentaire dont il a changé la définition même, il a aussi bouleversé la fiction avec une œuvre de 28 minutes, *La jetée* (1962), véritable film-culte, classique de la cinéphilie, d'où qu'elle soit, objet même d'un remake (*12 Monkeys* de Terry Gilliam, 1996).

À 83 ans, alors que, nous dit-on, il travaille toujours à plusieurs projets, Marker demeure mystérieux et inclassable. Pourtant il est partout dans le cinéma auquel nous tenons, qu'il soit documentaire ou de fiction. Mais jamais là où on l'attendait : la force de

Marker, alors qu'il est toujours d'une fidélité rigoureuse au parcours qu'il semble s'être tracé, c'est de nous surprendre à chaque nouveau film. Et c'est vrai depuis *Dimanche à Pékin* (1956), et encore plus depuis *Lettre de Sibérie* (1958) où la voix du cinéaste vient troubler la quiétude du spectateur et secouer son confort et sa confiance naïve dans les images. Ce n'était pourtant là qu'un début ! Ce questionnement entêté des images, de ce qu'elles ne veulent pas dire, sera désormais le moteur même de chaque nouvel opus – films militants inclus, ce qui est loin d'être évident.

Le cinéma de Chris Marker est surdéterminé par une grande sagesse qui invite toujours à regarder l'image, et derrière l'image. Ce cinéma, essentiellement critique, donc actif et engageant, nous parle de l'histoire contemporaine, de la Révolution russe à Mai 68, en passant par

cinéastes inconnus¹

la Révolution cubaine. Mais toujours le regard du cinéaste, soit-il totalement engagé, compromis au besoin, est un regard critique qui nous oblige à dépasser l'immédiat, à faire violence à la chronologie pour évaluer l'histoire immédiate à l'aune de l'histoire humaine. Nul film mieux que *Sans soleil* (1982) n'illustre l'approche philosophique de Marker : le documentaire peut désormais être « essai ».

La jetée a aussi donné son nom à un petit bar du quartier de Shinjuku à Tokyo où madame Tomoyo Kawai, une cinéophile avertie, accueille les clients sous une galerie de photos du film. Lieu désormais mythique que tous les gens de cinéma de passage visitent, il est salué brièvement dans *Sans soleil*, commentaire et musique à l'appui.

Arrêt sur image : *Sans soleil*

Sans soleil, dans sa beauté mystérieuse, est le film de Marker par excellence. Complexe et simple, c'est un long poème sans sujet et qui parle de tout : de Tokyo et du Cap-Vert, d'Amilcar Cabral et d'une dame d'honneur de la cour impériale dans le Japon du XI^e siècle, de la mort d'une girafe et du *Vertigo* de Hitchcock, de la mémoire et du souvenir, et surtout du Temps, conjugué au passé, au présent et au futur.

Film bilan à l'occasion duquel le cinéaste propose un temps d'arrêt après trente ans d'images (photo et cinéma), de mots et d'errances diverses, *Sans soleil*, au-delà de son beau titre doublement piégé, est un film incandescent qui enseigne à penser. C'est même, si on veut bien, le film didactique idéal.

Au premier abord, le procédé semble familier, très markerien même : le voyage, la découverte de lieux nouveaux, provoque la réflexion. Et le narrateur de nous entraîner, à travers une supposée correspondance avec la voix féminine qui nous en fait lecture, dans le dédale de sa pensée en pleine action. Mais ce voyage, malgré les deux pôles géographiques entre lesquels il semble alterner (le Japon et la Guinée-Bissau), est essentiellement un voyage dans le Temps², ou plutôt dans plusieurs temps, ou encore, pour reprendre l'expression même de Marker-Krasna, une description de la « cohabitation des temps ». Ces temps, faits d'autant d' « instants suspendus » que le cinéaste pourchasse amoureusement, parfois réels, parfois mythiques, nous transportent « au bout du chemin de la mémoire », dans « un monde où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende ». C'est en effet dans un espace de légende que se situe le film de Marker, un lieu où se pratique « la politesse envers le temps », sans en écarter le « temps parallèle » des plus récentes découvertes technologiques.

Mais pour Marker-Krasna, ces temps n'ont rien d'abstrait et c'est dans « la contemplation des choses les plus ténues » qu'il nous invite à les découvrir. La qualité du filmage, la sensibilité de Marker caméraman, cautionne cette chasse aux images, ajoutant une plus-value poétique à ce qui est filmé, mais d'abord vu par le narrateur : le plaisir de voir, de contenter son regard est partout présent et le commen-

taire en forme de lettres est bien là pour témoigner du plaisir de faire voir, de faire partager ce regard sur les choses. Et c'est justement cette « permanence des choses » que le cinéaste a sentie au Japon qui lui fait élire ce pays comme terrain de réflexion, un pays qu'il connaît bien et dont il a saisi l'âme profonde. Et du coup, comme nous le dit avec ironie la voix off : « Je salue le miracle économique, mais ce que j'ai envie de vous montrer, ce sont les fêtes de quartier ». Et nous voilà conviés à un voyage dans le Japon des signes où il faut « déchiffrer Tokyo comme une partition », admettre que notre regard se bute à la surface des choses et qu'il faut nous en remettre entièrement à Marker pour aller au-delà des apparences. Au besoin, le cinéaste peut décider de ne pas mettre le nez dehors pendant vingt-quatre heures et d'essayer de saisir le Japon insaisissable en passant toute une journée devant la télévision... Et jamais aucune hiérarchie des valeurs ne vient surdéterminer ce travail du regard : les militants de Narita, comme les jeunes danseurs techno, comme le couple qui a perdu son chat, comme les jeunes femmes qui fêtent leurs vingt ans (encore le temps!), comme la foule anonyme de la gare centrale, sont tous des protagonistes de ce temps constamment recréé par l'art ici proprement magique du montage.

Le montage, il va sans dire, est l'outil idéal au cinéma pour créer le temps. Et Marker, qui insiste à identifier sa responsabilité au générique de *Sans soleil* par les mots « composition et montage », est ici un maître en la matière. Ce film qui dit explicitement vouloir parler, entre autres, de « la fonction du souvenir » et du « travail du temps », au-delà de l'art du caméraman que nous avons déjà souligné,

« *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... Le seul élément sophistiqué – pour l'époque – était le synthétiseur d'images Spectre, emprunté pour quelques jours ». (Précisions apportées par Marker en octobre 2002, au moment de l'édition DVD du film). Le film a donc bien été tourné par Marker lui-même : Sandor Krasna, identifié au générique de fin comme caméraman (et aussi auteur des lettres qui tiennent lieu de commentaire au film) est l'une de ces mystifications à la Pessoa qu'aime pratiquer le cinéaste. Se cachant derrière ce personnage inventé de toutes pièces (dont Marker a même écrit la biographie et à qui il donne un frère musicien, responsable de la musique du film, comme de celle de *Junkopia* l'année précédente et du « tissu sonore » du *Souvenir d'un avenir* en 2001), le cinéaste peut être encore plus personnel et se permettre un degré d'abstraction qu'on lui aurait sans doute reproché autrement.



Le fond de l'air est rouge (1978).

s'appuie essentiellement sur une réelle science du montage dont la séquence des fêtes de quartiers est l'un des premiers exemples dans le déroulement du film. Mais, plus que la maîtrise de cette séquence, c'est l'extraordinaire capacité de couper dans une série d'images, d'en stopper le déroulement, le temps propre, pour y insérer, le plus normalement qui soit, le souvenir (les émeutes en Île-de-France) et son temps propre. Et cette mémoire fictive, aussi juste et émouvante que la supposée vraie, trouve sa réalisation dans un film qui « avance par accros et hésitations, avec retours en arrière, oublis et rappels », selon la belle formule de Bamchade Pourvali.³

Ces allers-retours deviennent la normalité du film et traduisent au mieux les préoccupations de l'auteur. Rien là de maniéré : *Sans soleil* est un film simple. Il suffit d'admettre que nous sommes dans un cinéma de poésie⁴ où il faut faire pleinement confiance au cinéaste et accepter d'être pris en otage de son art.

Enfin, est-il besoin d'ajouter que *Sans soleil* est aussi un film sur le cinéma... Réflexion multiple sur l'image et sur les images, le commentaire parle explicitement du regard-caméra (ce que toutes les écoles de cinéma enseignent à ne pas faire), à l'occasion d'une magnifique chasse au regard sur le marché de Praia et le film ouvre une longue parenthèse sur le *Vertigo* de Hitchcock (film-culte dans la cinémathèque intime du cinéaste), avec virée analytique dans San Francisco. Mais c'est davantage dans la démarche du film, dans sa mise en forme même que le cinéma est interpellé dans sa capacité particulière à créer espace et temps fictifs : tout ici rappelle la spécificité du cinéma et son pouvoir d'émotion et de connaissance – le plan d'ouverture (les enfants islandais) comme le plan de la jetée d'embarquement de Foro sont explicites de cette volonté de Marker de redonner à l'image de cinéma toute sa puissance d'évocation et d'émotion : est-il besoin d'ajouter que la démonstration est pleinement réussie ! D'ailleurs une des lettres de Sandor Krasna ne fait-elle pas allusion au « film absolu » ? Ce qui constituerait une définition tout à fait adéquate du plus célèbre film de Chris Marker.

Et après ? Et avant ?

S'il est vrai que tout Marker est dans *Sans soleil*, tout ne s'arrête pas là ! Artisan infatigable et d'une curiosité sans limite, il cherche sur tous les fronts : cédérom, installation vidéo, installation multimédia, série pour la télévision, livres et photos viennent désormais s'intégrer au travail plus traditionnel du cinéaste, tel *A.K.* (1985), ce très beau portrait 35 mm d'Akira Kurosawa tournant *Ran*.

Mais la voix plus personnelle de Marker cinéaste, c'est dans *Le tombeau d'Alexandre* (1992) qu'on peut la mieux retrouver. Dédié à Jacques Ledoux, conservateur de la Cinémathèque royale de



Le joli mai (1962).

Bruxelles et figurant de *La jetée*, qui avait fait découvrir *Le bonheur* d'Alexandre Medvedkine au cinéaste, le film est tout à la fois un adieu touchant au grand cinéaste russe et à nouveau un bilan personnel pour les besoins duquel Marker fait appel à de nombreux documents d'archives, passe du passé au présent pour mieux conjuguer l'histoire contemporaine et ses douloureuses contradictions.

Plus récemment, en 2001, on retrouve ce Marker intime et philosophe dans le très beau vidéo coréalisé avec Yannick Bellon. *Le souvenir d'un avenir* est un portrait-souvenir de la photographe Denise Bellon, mère de la cinéaste Yannick Bellon et de la comédienne Loleh Bellon. Membre fondateur (avec, entre autres, Robert Capa et David Seymour) de l'agence Alliance Photo, ancêtre direct de Magnum, Bellon a été particulièrement active à la fin des années 1930 et durant les années 1940, ce qui permet à Marker de dire que ses photos nous parlent « de la douceur des derniers soirs de paix », mais nous livrent aussi ce qui sont sans doute les premières images de la Seconde Guerre mondiale. Très près des surréalistes qu'elle a beaucoup photographiés, en groupe ou en portrait, elle a abondamment couvert les deux grandes expositions de 1938 et de 1947. Exilée à Lyon durant l'Occupation, Bellon a souvent photographié la ville qui se préparait à devenir un haut lieu de la Résistance.

Cette vie exceptionnellement riche, où s'équilibrent magnifiquement le public et le privé, permet à Marker un de ces exercices de réflexion à chaud dont il a le secret. Réflexion à voix haute sur l'histoire, où politique, culture et mouvements d'idées sont constamment entremêlés, ce commentaire, dit avec juste ce qu'il faut d'émotion par Pierre Arditi, devient la colonne vertébrale du film, sans jamais pour autant être envahissant ou détourner notre attention du matériau photographique.

Grand manipulateur d'images fixes – *La jetée* (1962) et *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) en ont brillamment fait la preuve –, Marker est ici dans son élément et sa complicité avec Yannick Bellon est absolue : c'est d'une voix commune que nous parvient le commentaire, et même si on peut imaginer que les détails biographiques viennent de Bellon et que les enchaînements sont de Marker, jamais nous ne doutons que c'est une seule et même voix qui nous parle avec tant de justesse de Denise Bellon et de son œuvre bien injustement méconnue.

Mais soyons markérien et bousculons un peu le temps pour retrouver quelques traces essentielles de ce parcours unique dont le point de non-retour nous apparaît être *Sans soleil*. L'œuvre, on le sait, est déjà immense en 1982 : 21 films de tous formats (35, 16 et même Super 8) et de toutes durées – 6 minutes pour *Junkopia* (1981) à 240 minutes pour la version originale du *Fond de l'air est rouge* (1978),

sans parler des six coréalizations (Resnais, Ruspoli, Reichenbach) et des multiples collaborations (Ivens, Paviot, Klein, Borowczyk, Kast, etc.). Une telle activité, aussi multiple et diversifiée, est par ailleurs toujours accompagnée de travaux d'écriture, de voyages incessants et, pour la période 1967 à 1977, d'une activité militante qui voit la création du collectif de distribution SLON.

Marker, est-il besoin de le rappeler, est aussi photographe. En plus des nombreux clichés ayant servi à ses films, et plus récemment à son CD-ROM *Immemory* (1998), il a publié des photos de voyage et dirigé (1954-1964) la collection « Petite Planète » aux Éditions du Seuil, collection qui proposait un usage renouvelé de la photographie « touristique »; à la même époque (1956), il fut associé à la publication du premier album de William Klein, *New York*, une date majeure dans l'histoire de la photographie contemporaine; quelques années plus tard Klein et sa femme Janine devinrent deux des figurants de *La jetée*. Enfin, Marker fut même photographe de plateau pour *L'aveu* de Costa-Gavras.

La richesse de ces années « de formation » est telle que tout devrait être cité! De la remise en question du documentaire classique dans *Lettre de Sibérie* (1958) au grand geste politique que constitue *Le fond de l'air est rouge* (1978): « À travers dix ans de militantisme, c'est l'histoire d'un siècle qui est embrassée par Chris Marker »⁵. Et ce siècle qu'il s'entête à essayer de comprendre, Marker l'a arpenté comme personne d'autre: de Pékin (*Un dimanche à Pékin*) en 1956 à Cuba en 1961 (*Cuba Si!*) et à nouveau en 1970 (*La bataille des dix millions*), en passant par Israël d'où il rapportera un film prophétique. Produit par un des fondateurs de la Cinémathèque de Jérusalem, qui savait très bien à qui il avait affaire et qui voulait justement un regard différent sur son pays, *Description d'un combat* (1960) est un film qui n'en finit plus d'étonner par la qualité de ses analyses d'une société complexe, ana-

lyses qui doivent autant au regard perçant de Marker (servi ici par la caméra impeccable de Ghislain Cloquet) qu'à son commentaire saisissant. Pendant de nombreuses années, pour des raisons qu'il n'a pas explicitées mais qu'on peut deviner, le cinéaste a insisté pour retirer ce film de sa filmographie; il y a quelques mois, à l'occasion d'une manifestation culturelle, *Description d'un combat* est enfin réapparu sur les écrans français et sa pertinence historique est plus évidente que jamais, avec une certaine douleur en plus.

Ces années marquent aussi pour le cinéaste la rencontre déterminante avec Medvedkine qui sera le sujet d'un premier film en 1971 (*Le train en marche*) et à travers qui Marker refera en quelque sorte l'histoire de la révolution bolchevique et même un peu celle de sa propre vie d'homme engagé.

À la fin des années 1970, Marker se retire au Japon, un pays qui l'attire depuis longtemps. Il en rapporte un livre de textes et de photos, *Le dépays* et, presque simultanément, un film (*Sans soleil*) pour célébrer ses soixante ans, l'âge d'une certaine sagesse (orientale?) qui traverse de part en part l'un des plus beaux films que le cinéma nous ait jamais donné, l'un des plus nécessaires aussi. ■

1. L'expression est de Philippe Dubois, dans son texte de présentation de l'excellent numéro de la revue *Théorème* (Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002) consacré à des « Recherches sur Chris Marker ».
2. Voyager dans le Temps était déjà le thème de *La jetée*: chercher « un trou dans le Temps » pour « appeler le passé et l'avenir au secours du présent », dit le commentaire. À vingt ans de distance, le cinéaste aurait-il senti le besoin de solliciter le documentaire pour accréditer sa seule fiction?
3. Dans son essai *Chris Marker* (Cahiers du cinéma / les petits cahiers / SCÉRÉN- CNDP, Paris, 2003).
4. Un cinéma pas si loin de celui dont rêvait à haute voix notre ami Jean Chabot.
5. Bamchade Pourvali, *op. cit.*, p. 43.

La Cinémathèque québécoise présente, du 6 au 27 octobre, une rétrospective de l'œuvre de Chris Marker. Celle-ci, composée de 21 films et de 13 épisodes de *L'héritage de la chouette*, a été élaborée en étroite collaboration avec le cinéaste.



Sans soleil (1982). Un long poème sans sujet ou Quand le documentaire se fait «essai».