



Sans soleil
Chris Marker

LYCÉENS AU CINÉMA

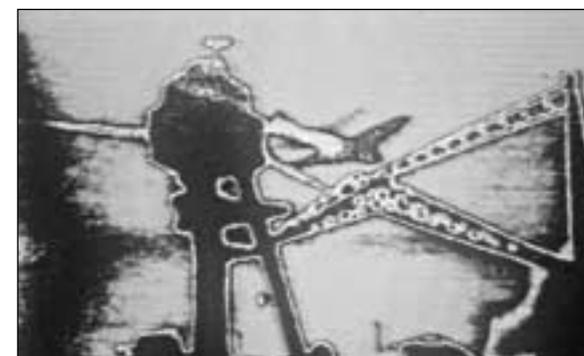
SOMMAIRE

SYNOPSIS, FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE	3
Mode d'emploi	3
LE RÉALISATEUR - Chris Marker : portrait chinois	4
FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE	4
Documents	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
<i>Guide</i>	7
TRAITEMENT ET SIGNIFICATION	
Théâtre de la mémoire	8
<i>Piste pédagogique 1</i>	9
PERSONNAGES - Trois chats, une chatte, quelques dames et drames	10
<i>Piste pédagogique 2</i>	11
<i>Piste pédagogique 3</i>	13
ANALYSE DE SÉQUENCE - Description d'un rêve	14
<i>Atelier 1</i>	15
ANALYSE DE PLANS - Visage, mort, masque	16
<i>Atelier 2</i>	16
FILMER... En caméra subjective	17
<i>Atelier 3</i>	17
POINT TECHNIQUE - Les images de synthèse, la Zone	18
<i>Atelier 4</i>	18
<i>Atelier 5</i>	19
<i>Ouvertures pédagogiques</i>	19
CRITIQUE - Notification poétique du désir et de la mort	20
AU PRÉSENT - Le film-essai comme biographie du monde	21
TRAVERSE - L'énigme du temps : Histoire ou poésie ?	22
RÉFÉRENCES	23
VIDÉOGRAPHIE SÉLECTIVE	23

« [...] accomplir le rite qui allait réparer, à l'endroit de l'accroc, le tissu du temps. » »



« " Sur la machine d'Hayao, la guerre ressemble aux lettres qu'on brûle, et qui se déchirent elles-mêmes dans un liseré de feu" . »



LES RÉDACTEURS

Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau est critique de cinéma. Il collabore régulièrement aux revues *Cahiers du cinéma*, *Trafic* et *Vacarme*.

Rédacteur du dossier : François Niney est critique, documentariste, maître de conférences à Paris 3 Sorbonne, formateur à la FEMIS, à l'INA et auteur notamment de *L'Épreuve du réel à l'écran*.

Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger, professeur agrégé de Lettres modernes, est formateur dans le cadre de *Lycéens au cinéma en région Centre*, responsable d'une option Cinéma et Audiovisuel et d'un atelier artistique.

Directeur de publication : David Kessler - Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél. 01 44 34 36 95, www.cnc.fr) - Directeur de collection : Jean Douchet - Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau - Auteur du dossier : François Niney - Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger - Conception et réalisation : Atelier de Production Centre Val de Loire (24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com).



APCVL, coordination éditoriale : Luigi Magri - Conception graphique : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas - Documentalistes : Fanny Marc, Romain Derenne - Les textes sont la propriété du CNC - Publication septembre 2003 - Dossier maître et fiche élève sont à disposition sur : www.lyceensaucinema.org
L'APCVL remercie Chris Marker, Argos Films (Florence Dauman), Connaissance du cinéma, Les Films du Jeudi (Laurence Braunberger), Action/Théâtre du Temple, Positif, l'Agence du court métrage (Yann Goupil), la Bibliothèque du Film (BFI).

Mode d'emploi

Ce livret est découpé en deux grands niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un critique de cinéma ou un universitaire. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent est particulièrement porté sur la définition des rubriques, avec la volonté de dégager des perspectives et des cadres différents d'analyse : récit, acteur/personnage, séquence mais aussi plans, archétypes de mise en scène (filmer...), point technique, etc. Autant de vitesses et d'angles d'approche du film étudié. Pour autant, cette variété n'a pas prétention à en offrir une lecture exhaustive mais tout au contraire à proposer une série d'entrées à la fois précises et ouvertes, afin que ce livret soit pour le professeur un outil à usage immédiat et multiple.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite et souligne encore cette dimension *pratique*. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué de "Pistes pédagogiques" directement déduites du texte principal. Le second est constitué d'"Ateliers", dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation active des élèves. Renvoyant de l'un vers l'autre, un pictogramme ☞ achève de renforcer le lien entre le livret et la *Fiche Élève*, dans le même souci de clarté et d'efficacité.

SYNOPSIS

Sans soleil

Une femme inconnue lit et commente les lettres qu'elle reçoit d'un ami – cameraman free-lance qui parcourt le monde et s'attache particulièrement à ces deux "pôles extrêmes de la survie", le Japon et l'Afrique, représentée ici par deux de ses pays les plus pauvres et les plus oubliés, bien qu'ils aient joué un rôle historique, la Guinée-Bissau et le Cap-Vert. Le cameraman s'interroge (comme tous les cameramen, en tout cas ceux qu'on voit au cinéma) sur le sens de cette représentation du monde dont il est perpétuellement l'instrument, et le rôle de cette mémoire qu'il contribue à constituer. Un sien camarade japonais, qui a visiblement un grain mais un grain japonais, en forme d'électron, répond pour sa part en agressant les images de la mémoire, en les disloquant au synthétiseur. Un cinéaste s'empare de cette situation et en fait un film, mais plutôt que d'incarner ces personnages et de montrer leurs rapports, réels ou supposés, il préfère livrer les pièces du dossier à la façon d'une composition musicale, avec thèmes récurrents, contrepoints et fugues en miroir : les lettres, les commentaires, les images recueillies, les images fabriquées, plus quelques images empruntées. Ainsi de ces mémoires juxtaposées naît une mémoire fictive, et de même qu'on pouvait lire autrefois à la porte des loges "la concierge est dans l'escalier", on voudrait ici faire précéder le film d'une pancarte : "la fiction est à l'extérieur".

Chris Marker



FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

Sans soleil

France - 1982

Composition et montage : Chris. Marker - **Bande électro-acoustique** : Michel Krasna (thème de *Sans soleil*, Modeste Moussorgski). *Valse triste* de Sibelius traitée par Isao Tomita - **Chant** : Arielle Dombasle - **Mixages** : Antoine Bonfanti, Paul Bertault - **Images incorporées** : Sana Na N'Hada (Carnaval de Bissau), Jean-Michel Humeau (Cérémonie des grades), Mario Marret, Eugenio Bentivoglio (Guérilla à Bissau), Danièle Tessier (Mort d'une girafe), Haroun Tazieff (Islande 1970) - **Amis et conseillers à Tokyo** : Kazuko Kawakita, Hayao Shibata, Ichiro Hagiwara, Kazue Kobata, Keiko Murata, Yuko Fukusaki - **À San Francisco** : Tom Luddy, Anthony Reveaux, Manuela Adelman - **À Paris** : Pierre Lhomme, Jimmy Glasberg, Ghislain Cloquet. **Assistés par** : Éric Dumage, Dominique Gentil, Arthur Cloquet - **Assistant à la réalisation** : Pierre Camus. **Assistantes au montage** : Anne-Marie L'Hôte, Catherine Ada - **Banc-titre** : Martin Boschet, Roger Grange. **Effets spéciaux** : Hayao Yamaneko. **Synthétiseur d'images** : EMS Spectre - **Synthétiseurs de son** : EMS/VCS3-MOOG Source. Laboratoire LTC (étalonneur Marcel Mazoyer) - Les lettres de Sandor Krasna sont lues par Florence Delay - **Durée** : 100 minutes, couleurs - **Format** : 16 mm gonflé en 35 mm, 1/1,66 - **Visa** : n° 53 055 - **Distribution** : Connaissance du cinéma - **Sortie française** : 1983.



Une rumeur persistante veut que Chris Marker et le chat Guillaume-en-Égypte aient coulé à bord du Titanic. (Photo Wim Wenders)

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

CINÉMA

- 1950 *Les Statues meurent aussi*
- 1956 *Dimanche à Pékin*
- 1958 *Lettre de Sibérie*
- 1962 *La Jetée*
- 1966 *Si j'avais quatre dromadaires*
- 1967 *Loin du Viêt-nam* (co-réalisé avec Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda)
- 1968 *À bientôt j'espère* (co-réalisé avec Mario Marret)
- 1974 *La Solitude du chanteur de fond*
- 1977 *Le Fond de l'air est rouge*
- 1985 *A.K.*
- 1996 *Level 5*

VIDÉO

- 1989 *L'Héritage de la chouette*
- 1990 *Berliner Ballade*
- 1993 *Le Tombeau d'Alexandre* (*Le Royaume des Ombres, Les Ombres du royaume*)
- 1993 *Slon Tango*
- 1994 *Le Facteur sonne toujours Cheval*
- 1995 *Casque bleu*
- 2000 *Une journée d'Andreï Arsenevitch*

MULTIMÉDIA

- 1985-90 *Zapping Zone*
- 1998 *Immemory*

LE RÉALISATEUR

Chris Marker : portrait chinois



« *Le style, c'est l'homme.* » Le propre de Marker étant le style indirect libre et l'art de faire un tout avec des bouts, proposer une biographie linéaire façon Larousse serait un contresens. La forme du portrait chinois ou du jeu de piste semble plus indiquée. Au lieu d'une description chronologique "sérieuse", un éventail de métaphores, une combinaison de devinettes figurant justement le style de l'homme et ses motifs de prédilection. Non pas « *il était une fois* », mais « *si c'était...* ».

Si c'était une encyclopédie ? Voici ce qu'on pourrait lire : Christian François Bouche-Villeneuve, alias Chris. Marker¹, né en 1921 à Neuilly-sur-Seine, écrivain, essayiste, photographe, voyageur, cinéaste engagé (nostalgie du communisme) et dégagé (critique ironique de l'inégalité du monde, communisme compris) ; amoureux des Russes, de l'Asie et de ses femmes, fasciné par les arts et les méandres de l'Histoire comme circonvolutions de la conscience. Argentique et électronique, son œuvre est un théâtre de la mémoire du XX^e siècle revu par l'art nouveau de ce siècle, le cinéma.

Marker a lui-même fait œuvre encyclopédique dans les années cinquante, en dirigeant, aux éditions du Seuil, la collection de livres de voyage "Petite planète", et en écrivant, dans une collection jumelle, un *Giraudoux par lui-même*.

Ajoutons que l'écrivain et poète Henri Michaux aurait dit : « *Il faudrait raser la Sorbonne et mettre Chris Marker à la place.* »

Si c'était un animal ? Un véritable bestiaire traverse l'œuvre de Marker. Nous avons l'embarras du chat et du choix. Les animaux emblématiques apparaissent jusque dans ses titres :

- *Si j'avais quatre dromadaires* (1966, titre tiré d'un vers d'Apollinaire) : un photographe et deux amis commentent un montage de ses photos. Ce film est fait d'images fixes, comme le photo-roman d'anticipation *La Jetée* (1962), qui devait inspirer *L'Armée des douze singes* (1995) de Terry Gilliam. Le dromadaire (ou sa variante, le chameau) se retrouve dans *Lettre de Sibérie* (1958), *Sans soleil, Le Tombeau d'Alexandre* (1993)...

- *Slon Tango* (1993) : le tango de l'éléphant, *slon* en russe. Un seul plan-séquence de 4mn15s : le vieil éléphant du zoo de Ljubljana, en Bosnie, semble danser sur le *Tango* de Stravinski (qu'il a peut-être inspiré, qui sait ?).

- *L'Héritage de la chouette* (1989) : une série TV de treize fois 26 minutes sur ce que nos idées occidentales doivent à la Grèce antique. La chouette, oiseau d'Athéna (Minerve en latin), est le symbole de la sagesse : elle ne prend son envol qu'au crépuscule, comme la réflexion après l'action ; comme, après les prises de vues, le montage, et la projection qui réfléchit l'histoire dans la chambre noire du spectateur.

Le chat est l'animal tutélaire le plus présent dans les films de Marker et à ses côtés. Le chat Guillaume-en-Égypte est son alter ego : c'est lui, « *le chat écoutant de la musique* », qui sert d'intermède entre les deux parties du *Tombeau d'Alexandre* ; c'est lui qui, dessiné par les soins du cinéaste, guide avec ses phylactères prophylactiques le visiteur à travers le CD-Rom *Immemory* (1998).

Tel un sphinx domestique, le chat est une figure du familier et de l'énigmatique. Si les vaches, animaux récents, regardent passer les trains, les chats, du fond des âges, semblent regarder passer l'Histoire. Leur drôle de sourire (cf. *Alice au pays des merveilles*) trahirait-il le fait qu'ils en connaissent la fin ?

La chatte Tora, disparue quelque part dans les plis du temps, n'est-elle pas aussi le premier personnage emblématique de *Sans soleil* ? Dans ce seul film, pas moins de vingt-deux occurrences de noms d'animaux dans le commentaire et plusieurs dizaines d'images d'animaux divers à l'écran (vivants ou plastifiés, dessinés ou statufiés), dont l'étrange séquence d'accouplements d'animaux empaillés.

Pour Marker, le règne animal est un monde parallèle qui côtoie le nôtre et incarne notre paradis perdu, d'avant le langage (l'enfance en témoin). En nommant les choses et les êtres, l'homme se les approprie, les transforme, les échange : il leur commande. Ce faisant, les mots nous séparent à jamais des choses, créant un monde entre nous et la nature. Ici commence l'histoire. L'art est la tentative impossible et jouissive de remédier à cette séparation, de retrouver « *la poignance des choses* » ou l'innocence d'un regard partagé. Nostalgie ou épiphanie du bonheur, l'art cherche à remédier à la déchirure du temps.

Si c'était une femme ? Ce serait Madeleine, entre la madeleine de Proust, célèbre modèle de réminiscence en forme de gâteau, et l'héroïne de *Vertigo* (1958) de Hitchcock, film spirale sur la mémoire folle, en boucle. *Vertigo* est rappelé trois fois dans l'œuvre de Marker : *La Jetée*, *Sans soleil*, *Immemory*. Pour boucler la boucle, rappelons que Hitchcock disait : « *Mes films ne sont pas des tranches de vie, ce sont des tranches de gâteau.* »

Bien sûr, il conviendrait d'ajouter les visages anonymes de toutes celles « *qui détiennent une petite racine d'indestructibilité* » et qui, sous toutes les latitudes, ont retenu l'objectif de Marker, appareil photo (l'album *Les Coréennes*, repris dans *Immemory*) ou caméra (les dames du marché de Praia dans *Sans soleil*).

Si c'était un moyen de transport ? Ce serait le train, sujet d'un des tout premiers films du cinématographe et sur lequel les caméras ne tarderaient pas à embarquer pour opérer leurs premiers travellings.

- train de la révolution, filmé de façon "unique" (à la russe et dans un montage constructiviste) par *L'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov, cité dans *Le Tombeau d'Alexandre*.



Le vieil éléphant
de *Slon Tango*.

- train de la propagande, unité de réalisation mobile animée par Alexandre Medvedkine (*Le Train en marche*, 1971). De cette contribution à la construction du socialisme (« on filme sur place, on regarde, on critique, on améliore »), Marker retrouve trois bobines perdues qui font leur apparition dans *Le Tombeau d'Alexandre*. Découverte pathétique et terrible qui, paradoxalement, révèle la misère du socialisme réel, et l'envers de « *l'Avenir radieux* » : la terreur.

Le croiriez-vous, ces trois tristes décors (l'usine, la mine, le kolkhoze) se retrouvent transposés dans un film culte (interdit à l'époque, 1934) de Medvedkine intitulé : *Le Bonheur*.

- train fantôme enfin, figurant, dans le Tokyo de *Sans soleil*, le film absolu, le film collectif où se mêlent les voyageurs somnolents et leurs rêves, prise de vues documentaires et images de fiction. « *Les tickets du distributeur automatique deviennent des billets d'entrée.* »

« *Nous voyageons pour vérifier nos rêves.* » Cette phrase de Gérard de Nerval est un viatique pour qui parcourt les films de Marker.

Si c'était un musicien ? Un Russe bien sûr : Modeste Moussorgski (1839-1881), compositeur du cycle de mélodies qui donne son nom à *Sans soleil* et dont le thème "Sur la rivière" fournit son accent grave au film. Comme celui de Madeleine, le fantôme de Moussorgski revient deux fois encore dans l'œuvre de Marker. Dans *Le Tombeau d'Alexandre*, Marker filme à l'église le vieux chanteur du Bolchoï qui tenait le rôle de l'innocent, face au tyran Boris Godounov, dans le film stalinien tiré de l'opéra de Moussorgski. Le commentaire interpelle directement le vieil homme : « *Comment avez-vous fait pour traverser tout ça ? Ta réponse était-elle Dieu ou la musique, ou que c'est la même chose ?* ».

Et dans le film qu'il a récemment consacré à un autre cinéaste russe ami : *Une journée d'Andrei Arsenévitch* (2000), Marker nous invite à une représentation du même opéra, mis en scène par Andreï Tarkovski, à Covent Garden en 1983. Là encore, c'est sur la résistance de l'innocent au tyran que Marker focalise notre attention. Parabole anti-stalinienne racontée par un ancien "compagnon de route" du communisme (ironie typiquement markerienne).

Si c'était un secret ? Vous l'avez deviné, ce serait : le bonheur. Le bonheur, c'est l'instant présent, l'instant intemporel, pure présence et suspens du temps.

Ainsi le bonheur a-t-il évidemment à voir, chez Marker, avec la photo, le photogramme figé, l'image arrêtée (voir l'unique battement de paupières de la femme de *La Jetée*). Et avec le souvenir.

Le bonheur, c'est la surprise d'une résistance singulière au supposé sens de l'Histoire. C'est l'instant vivant volé au temps qui dévore tout, même les statues. C'est la rencontre qui fait bifurquer le temps, créant une nouvelle parallèle dans l'espace-temps des possibles.

Mais peut-être le bonheur ne se laisse-t-il reconnaître qu'après coup, sur la photo tirée ou dans la reprise d'un plan au montage ? Est-il alors dans le regard du filmé, dans celui du filmeur, dans l'échange entre les deux, ou dans le regard qui se pose plus tard sur l'image ? Peut-être n'y a-t-il de bonheur qu'en souvenir ?

Car Proust nous l'aura appris, le souvenir est aussi une dimension du présent (envisagé comme nostalgie future) : « *Il aimait la fragilité de ces instants suspendus, ces souvenirs qui n'avaient servi à rien qu'à laisser, justement, des souvenirs.* » (*Sans soleil*).

Mais le secret a aussi sa face obscure : la mise au secret d'un certain nombre de ses films par Marker lui-même (*Lettre de Sibérie, Un dimanche à Pékin* (1956), *Cuba si* (1961), *Si j'avais quatre dromadaires...*). Ce qu'en droit d'auteur on nomme : repentir.

« *Rien ne distingue les souvenirs des autres moments : ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices.* » (*La Jetée*)

Si c'était un monument ? On pourrait dire, la Sorbonne, et derechef la boucle se bouclerait. Mais il serait plus juste de répondre : le peuple des statues, qui peuple tous les films de Marker. Les statues sont elles-mêmes des images arrêtées, sur une autre échelle du temps. Témoins pathétiques — sublimes ou terribles, chéries ou flétries — de la lutte des hommes contre le temps et de l'impermanence des choses puisque nous savons, depuis le premier film de Marker réalisé avec Alain Resnais en 1950, que *Les Statues meurent aussi*.

1. Pour une meilleure lisibilité, et à l'exception de la fiche technique, Chris n'est pas suivi d'un point dans ce dossier.

Autoportrait en clin d'œil,
qui n'aura duré que 5/25° de seconde.



Ci-dessous est reproduite l'introduction de Chris Marker au CD-Rom *Immemory*. Ce guide du voyage au pays de la mémoire (d'une vie et d'une époque) imaginaire et même involontaire expose le motif de tout l'œuvre ciné-poétique de Marker, entre moi et monde, texte et photo, voix et film.

« Dans nos moments de rêverie mégalomaniacale, nous avons tendance à voir notre mémoire comme une espèce de livre d'Histoire : nous avons gagné et perdu des batailles, trouvé et perdu des empires. À tout le moins nous sommes les personnages d'un roman classique (« *Quel roman que ma vie !* »). Une approche plus modeste et peut-être plus fructueuse serait de considérer les fragments d'une mémoire en termes de géographie. Dans toute vie nous trouverions des continents, des îles, des déserts, des marais, des territoires surpeuplés et des *terrae incognitae*. De cette mémoire nous pourrions dessiner la carte, extraire des images avec plus de facilité (et de vérité) que des contes et légendes. Que le sujet de cette mémoire se trouve être un photographe et un cinéaste ne veut pas dire que sa mémoire est en soi plus intéressante que celle du monsieur qui passe (et encore moins de la dame), mais simplement qu'il a laissé, lui, des traces sur lesquelles on peut travailler, et des contours pour dresser ses cartes. [...]

Mon hypothèse de travail était que toute mémoire un peu longue est plus structurée qu'il ne semble. Que des photos prises apparemment par hasard, des cartes postales choisies selon l'humeur du moment, à partir d'une certaine quantité commencent à dessiner un itinéraire, à cartographier le pays imaginaire qui s'étend au dedans de nous. En le parcourant systématiquement, j'étais sûr de découvrir que l'apparent désordre de mon imagerie cachait un plan, comme dans les histoires de pirates ».

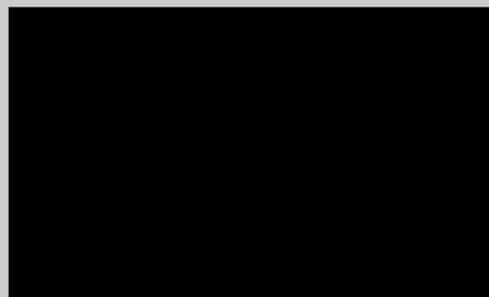
Immemory, Édition Centre Georges-Pompidou, Films de l'Astrophore, 1998.

Découpage séquentiel

La transcription originale du commentaire, publiée dans la revue *Trafic* en 1993, est divisée en quatre actes. Le DVD de *Sans soleil* comporte treize chapitres¹. C'est ce découpage que nous suivons.

Cependant, l'absence d'intrigue et d'acteurs, l'hétérogénéité des matériaux assemblés ainsi que la structure résonante du montage en quadruple hélice (Islande, Japon, Île-de-France, Cap-Vert/Guinée-Bissau), plus quelques lieux imaginaires et films virtuels, défient la narration et le découpage traditionnels en scènes et séquences. Pour se repérer dans ce labyrinthe savant aux mille plans, où la mémoire croise l'Histoire, il est préférable tantôt de décrire une image, tantôt de rappeler une phrase du commentaire, tantôt de pointer un thème, la mémoire du spectateur complétant la trame entre ces points. Manière nécessairement fragmentaire, conforme au style du film.

Chaque fois que l'on revoit *Sans soleil*, les temps forts se déplacent, d'autres échos se trouvent, les boucles s'allongent ou se raccourcissent, s'entrecroisent autrement, comme dans une fugue dont on suit plutôt telle ou telle voix. Marker est un des rares cinéastes à montrer qu'il y a d'autres façons de faire du cinéma.



« La première image dont il m'a parlé [...] »

CHAPITRE 1 : Une image du bonheur

10s. Exergue. « *L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps.* » Racine, seconde préface à *Bajazet*.

19s. Ouverture au noir. « *La première image dont il m'a parlé [...]* » Trois enfants sur une route. Noir. Un porte-avions américain. Noir. Titre.

58s. En bateau, voyageurs endormis, temps suspendu. « *Il m'écrivait : "Je reviens d'Hokkaido, l'île du nord. [...] À l'aube, nous serons à Tokyo."* » Un train traverse l'image et la ville. « *"[...] saviez-vous qu'il y a des émeus en Île-de-France ?"* » Un émeu, le profil d'une jeune Africaine. « *"[...] aux îles Bijago, ce sont les jeunes filles qui choisissent leur fiancé."* »

CHAPITRE 2 : Comment se souvenir de la soif ?

3mn17s. La prière au temple du chat.

4mn18s. « *"J'aurai passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir [...]. Comment se souvenir de la soif ?"* » Première image arrêtée sur une jeune Africaine en bateau.

4mn47s. Les recalés du modèle japonais, un "clodo" dirige la circulation, des gens arrosent une tombe. « *"J'ai payé la tournée au bistrot de Namidabashi [...]."* » Deuxième image arrêtée sur le regard d'un clochard.

6mn8s. La jetée d'embarquement sur l'île de Fogo, au Cap-Vert : regards caméra, troisième image arrêtée sur une jeune fille souriant avec sa mère.

CHAPITRE 3 : « Les choses qui font battre le cœur »

7mn3s. « *Il m'écrivait : "Le Sahel [...]."* » Carnaval en Guinée-Bissau.

8mn49s. « *Il me parlait de Sei Shônagon [...]. "la liste des choses qui font battre le cœur".* » Fusées et bombardiers américains.

10mn. Fête de rue avec danseuses à Tokyo et trois inserts subliminaux : un rameur, un émeu, un Africain possédé filmé par un Japonais.

CHAPITRE 4 : Retour à Tokyo

13mn23s. Une plage. « *"Je rentre par la côte de Chiba... [...] La poésie japonaise ne qualifie pas [...]."* » Cassettes de voitures, un homme rame sur une barque : histoire du veuf qui s'est suicidé en entendant le mot "printemps". Arrivée en autocar à Tokyo.

14mn56s. « *Il me décrivait ses retrouvailles avec Tokyo. "Comme un chat [...]."* » Série de plans de rue de Tokyo avec images d'animaux.

16mn40s. « *"Tokyo est une ville parcourue de trains, cousue de fils électriques [...]. Toute la ville est une bande dessinée. [...] les voyeurs d'images sont vus à leur tour par des images plus grandes qu'eux."* »

18mn15s. « *"À l'approche de la nuit, la mégalopole se casse en villages"* . » Le bar La Jetée (en hommage au film) dans le quartier chaud de Shinjuku. L'action cooking de M. Yamada.

CHAPITRE 5 : Plus on regarde la télé, plus c'est elle qui vous regarde

19mn33s. « *"J'ai passé ma journée devant la télé [...]."* »

Le saule contemple à l'envers l'image du héron. [...] *De Rousseau aux Khmers rouges* [en passant par] *Apocalypse Now* : L'horreur a un nom et un visage... »

Scènes de films d'horreur et de samourais. Assomption de la beauté absolue : l'actrice Natsume Masako.

JT : les vainqueurs aux élections peignent l'œil de Daruma, « *l'esprit porte-chance* » ; reportage "indéchiffrable" sur la Pologne, au temps de *Solidarnosc* ; incidence sur les tremblements de terre : « *"La poésie naît de l'insécurité : Juifs errants, Japonais tremblants. [...] Cela s'appelle l'impermanence des choses"* . »

Émissions du soir, « *"[...] celles qu'on dit pour adultes"* . »

CHAPITRE 6 : Paradis perdu

24mn44s. « *Cette année-là, un nouveau visage apparut [...] celui du Pape.* » Les trésors liturgiques du Vatican exposés dans un grand magasin.

25mn52s. Visite à Josankei, « *"[...] qui est à la fois un musée, une chapelle et un sex-shop."* » Symboles phalliques. « *On voudrait croire à un monde d'avant la faute [...]."* »

26mn54s. Scènes d'accouplements d'animaux empaillés. La séparation des sexes. « *"Qui a dit que le temps vient à bout de toutes les blessures ?"* »

28mn18s. « *"[...] la faculté de communier avec les choses [...]. "L'animisme est une notion familière en Afrique, on l'applique plus rarement au Japon."* » Cérémonie pour le repos des poupées cassées, qu'on brûle en public : « *"[...] ceux qui voyaient partir les kamikaze n'avaient pas d'autres visages"* . »

CHAPITRE 7 : « La femme est l'avenir de l'homme »

30mn22s. Jeunes filles africaines, avec poupée blanche. « *"[...] sur les images de Guinée-Bissau, il faudrait mettre une musique du Cap-Vert. [...] ils ont chassé les Portugais [...] fait croire à une nouvelle révolution en Europe..."* »

31mn7s. « *"J'étais ce matin sur le quai de Pidjiguiti, où tout a commencé en 1959 [...]. Aussi difficile sans doute de reconnaître l'Afrique dans ce brouillard plombé, que de reconnaître la lutte dans cette activité un peu morne de dockers tropicaux."* » Queue devant un magasin. Lendemain de révolution qui déchantent.

32mn8s. Comment filmer les dames du marché de Bissau ? Jeu de regards filmeur/filmée, si proche du rituel de la séduction. « *"Toutes les femmes détiennent une petite racine d'indestructibilité [...]."* »

34mn10s. Des silhouettes se passent des pierres de main en main, nonchalamment... L'une est si petite qu'elle provoque de la part d'une jeune femme un retour comique à l'envoyeur.

CHAPITRE 8 : « Le secret de la jeunesse », le train fantôme

34mn49s. « Il me racontait l'histoire du chien *Hachiko* [...] ». Scènes de grands magasins : jeunes Japonais à l'ordinateur, mode masculine sous l'égide du mannequin de Kennedy.

36mn38s. Le leader de l'extrême droite prêche. Sur le trottoir d'en face, pétition de gauche en faveur d'un opposant sud-coréen condamné à mort.

38mn51s. Retour sur le site de l'aéroport de Narita gardé par les policiers ; dix ans après, les gauchistes s'y opposent toujours.

39mn51s. Premières images de la Zone. Prises de vues traitées au synthétiseur par Hayao : « *Des images moins menteuses [...] que celles que tu vois à la télévision. Au moins, elles se donnent pour ce qu'elles sont [...].* » Militants assiégeant l'aéroport. « *[...] le plus bel âge de la vie* » . »

42mn28s. Le Secret de la jeunesse. Projection d'un concert de rock sur une place de Tokyo. La danse robotique des jeunes Takenokos dans un parc.

45mn10s. Description d'un rêve : galeries commerciales, couloirs et guichets du métro, voyageurs dormeurs et images tirées de films d'horreur assemblent un grand rêve collectif, comme un film absolu « *Les tickets du distributeur automatique deviennent des billets d'entrée* » . »

CHAPITRE 9 : La Zone, la mort

51mn13s. « Il me disait que cette ville devait se déchiffrer comme une partition. » Foules des escaliers de gare, écrans télé diffusant le sumo regardé par des SDF, jeux vidéo, jeu de massacre.

55mn45s. Deuxième entrée dans la Zone d'Hayao : « *Il prétend que la matière électronique est la seule qui puisse traiter le sentiment, la mémoire et l'imagination* » . » Les Étas, parias de la société japonaise, sont des non-personnes, « *[...] comment les montrer sinon sous la forme de non-images ?* » . Le Pacman.

57mn22s. Chrysanthèmes, lama, enfants : funérailles et prières pour les animaux du zoo morts.

58mn59s. Mort d'une girafe (filmée par Danièle Tessier).

CHAPITRE 10 : Cabral et *Vertigo* revisités

1h18s. En Guinée-Bissau, le fleuve conduisant à l'autre monde. Images d'archives de la guérilla révolutionnaire d'Amilcar et Luiz Cabral, la seule guérilla victorieuse.

1h2mn43s. Derrière les accolades de la remise des médailles à Cassaca, en 1980, la trahison entre frères d'armes au sommet du pouvoir. Africains manipulant des armes. « *" C'est ainsi qu'avance l'Histoire, en se bouchant la mémoire [...]"* . » Jambe putréfiée et tête de cadavre.

1h4mn51s. Image bleue synthé d'Arielle Dombasle chantant. « *" Je vous écris tout ça d'un autre monde, un monde d'apparences"* . » La machine d'Hayao.

1h6mn50s. Visite, mi-film mi-photo, du *Vertigo* de Hitchcock et de quelques-uns de ses décors à San Francisco.

1h10mn. À partir de l'Islande, le cinéaste invente un film imaginaire : un voyageur du temps, à la mémoire totale, vient de notre futur nous visiter. Il voudrait comprendre ce qu'est l'oubli. Images de New York et du parc d'Île-de-France. « *" Bien sûr, je ne ferai jamais ce film. Pourtant [...] je lui donne [quand même] un titre : Sans soleil"* . »

CHAPITRE 11 : Kamikazes

1h13mn22s. « *" Le 15 mai 1945, à 7 heures du matin [...]"* . » , assaut américain sur Okinawa. Des poissonnières d'Itoman, aux visages plus Gauguin qu'Utamaro, sourient à la caméra.

1h14mn1s. Sur les images d'un rituel magique, le commentaire alterne description de la cérémonie orchestrée par la prêtresse, la Noro, et description du combat.

1h16mn45s. Les fantômes des kamikazes synthétisés par la machine d'Hayao.



« *" Et c'est là, que, d'eux-mêmes, sont venus se greffer mes trois enfants d'Islande"* . »

CHAPITRE 12 : Nouvel an, l'année du chien

1h19mn36s. Escalé à l'île de Sal, archipel du Cap-Vert : le phare à pétrole, les chiens de la plage (les émeus d'Île-de-France en insert).

1h23mn24s. « *" [...] je me souviens des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo"* . » Japonais priant pour le début de l'année du Chien. Oracles du nouvel an. Foules de rue (insert foré de Senlis).

« *" [...] l'oiseau Uso qui selon une tradition mange tous vos mensonges de l'année à venir et, selon une autre les transforme en vérités"* . » Nuées de jeunes filles en kimono fêtant le jour de leurs 20 ans.

1h29mn4s. La fête faite avec les débris de la fête : feu de joie et ronde d'enfants.

CHAPITRE 13 : Les cendres, la disparition

1h31mn24s. « *" Et c'est là, que, d'eux-mêmes, sont venus se greffer mes trois enfants d'Islande"* . » L'Islande sous les cendres (filmée par Haroun Tazieff en 1970). « *" Il suffisait donc d'attendre, et la planète mettait elle-même en scène le travail du Temps"* . »

1h33mn. Retour au temple du chat.

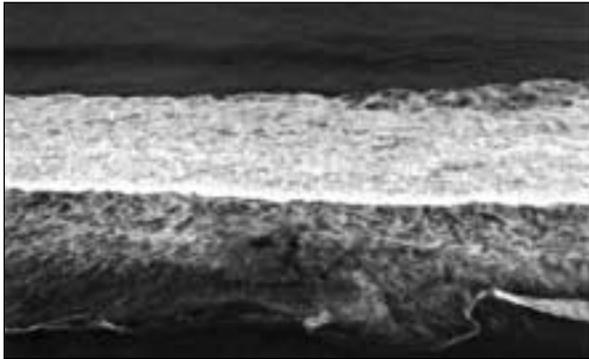
1h33mn22s. « *" Et puis le voyage à son tour est entré dans la Zone"* . » : plusieurs plans du film sont passés au synthétiseur, dont la dame du marché de Praia et son regard à la caméra qui ne durait que le temps d'une image. Arrêt sur l'image, que la main d'Hayao déconnecte.

1h40mn Fin.

1. Chris Marker, "Sans soleil", *Trafic* n° 6, Paris, P.O.L., printemps 1993. DVD, *La Jetée, Sans soleil*, Editions Arte vidéo, Argos Films, Gaumont/Tristar Home Video 2003.

Guide

Le découpage séquentiel est l'un des outils dont dispose l'analyse du film. Dans le cas de *Sans soleil*, il n'est pas question de définir les différents segments selon la notion classique d'unité narrative. S'il demeure instructif de chercher à caractériser chacun des quatre actes de la transcription initiale (chapitres 1 à 7 : ouverture et acte I ; 8 et 9 : acte II ; 10 et 11 : acte III ; 12 et 13 : acte IV), l'essentiel est de repérer l'entrecroisement des motifs d'une œuvre dont l'opéra est le modèle. Il est donc envisageable de prendre au pied de la lettre le conseil de Marker et de « *considérer les fragments de mémoire en termes de géographie* ». Chacun des lieux parcourus peut ainsi donner lieu à une étude différente. Une comparaison des résultats obtenus souligne l'importance du Japon tout en attirant l'attention sur la présence de plans (dont les plus emblématiques font référence à Hitchcock) irréductibles à l'un des quatre lieux privilégiés.



TRAITEMENT ET SIGNIFICATION

Théâtre de la mémoire

N'appartenant à aucun genre, ne répondant pas à la notion classique de mise en scène, *Sans soleil* croise réel et virtuel, documentaire et imaginaire à l'intérieur d'un montage en spirale où le texte et la voix ont un rôle décisif.

Au petit bonheur... Trois enfants sur une route... Une prise de vue tremblante, incertaine (une voix nous le dit), naît à la surface de l'écran, émanant du noir, noir de l'amorce avant tournage, noir de l'oubli... L'image apparue en appelle une autre : images d'Islande, du Japon, du Cap-Vert, d'Île-de-France... Images de visages, de paysages, de bêtes et de gens, images de statues, de villes et de guerres, images d'images, images réelles ou rêvées, actuelles et virtuelles à la fois. Les images se répondent, une voix les évoque, les convoque, les interroge : « *des images justes ou juste des images ?* ». Images d'ailleurs vues d'ici, d'un temps différé, présences persistantes ou croyances évanouies, bonheurs éphémères ou drames tenaces, rencontres ou trompe-l'œil, archives ou anticipation, elles invitent le spectateur aussi à faire son propre film, à revoir sa propre histoire.

Mais que racontent-elles, ces images montées en 1982 ? C'est une voix de femme qui les raconte ou plutôt qui les cite : elle cite les images à comparaître comme elle cite les lettres du cinéaste globe-trotter qui les a prises (lui-même ou à d'autres). La voix relie les images comme elle relit les lettres. Elle nous les adresse et à leur tour les images nous regardent. Croisement de regards à travers l'écran, à travers le temps : regard de la lectrice, regard du cameraman, regards des filmés qui souvent nous rendent notre regard à nous, spectateurs actuels du film.

À quel genre appartient ce film ? À aucun genre du cinéma en particulier mais au genre humain en général, pourrait-on dire : essai d'histoire contemporaine, journal de voyage, poétique du temps (« *qui vient à bout de tout sauf des blessures* »), ressaisissant des fragments de vie sans histoire (« *seule la banalité m'intéresse encore* ») pris dans une Histoire (« *le 15 mai 1945 à 7 heures...* ») sacrifiant des milliers de vie et hantée par autant de revenants des guerres passées, des révolutions ratées.

À quoi aura servi ce film (et à quoi sert le cinéma selon Marker) ? « *À reprendre, à l'endroit de l'accroc, le tissu du temps* », à ce que chacun dresse sa propre « *liste des choses qui font battre le cœur* », à nous faire croire encore au monde, notre seul lien.

Images du monde flottant. Rien dans *Sans soleil* qui corresponde à la notion de mise en scène. La scène, c'est le monde et ce qui est mis en œuvre c'est la matière première documentaire du cinéma : la prise de vues comme prise de vie. Mais l'impression de voir ainsi le monde en direct fait long feu, car la vue prise est aussitôt reprise tant par le montage que par la vision différée du spectateur. Tout plan est à la fois réel, comme morceau d'espace-temps, et virtuel, en tant qu'image. Affinité originale du film avec la mémoire : en tout plan coexistent plusieurs temporalités (présent de la vision, passé de la vue prise, futur de la projection) et plusieurs regards. « *L'image-fantôme, l'image-pathos se révèle comme le théâtre intense de temps hétérogènes qui prennent corps ensemble.* » (Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, 2002)

Toute image de cinéma apparaît ainsi dans une sorte d'indétermination temporelle que seul le montage fixe en ordonnant la succession des plans et la temporalité du récit. Car l'enchaînement des plans ne traduit pas nécessairement une suite chronologique. Le montage peut ne pas obéir à la seule logique de l'action, il peut être associatif ou affectif, poétique ou symbolique, elliptique ou récurrent... La puissance poétique singulière de *Sans soleil*, film sans acteurs et sans action, est justement que les plans conservent toujours quelque chose de flottant, oscillant entre documentaire et imaginaire, présent et passé, et participant de plusieurs montages possibles.

Montage spirale et enchâssement. La structure de *Sans soleil* n'est pas un montage progressif en ligne mais un montage récurrent en réseau. Les images s'appellent, s'entrecroisent, se mettent en correspondance ou en dérivation parallèle, reviennent en différant, comme sur des hélices imbriquées (à la façon de l'ADN) dont les éléments en

miroir s'échangent à certains aiguillages pour se recombinaer ou se re-synthétiser (dans la Zone notamment) sous l'effet du commentaire.

L'hélice a quatre pales : Islande, Japon, Guinée-Bissau, Île-de-France ; et le moteur cinq temps : présent des regards croisés, passé des événements historiques (films d'archives sur Cabral, l'aéroport de Narita, les Kamikazes), temps cyclique des saisons (nature, animaux, fêtes), temps récurrent des légendes (samourais, Sei Shonagon, *Vertigo*), futur antérieur de l'anticipation (l'homme de l'an 4001) et de la disparition (l'Islande sous la cendre, la Zone).

Ce montage spirale anime tout un enchaînement de films dans le film, films inventés ou empruntés, qui ne fonctionnent ni à la façon de séquences successives, ni à la façon de poupées gigognes, mais tantôt divergent, tantôt convergent pour se recombinaer dans les méandres d'une mémoire qui devient, tout autant que celle du cinéaste et de sa lectrice, celle des filmés et du spectateur : — trois enfants sur une route d'Islande, *home movie* du bonheur ; — le rameur, fable du veuf qui se suicida en entendant le mot "printemps" ; — la Zone ; — le rêve collectif dans les galeries de Tokyo et le train fantôme ; — la mort d'une girafe ; — *Vertigo* revisité ; — l'homme de l'an 4001, qui voulait comprendre l'oubli ; — les kamikazes ; — l'Islande en deuil sous les cendres, négatif de la première image du bonheur.

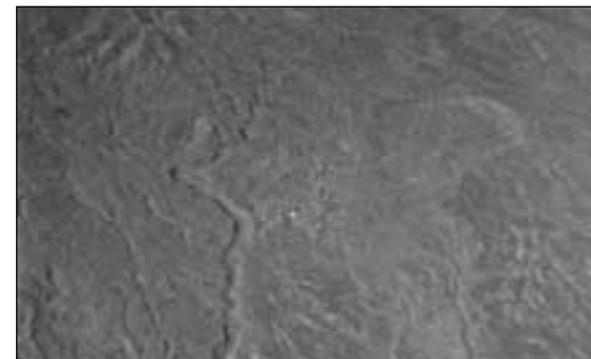
Style indirect et polyphonie. Mais ces matériaux apparemment hétérogènes ne pourraient composer une mémoire-mosaïque sans le texte qui les appelle et les combine, sans la voix qui retourne et conjugue les

images à différents temps et différentes personnes. *Sans soleil* est un film en style indirect (citations imbriquées) et polyphonique (voix prêtées et empruntées à de multiples personnages, réels ou fictifs). De même que les images sont un transport entre-gens à travers temps, de même transite par la parole unique de la locutrice une multitude de voix du monde.

« *Il m'écrivait...* » La formule introduit image et discours dans un écart réflexif et dédouble aussitôt et le temps de l'image, et l'identité du locuteur. Présentement la voix d'une femme me déclare à l'imparfait des images attribuées à un homme (disparu quelque part dans le monde ou dans le temps), et que je vois actuellement. Ainsi opère tout le film, par glissements et substitutions, vases communicants, inversant plus d'une fois monde intérieur (mémoire) et monde extérieur (histoire), documentaire et fiction, comme une bande de Möbius. *Sans soleil* illustre de façon magique la formule paradoxale du philosophe américain Stanley Cavell : « *Le cinéma, c'est voir le monde en notre absence.* » (*La Projection du monde (The World Viewed)*, 1971, traduction française, Belin, 1999). Le film commence par une image improbable du bonheur dont la narratrice dit qu'il (le cinéaste) n'a jamais réussi à la monter mais qu'un jour il essaiera, avec une longue amorce noire. Serais-je donc en train de voir un film qui n'existe pas encore... tracé avec cette « *craie à suivre les contours de ce qui n'est pas, ou plus, ou pas encore* », dont parle le commentaire final ? Et n'est-ce pas le bonheur que j'ai cru entrevoir dans le noir ? ☞

PISTE PÉDAGOGIQUE 1

La notion d'assemblage peut être placée au centre de l'analyse de *Sans soleil*. Marker lui-même, comme le prouve l'étude du générique, n'y est pas crédité au titre d'une quelconque réalisation. Il ne revendique en effet que la responsabilité d'une "composition" et d'un "montage" qui définissent le processus de création du film. En première approche, on peut donc relever nombre d'éléments qui relèvent du collage ou de la mosaïque. S'il faut citer le foisonnement d'images diverses (dont des emprunts à des films préexistants), il importe aussi de remarquer que les plans se répartissent selon trois modes (animés, arrêtés, synthétisés) et que d'autres fusions (genres, voix, temps) président à la construction de l'ensemble. *A contrario*, les procédés de juxtaposition permettent de souligner le rôle que jouent les interstices. Le montage de *Sans soleil* "reprise" bel et bien les trous dans le temps, mais l'exhibition de la couture traduit la reconnaissance de l'altérité. ☞



« *Il m'écrivait* : " 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 récrit la mémoire comme on récrit l'histoire. Comment se souvenir de la soif ?" »



PERSONNAGES

Trois enfants, une chatte, quelques dames et drames

« *La fiction est à l'extérieur* », dit Marker. *Sans soleil* est un film sans intrigue ni action, sans acteurs ni personnages, au sens de la fiction. Personne n'y joue, même si certains s'amuse visiblement à l'image ou avec les images (comme Hayao). Le film ne raconte pas une histoire, il nous parle de fragments de notre histoire, de notre monde (celui de la seconde moitié du XX^e siècle), il nous conte, sur le mode épistolaire, maintes petites histoires, légendes et observations documentaires.

Le traversent nombre de personnes anonymes, voire invisibles : quelques-unes nommées par leur vrai nom (tels Hayao Yamaneko, créateur de la Zone, ou M. Akao, leader nationaliste) ou par leur nom de scène (Kim Novak-Madeleine) ; d'autres par leur surnom (la petite Takenoko qui danse comme un robot) ou leur nom catégorique (tels les Étas ou les kamikazes) ; d'autres sont désignées par le lieu où elles se trouvent (les dames de Bissau, la chouette de Ginza), d'autres enfin comme auteurs ou objets de citations (ainsi pour Marlon Brando, « *l'horreur a un nom* », ou Sei Shônagon, la courtisane qui rédigeait des listes). En outre, tous les personnages du film ne sont pas des humains, *Sans soleil* compte autant d'animaux, de statues, de figures mythiques, d'images de films...

Personnes réelles (M. Okada, propriétaire de grands magasins) ou personnages mythiques (le bonze d'Asakusa, Madeleine), personnages historiques (Jeanne d'Arc, Cabral) ou inventés (l'homme de l'an 4001), animaux singuliers (le chien Hachiko, la girafe) ou espèces (les émeus), vivants ou morts, souvenirs persistants (les samourais) ou presque oubliés (la Noro d'Okinawa), tous sont traités sur le même plan, ont la même importance relative pour composer la trame mnésique d'une Histoire composite et feuilletée. Histoire faite par chacun et qui nous dépasse tous mais qui, par la vertu du récit et de la poésie, trouve cependant un sens et

nous fait encore signe, avant de devenir hiéroglyphe indéchiffrable dans la Zone future de l'an 4001.

Rappelons donc quelques uns de ces personnages qui composent le film (plus qu'ils n'y jouent).

Trois enfants sur une route en Islande. Qui ils sont n'importe pas. Ils sont la première image du film, tirée du noir initial. Un plan un peu tremblé, au téléobjectif, le soleil doré, bas, c'est visiblement très au nord (la voix de femme qui annonce l'image le dit : Islande, 1965). Ça ressemble à du cinéma d'amateur, à un film de famille : ces trois blondinets qui avancent groupés, sont-ils des proches du filmeur, ou une rencontre de hasard ? La voix dit qu'ils sont l'image du bonheur, pour lui, donc pour nous. Émoi partagé. Mais où est le bonheur dans l'image ? Partout et nulle part (peut-être dans le noir qui suit). Il n'est pas dans le sujet ni dans l'œil maternel ou créatif du filmeur, ni dans la situation... Il n'est pas dans l'image, il est cette image : il est ce moment suspendu, enregistré et revu, il est ce "revoir", acquiescement différé au présent. Le cinéaste nous transmet ce qui s'est passé pour lui, entre tournage et montage : le bonheur suscité par une simple prise de vue comme prise de vie, comme rencontre entre mon regard et d'autres, à travers champ, à travers temps. Ainsi, "tout naturellement", ils reviendront, "nos" trois enfants d'Islande, pour trouver place (par la magie du montage) dans la ronde des enfants japonais autour du feu de joie accommodant les restes de la fête.

« Il m'écrivait », dit-Elle. Les deux personnages principaux du film sont invisibles et anonymes. Elle, la voix qui lit ses lettres. Lui, qui a tourné ces images et les lui a adressées, à Elle, avec les lettres. Ces images, sa voix à Elle nous les projette à son tour : sont-ce ses vues à lui ou ses visions à Elle ? Images à la fois réelles (*pictura*, documentaire) et mentales (*imago*, imaginaire). Ou plutôt, images intersubjectives par les regards qui s'y croisent : lui, elle, eux (les filmés), nous (les spectateurs)...



« " Ainsi, tout cela aura commencé par un nom de chatte prononcé trois fois" . »

Les émeus. On n'en voit jamais qu'un à la fois, mais la voix les dit au pluriel : « *" Saviez-vous qu'il y a des émeus en Île-de-France ?"* ». Ils sont l'énigme du film. Ils n'ont apparemment pas plus de raison d'y être que dans la nature, ces oiseaux venus d'Australie mais qui ne peuvent pas voler. Comment sont-ils arrivés là ? Dans ce parc et dans ce film ? Leur grâce un peu bête symbolise-t-elle le hasard, le non-logique (le plan sans raccord), la prodigalité et la gratuité de la création ? Ou leur présence est-elle simplement due au fait que leur nom évoque en français l'émotion ?

La chatte Tora. Elle est le génie tutélaire du film. Elle l'ouvre et le clôt, y transparait sous divers avatars. La prière au temple du chat est la première vraie scène du film, après le préambule (les trois enfants d'Islande) et l'introduction (« *Je reviens d'Hokkaido* »). C'est aussi la dernière scène en prise de vues "réelles" (« [...] de toutes les prières au Temps qui avaient jalonné ce voyage, la plus juste était celle [...] à la chatte Tora. »), avant que le film ne s'absorbe définitivement dans la Zone.

La chatte Tora est le furet du film. Même si la statuette du chat la patte levée en figure un ersatz standard, Tora a bel et bien disparu dans les plis du temps... et ses divers avatars nous guettent dans les replis des plans. Jeu de piste : relevez dans *Sans soleil* toutes les images de chat. Exemple : le chat noir à chaussettes blanches qui traverse une route recouverte de cendres en Islande, image de deuil qui est comme l'envers de l'image initiale du bonheur.

Comme tout totem (on sait que le chat est celui de Chris), Tora est liée au royaume des morts. C'est son nom répété trois fois qui aura servi de signal aux kamikazes. Le nom propre préserve l'identité jusque dans la mort. Qui perd son nom, perd son âme. Le couple prie, non pour que Tora revienne, mais pour qu'elle retrouve son nom où qu'elle soit, même dans les limbes de la Zone.

Sei Shônagon. Son nom apparaît sur des images aériennes de fusées et de bombardiers américains (terrible lien des nations qui se sont fait la guerre). Dame d'honneur de la princesse Sadako, au XI^e siècle, elle

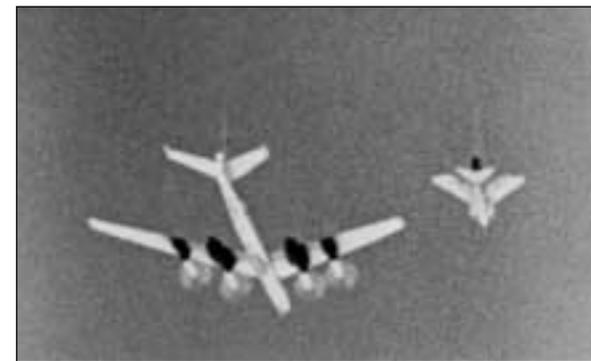
est connue comme l'auteur d'un livre de chevet, *Notes de l'appuie-tête*, constitué d'une suite d'environ trois cents notes sans rapport entre elles, jetées sur le papier au hasard des événements et des réflexions (on voit le parallèle avec la manière du film). Ce genre a connu une grande fortune au Japon, sous le nom d'"écrits au fil du pinceau". Plus de la moitié des "notes" sont des énumérations, dont la fameuse « [...] liste des choses qui font battre le cœur. » Le reste est fait de récits de choses vues, de scènes saisies sur le vif, où l'ironie mordante le dispute à la poésie (traduction française sous le titre *Notes de chevet*).

La dame du marché de Praia. Apologie du regard caméra comme regard amoureux. De cette belle Cap-Verdienne, on ne saura rien d'autre que ce qu'elle veut bien donner à la caméra et le cinéaste filmer à distance : après l'esquive et l'approche, un "vrai" regard, « [...] qui a duré 1/25^e de seconde, le temps d'une image. » Mais quel regard, et quel montage pour le voler au temps et nous le faire partager ! Un pur événement cinématographique.

Hayao Yamaneko. Créateur et sorcier de la Zone. On ne voit pas son image (son visage) mais on voit "ses" images, celles qu'il trafique. C'est sa main qui pousse les curseurs du synthétiseur vidéo, et qui au dernier plan déconnecte le film.

Girafe. La grâce un peu gauche de ce grand corps inutile lancé dans son dernier galop montre que, comme l'art, le mouvement de la vie n'a pas d'autre but que lui-même. Le coup de feu qui abat l'animal au long cou inoffensif n'en paraît que plus cruel et absurde – même si déjà, sous nos yeux, la vie recycle la mort avec l'énergie renouvelée des charognards. Que vise-t-il, l'homme au fusil, flanqué de l'homme à la caméra qui, depuis les tout débuts du cinématographe, l'accompagne dans ses campagnes de chasse, exhibant les trophées de ce safari planétaire qui a pour nom "colonialisme" ?

Dans *Les Statues meurent aussi*, c'est un gorille qui tombait éventré d'un coup de machette devant la caméra. « *Sans totem, où ira désormais l'âme de ce grand singe qu'on abat ? Sans ces masques victorieux*



« " Sait-on jamais où se joue l'Histoire ?" »



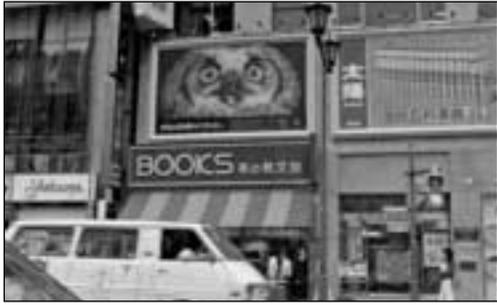
« " Et pour finir, le vrai regard, tout tout droit, qui a duré 1/25^e de seconde, le temps d'une image" . »



La machine d'Hayao.

PISTE PÉDAGOGIQUE 2

Sandor Krasna existe-t-il ? Marker et le cameraman sont-ils une seule et même personne ? On peut être attentif aux pièces que le film lui-même verse au dossier. Au tout début, le plan des jeunes Islandais accomplit les intentions du supposé Hongrois en appliquant à la lettre ses consignes dans une œuvre... de Marker. Chapitre 10 : les propos de Krasna évoquent un voyageur du temps héros d'une « *quête absurde* », personnage d'un film qu'il ne fera jamais, intitulé *Sans soleil* et inspiré des mélodies de Moussorgski. De fait, les souterrains de *La Jetée* ont déjà été filmés, en 1962, sur fond de chœurs russes, par celui qui, précisément, compose un *Sans soleil* vingt ans plus tard en y disposant ses « *créatures favorites* ». Chapitre 13, enfin, Krasna déclare « *avoir repris le plan dans son intégralité en ajoutant cette fin un peu floue* », au moment même où le spectateur la découvre. À monteur, monteur et demi : c'est bien un vertigineux jeu de masques qui organise la fiction à l'intérieur du documentaire.



Le rapprochement esthétique des visages et des images à travers pays, le rapprochement critique des lieux communs et des lieux de mémoire à travers histoire, tire et tisse des fils de temps entre événements et représentations de notre époque ; le film produit ainsi un réseau de communication intersubjective entre filmés, filmeur et spectateur.

de la mort, qui réparera le tissu du monde ? », s'interrogeait le commentateur. Formule similaire à celle du rite qu'accomplit ici le couple au temple du Chat : « pour réparer, à l'endroit de l'accroc, le tissu du temps ».

Dans *La Part maudite* (Éditions de Minuit, 1949), Georges Bataille parle du capitalisme comme de la seule civilisation qui accumule (économise) sans rien rendre ni sacrifier à la dépense gratuite. Horreur d'une civilisation qui détruit des formes de vie sans réparation, qui croit qu'elle ne doit rien aux esprits animaux ni aux esprits des lieux. Cette horreur a maintenant un nom et un visage : la catastrophe écologique.

Prise de vues empruntée à Daniele Tessier, "Mort d'une girafe" dit aussi quelque chose du cinéma selon Marker. Le cinéma, on l'a beaucoup répété (Jean Cocteau et André Bazin les premiers), « c'est la mort au travail ». Mais, pour Marker, cela ne signifie pas seulement qu'il peut fixer l'instant fatal. Cela signifie que, grâce à sa capacité à retenir le présent comme futur passé et à le rappeler par la magie du montage, le cinéma peut être doué de ce pouvoir de réparer la trame (et les traumatismes) du temps. Répéter et différer : répéter pour différer (au sens de conjurer) l'horreur, créer la différence dans la répétition en renouant par le récit le fil décousu de la vie, n'est-ce pas le trait commun à la prière et à la poésie ?

« Pour exorciser l'horreur qui a un nom et un visage, il faut lui donner un autre nom et un autre visage. »

Amilcar Cabral (1924-1973). On le voit sur une pirogue, il fait au revoir de la main. Il sera assassiné (par la police portugaise, par un de ses frères d'armes ? on ne sait), en 1973, au moment de la victoire du mouvement de libération qu'il avait créé (le Parti africain pour l'indépendance de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert) et qui avait pris les armes

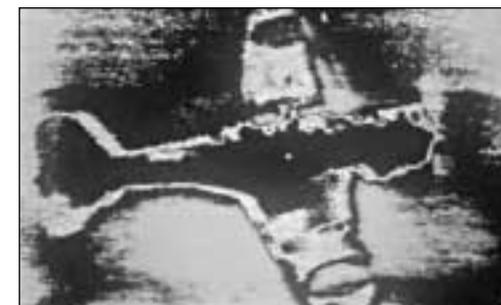
en 1963 contre la colonisation portugaise, à la façon de la guérilla cubaine.

Cette victoire historique entraîna une rébellion dans l'armée portugaise : de jeunes capitaines hostiles à la poursuite de la guerre coloniale déclenchèrent la dernière révolution que l'Europe ait connue, la révolution des Œillets (1974), qui mit bas la dictature fasciste de Salazar (que subissait le Portugal depuis quarante ans).

Madeleine. Héroïne de *Vertigo*, Madeleine est un double. Dans la première partie du film de Hitchcock, elle incarne le leurre romantique de l'amour à mort. Dans la seconde, elle est une revenante malgré elle, l'homme fou d'amour fétichiste cherchant à recréer avec elle sa star morte. Vouloir que le temps se répète ou se dénie, c'est s'exposer à ce que le mort saisisse le vif, formule nécrophile d'une mémoire obsessionnelle.

Dans une scène fantomatique, Madeleine (Kim Novak) indique une zone sur la coupe d'un séquoia centenaire : « Je suis née quelque part par là... et je suis morte ici. » Au jardin des plantes, le héros de *La Jetée* fait le même geste mais en indiquant un point hors de la coupe, c'est à dire hors du temps (pour plus de détails, voir *Immemory*, section Mémoire, "Qu'est-ce qu'une Madeleine ?" ; ainsi que mon article "A Star is Dead" (in *Stars au féminin*, éd. Centre Pompidou, 2000).)

Kamikaze. Pilote suicide japonais chargé de précipiter son avion bourré d'explosifs sur les navires américains, afin de sauver l'honneur de l'empereur dans une guerre déjà perdue. Ces jeunes gens, candidats au *seppuku* version 1944, étaient plus ou moins volontaires, comme l'atteste la lettre pathétique de Ryoji Uebara lue sur des images d'archives transformées en brandons incandescents par la machine d'Hayao. ☞



PISTE PÉDAGOGIQUE 3

Sans soleil est un film peuplé d'autres films. Il convient d'abord de dresser la liste des références qu'affichent l'image et le commentaire. *Vertigo* apparaît ainsi comme le modèle de tous les films sur la mémoire. Parmi ceux-ci, *La Jetée* de Marker lui-même, présenté dans un va-et-vient constant avec sa matrice hitchcockienne, devient une œuvre passerelle qui traduit la nature anamnésique du cinéma. Autres films explicitement cités : *Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1954), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) ou *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979), dont la seule "zone" est mentionnée. Un travail de recherche sur les caractéristiques communes de ces trois films peut montrer qu'ils décrivent tous un lieu hors du temps, domaine secret et coloré censé abriter une « chambre des désirs » (Tarkovski). L'accès à ce monde fantasmagique doit être assuré par un passeur : Marker le cinéaste serait ainsi la figure emblématique du *stalker* ou du "visiteur du soir" (en référence au film de Marcel Carné de 1942). ☞

Description d'un rêve

Un des "secrets" de la composition de *Sans soleil* est que la plupart des séquences apparaissent non seulement comme des images du monde, mais aussi comme des petits films dans le film. Ainsi celle qui surgit après 45mn10s., dans le chapitre 8, intitulée « Description d'un rêve » : le commentaire en retourne les plans, leur prête un envers imaginaire ou caché et y découvre des histoires parallèles, une nouvelle tournure mêlant sous nos yeux réel et fiction.

1. Deux femmes discutent en ombres chinoises devant un rideau d'eau coulant sur une baie vitrée.

2. Galerie marchande avec passants. Au premier plan, un panneau publicitaire animé dessine une tête de femme européenne.

3. Galerie commerciale en profondeur, foule. Une pancarte barre le haut de l'image : "My City".

4. Un homme en costume sombre et cartable, cigarette aux lèvres, devant un étal de boucherie ; panoramique droite-gauche sur des carcasses de bœufs pendues.

5. Dans une vitrine, deux grands masques japonais (un doré, l'autre argenté) et un kimono blanc. Reflet des passants dans la vitrine (son électronique + écho de tambour).

6. Trois gros téléphones (deux rouges et un gris) surplombant une piazza où circulent des passants ; un store rose et bleu avec inscriptions japonaises barre le haut de l'image.

7. Deux statues de jeunes filles téléphonant au milieu des passants (on entend au loin une voix d'homme au téléphone).



8. Deux escalators se croisent de profil.

9. Escalier de gare filmé de face et d'en haut.

(Bip sonore).

10. Grande photo publicitaire : une femme européenne très maquillée soulève un rideau pour nous regarder.

11. Jambes de voyageurs, panoramique bas-haut sur leurs bustes franchissant le contrôle ; au centre, le contrôleur avec sa casquette.

12. Raccord sur les milliers de mains déposant leur ticket au passage (la musique électronique répétitive s'accroît, augmentée d'un moulin à musique).

13. Défilé latéral de têtes de voyageurs.

14. Raccord sur les bustes sans tête franchissant le contrôle.

15. Photo publicitaire : gros plan d'un visage de femme japonaise au téléphone.

16. Parmi les usagers du métro, un jeune voyageur en chemisette blanche salue la caméra avant et après le contrôle.

17. Enfilade de mains achetant des tickets aux distributeurs (annonce de hall de gare par une voix féminine).

La séquence commence par l'annonce : « Description d'un rêve ». Un rêve singulier, celui du cinéaste. Au milieu de la séquence, le rêve singulier s'infléchit en rêve collectif partagé par les protagonistes : « Je commence à me demander si ces rêves sont bien à moi, ou s'ils font partie [...] d'un gigantesque rêve collectif. » Pour finir, le rêve collectif devient "le film absolu", celui dont les spectateurs-voyageurs (« Les tickets du distributeur automatique deviennent des billets d'entrée. ») sont aussi les acteurs et les co-auteurs. S'ensuivra l'éton-



nant montage alterné accouplant voyageurs endormis et visions d'horreur empruntées aux films du genre.

« Description d'un rêve », dit la voix de femme citant un rêve à lui, son correspondant cinéaste. Dès lors, comme dans les rêves, les images prennent un double aspect. D'un côté elles paraissent des images de vie quotidienne, reportage banal, géographique, prolongeant ce qui fut dit précédemment (fin du chapitre 4) sur Tokyo « [...] ville parcourue de trains, cousue de fils électriques [...] ». D'un autre côté, les plans deviennent les hiéroglyphes étranges, énigmatiques d'une histoire que nous tentons de déchiffrer, qui dit quelque chose (visages, téléphones, voix familière...) que nous cherchons à saisir, comme un rébus incomplet ou une fable sans mot de la fin. La logique urbanistique, industrielle et industrielle se double d'une autre logique, associative, métaphorique où ne domine plus le principe de causalité et d'efficacité, mais celui du "comme si" et des correspondances reliant souterrainement les choses par des réseaux d'analogies.

Le côté flottant de la vision onirique, annoncée par le commentaire, est fortement suggéré dès le plan 1 (deux femmes conversant en ombres chinoises devant un rideau d'eau). Puis, de 4 à 7, s'insinue une dialectique animiste entre passants et objets qui les regardent : affiches, carcasses de bœufs, masques, téléphones, statues (à la façon de Jean Cocteau). Ce thème avait été introduit au chapitre 4 : « Toute la ville est une bande dessinée. [...] les voyeurs d'images sont vus à leur tour par des images plus grandes qu'eux. » Par cette inversion du regard, le



monde réel semble le jouet du monde des images, effigies, symboles, moyens de communication, spectres, qu'il a engendrés, et ce jeu de miroirs provoque une infiltration spectaculaire de la fiction dans le réel, de l'imaginaire dans le documentaire. Comme il sera dit plus tard, au milieu du chapitre 10 : « *Je vous écris tout ça d'un autre monde, un monde d'apparences. D'une certaine façon, les deux mondes communiquent.* » Par la nature ambivalente de la prise de vues, le cinéma est à l'intersection des deux mondes : monde extérieur de l'Histoire, monde intérieur de la mémoire, et il est l'invention qui aura hautement intensifié et objectivé leurs échanges.

Saisie par le rêve, la banalité revêt les formes et couleurs poétiques de l'étrange, les photos deviennent les effigies d'un peuple parallèle, les téléphones les porte-voix d'autres mondes fabuleux, les moyens de transport des invitations au voyage. La séquence est construite d'abord sur l'acquiescement progressif du spectateur à ce double jeu onirique, ensuite sur le crescendo du nombre de participants (à la fois acteurs et spectateurs) au jeu, à savoir les voyageurs prenant le train (fantôme) comme on va au cinéma, devenant donc nos alter ego nous entraînant dans leur flot, nous spectateurs actuels du film (auxquels l'un d'eux fait "coucou" : 16). Et la séquence suivante (celle du "ciné-train-fantôme") se déroulera comme un film, confondant images "réelles" et images de fiction, images projetées et images mentales... comme si nous n'étions nous-mêmes que le produit de nos rêves. Les têtes détachées sur les murs par voie d'affiche géante (11 et 15) ou détachées des corps des voyageurs



par le cadrage de la caméra (13 et 14), ainsi que leurs mains déposant ou achetant leurs tickets (17), se retrouveront "physiquement" coupées dans les extraits de films d'horreur alimentant par la suite les rêves imaginaires des voyageurs.

L'analyse de cette séquence met en relief à la fois le motif central et le principe formel du film : l'imbrication et le jeu de vases communicants entre réel, imaginaire et symbolique, ou, si l'on préfère, entre documentaire, fiction et rêve, ou encore, entre histoire, mémoire et illusion. Ainsi, les plans documentaires du Tokyo des gares et galeries deviennent lieux rêvés par le cinéaste puis projection du rêve collectif des habitants (« [...] *gigantesque rêve collectif dont la ville toute entière serait la projection.* »), et enfin un film "absolu" rassemblant tous les rêves des voyageurs-spectateurs. Et nous-mêmes, spectateurs de *Sans soleil*, nous trouvons happés dans ces entrelacs où l'histoire des uns devient la mémoire des autres, la réalité des uns le rêve des autres et vice versa. Le film "réalise" sous nos yeux et dans nos têtes ce que seul le cinéma peut montrer : l'inclusion réciproque du singulier et du collectif, du Je et du monde, du réel et de l'imaginaire, et leur fusion dans un enchaînement d'images et de voix qui est autant documentaire (d'actualité et d'histoire) que fiction (théâtre de la mémoire et légendes). En ce sens, toute prise de vues cinématographique est un fragment de monde présent qui, sitôt enregistré, dérive dans l'espace-temps des mémoires, maillon virtuel d'un montage futur qui re-montera l'histoire. ☞

ATELIER 1

L'analyse de séquence peut d'abord s'appuyer sur l'évocation des segments qui l'encadrent et précisent ses enjeux. C'est entre les Takenoko dansant « *dans un temps parallèle* » et les dormeurs du métro en proie à des visions d'épouvante que se déroule la « *description d'un rêve* ». Pourtant, un premier visionnage muet met en avant la banalité apparente d'images tirées du quotidien urbain. Deuxième temps : écoutée seule, la bande-son met en place des motifs oniriques : détachement de la voix off évoquant le rêve, rumeurs, bruits et bribes de conversation, échos, envahissement progressif de l'espace sonore par une musique électronique obsédante. Enfin, la perception concomitante de l'ensemble réévalue le travail de l'image (prises de vues énigmatiques, cadrages tronqués, durée inégale des plans) et affirme sa portée métaphorique. Le rêve qui nous est proposé abolit les frontières entre documentaire et fiction. L'entrée de l'usager dans le métro devient celle du spectateur dans la salle de cinéma. ☞

ANALYSE DE PLANS

Visage, mort, masque



ATELIER 2

L'opposition de l'immobilité et du mouvement est au cœur de *Sans soleil*. Quelles sont les correspondances entre la fixité des plans (donc de l'appareil de prises de vues) et l'éventuel mouvement des sujets filmés ? Il est possible de montrer que les trois plans proposés apportent des réponses de types différents. **1.** figeant un photogramme, se donne comme objectif de fixer le regard caméra de la jeune fille. **2** repose sur l'immobilité forcée du cadavre que le mouvement de la caméra, d'un squelette à l'autre, ne fait qu'accentuer. **3.** enfin, opère un choix plus traditionnel : dans une explosion chromatique et sonore, la mobilité de la caméra correspond au déplacement du sujet filmé. Vie, mort, résurrection : on peut tenter de mettre en rapport une interprétation globale des trois plans avec les choix opérés. En dépit de la valeur libératrice du mouvement, c'est surtout la puissance de l'image fixe que réaffirme Marker.

Un regard de jeune fille (chapitre 2) ; des os blanchis par la sécheresse (chapitre 3) ; un masque de vache festif (chapitre 3). Trois plans, sans lien apparent, traversent l'espace et le temps pour nous dire le sens de la vie : la promesse d'un regard, la mort, la survivance.

1. Gros plan d'une jolie jeune fille regardant intensément au fond de l'œil de la caméra par-dessus l'épaule d'une femme âgée (sa mère probablement), sur laquelle elle s'appuie. Le profil d'un passant vient masquer le visage de la femme, l'image se fige, concentrant le regard sur et de la fille, et imposant silence au bruit des discussions de rue. Pas de commentaire mais cette image vient clore une série de regards à la caméra lancée par cette remarque : « [...] *a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens [...] de ne pas regarder la caméra ?* »

Interrogation en miroir : qu'est-ce qui se cache derrière ou au-delà de l'image que l'autre m'offre ? De son point de vue à elle : tu me filmes, je souris, je te regarde, mais que vois-tu, et qui verra cette image ? A-t-elle conscience que son regard va traverser l'espace et le temps pour venir se ficher dans celui d'un spectateur futur ?

De notre point de vue de spectateur, nous nous demandons quelle vie attend cette jeune fille au regard si déterminé, quelle vie elle a eu, une vie à la hauteur de ce que promet ce regard. Voilà que l'instantané s'étire à travers le temps et nous projette dans sa spirale : vingt ans après, la jeune fille est toujours là dans sa fraîcheur inchangée à nous regarder, mais qu'est-elle devenue, elle qui nous regardait déjà avant que nous ne soyons là ? Peut-être ressemble-t-elle déjà à la femme âgée derrière laquelle elle se protégeait et s'exposait le temps d'un plan ? Vit-elle encore sur l'île perdue de Fogo ?

2. Au centre d'un cratère de terre craquelée, une carcasse de vache desséchée ; un travelling semi-circulaire porte la caméra vers une autre carcasse vue de dos, puis une troisième filmée de plus près exhibe sa mâchoire blanchie en gros plan.

Chant lointain. Le film semble desséché lui aussi, entre noir et blanc et sépia. Le commentaire nous dit : Sahel, survie, Japon...

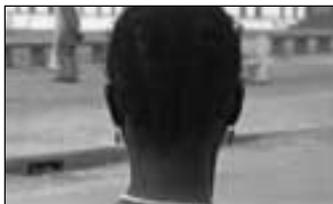
3. Mouvement rapide et coloré contrastant avec le plan précédent. Le mouvement vient ici du sujet, pas de la caméra : un homme affublé d'un masque de vache bariolée danse, entouré par la foule bigarrée d'un carnaval africain. Sifflets et percussions à la manière brésilienne. Pas de commentaire, mais au plan précédent la voix rappelait « [*]les bêtes ressuscitées le temps d'un carnaval à Bissau [...]* ».

Nous trouvons dans ces plans trois motifs récurrents et qui souvent se répondent dans les films de Marker : — le regard, le bonheur ; — l'animal, la mort ; — la fête, les masques. Consécutifs, ces trois plans ne sont liés par aucune intrigue, par aucun enchaînement causal, ni par une unité de lieu ni même par un raccord dans le mouvement. Il y a cependant un jeu d'oppositions et d'appositions entre les plans et à l'intérieur de chaque plan : entre le mouvement et l'immobilité, la vie et la mort, l'animé et le figé.

C'est le commentaire qui convoque les plans, les rapproche, en assure la liaison. Associations libres qui trouvent (et prouvent) leur raison d'être dans les résonances personnelles et collectives qu'elles tirent de l'histoire (du cinéaste et de l'époque) et qu'elles suscitent (chez le spectateur contemporain ou futur).

Notons qu'(à la différence du reportage standard) image et commentaire ne fonctionnent jamais en pseudo-synchronisme, comme si l'un disait ce que l'autre montre et réciproquement. **1** : le commentaire est absent de l'image mais il est venu avant interpellé le geste même de la prise de vues et opposé à la fiction du film sans filmeur le cinéma comme visible échange de regards. **2** : l'image est dans une relation métonymique au commentaire : la partie pour le tout, le cratère pour la sécheresse, la carcasse pour la survie. **3** : nous assistons à la résurrection symbolique et festive de la vache, annoncée au futur antérieur sur le plan de désolation précédent.

En caméra subjective



« " Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra ?" »

Une prise de vue est dite "en caméra subjective" quand y est rendu manifeste l'exercice du regard de quelqu'un. Sans soleil y a recours de trois manières : à travers des images présentées comme celles du cameraman Sandor Krasna ; à travers les regards caméra ; à travers les visions du visiteur de l'an 4001.

La vision ordinaire du spectateur de cinéma, c'est de voir le film se dérouler tout seul, comme s'il était filmé du point de vue de personne, pour ainsi dire sans caméra. Cette illusion acceptée est ce qu'on appelle au cinéma l'identification primaire. L'histoire semble se raconter d'elle-même.

La caméra subjective intervient donc en seconde instance. Elle force la vision du spectateur à s'identifier au point de vue de la caméra visiblement perçu comme le regard d'un personnage (connu ou anonyme), comme le regard du filmeur (réel ou fictif), ou encore comme la "vision" d'une puissance ou d'une machine panoptique (films d'horreur ou de science-fiction).

Pour être ressentie comme subjective par le spectateur, la caméra doit rendre visible l'exercice de son "regard" : le champ n'est plus simplement vu, il est la projection d'un point d'un de vue marqué. C'est pourquoi la caméra subjective est forcement une caméra portée, bougée, tremblée, qui avance ou recule à travers des obstacles : branches, rideaux, fenêtres...

En fiction, la caméra subjective connaît deux usages principaux : pour traduire les souvenirs, rêves ou hallucinations d'un personnage, ou les déformations de sa vision ; pour incarner un regard inquiet ou inquiétant, de peur ou de prédation, qui épie ou menace (comme dans les films d'horreur).

La caméra subjective est un regard bloqué et bloquant, c'est pourquoi son usage est forcément limité. En réduisant le visible au champ clos d'un travelling panoramique singulier, elle ampute le récit cinématographique des possibilités offertes par le contre-champ, la multiplication des points de vue, le montage parallèle, les sautes dans le temps, etc. Ensuite, assez vite, le spectateur, loin de s'identifier davantage au regard baladeur qu'on lui impose, finit par se demander : « par les yeux de qui vois-je ? » et par soupçonner fortement la présence

de l'œil de la caméra, c'est à dire par perdre sa croyance dans la fiction.

Analysons trois usages différents de la caméra subjective dans *Sans soleil*, qui se démarquent de l'identification que vise habituellement ce procédé.

1) D'abord l'énonciation du film : les images ne se présentent jamais comme des représentations "objectives" du monde (à la façon des reportages), elles se donnent pour ce qu'elles sont, des prises de vues faites par un homme, apparemment disparu (« *il m'écrivait* », à l'imparfait), qui les adressait à une femme qui nous les adresse à son tour, accompagnées des commentaires de circonstance du cinéaste. Elles nous proposent le regard d'un autre. Foin de la fausse objectivité et instantanéité du documentaire, la double adresse inscrit les images dans une relation réflexive intersubjective (lui, elle, nous) et dans un temps composé (passé des vues prises, advenir du monde depuis, présent de ma vision).

2) Autre forme d'échange intersubjectif : les regards qu'adressent un certain nombre de filmés à la caméra, et, au delà du filmeur, à nous, spectateurs du film. Dans cet échange de vue, les regardeurs se trouvent regardés à travers l'écran du temps. « *Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens [...] de ne pas regarder la caméra ?* »

3) La vision subjective du visiteur de l'an 4001 (fin du chapitre 10). Introduite par une caméra portée « *avec une lourdeur de scaphandrier* », cette série de plans collectés en Islande, à New York, dans la forêt de Senlis, se donne pour la vision subjective d'un visiteur venu de l'an 4001, doté d'une mémoire totale, et qui s'interroge sur la douloureuse énigme de l'oubli dont souffraient encore les hommes du XX^e siècle. Il s'agit, le commentaire nous le dit, d'une ébauche de fiction, d'un film virtuel jamais achevé : « *Bien sûr, je ne ferai jamais ce film.* » Pourtant ce film inexistant porte le titre même du film que nous voyons. Ce regard du « *tiers-mondiste du Temps* », que nous sommes conviés à partager, ne nous précipite pas dans l'image comme le veut habituellement la caméra subjective, il crée au contraire une distance curieuse, un "étrangement", par quoi notre monde et ses signes nous apparaissent comme des vestiges poétiques vus d'un futur où nous nous trouvons déjà projetés.

ATELIER 3

La multiplication des regards caméra est une des caractéristiques essentielles du film, et plusieurs exemples (dont le point commun est de renvoyer le plus souvent à des portraits de femmes) peuvent être rappelés après la projection. On peut d'abord se demander selon quels critères l'adresse à la caméra est bannie « *dans les écoles de cinéma* » pour souligner ensuite ce qu'implique sa transgression chez Marker : refus de toute prétention à l'objectivité, acceptation d'une modification du comportement des sujets... Dernière étape possible : aborder la notion markerienne d'« *égalité du regard* » et tenter de la définir à partir du visionnage de la fin du chapitre 7. Si le cinéaste cherche à traquer le regard de l'autre, c'est pour rétablir un équilibre : le sujet qui accepte le regard caméra se fait voyeur ; il observe tout en étant observé et devient lui-même metteur en scène. Il n'est donc pas question d'un vol mais d'un échange librement consenti dont la dimension érotique n'est pas absente. ☞

Les images de synthèse, la Zone

Marker fut l'un des premiers cinéastes à se passionner pour le traitement électronique des images et du montage. *Sans soleil* témoigne à ce titre du premier âge de la synthèse vidéo : l'âge analogique, auquel a maintenant succédé le règne numérique.

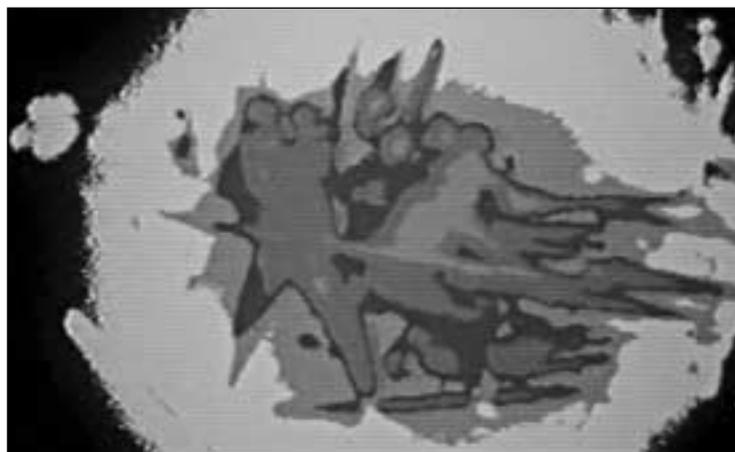
« Mon copain Hayao Yamaneko a trouvé une solution : si les images du présent ne changent pas, changer les images du passé... Il m'a montré les bagarres des Sixties traitées par son synthétiseur. Des images moins menteuses, dit-il avec la conviction des fanatiques, que celles que tu vois à la télévision. Au moins elles se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible. Hayao appelle le monde de sa machine : la Zone — en hommage à Tarkovski. » (chapitre 8).

Dans *Stalker*, la Zone est un lieu magique, mais dangereux à traverser, où se cache une maison qui peut réaliser les désirs de celui qui y pénètre. Ainsi, des images migrent d'un film à l'autre, et l'œuvre de Marker est riche de citations, d'emprunts ou d'hommages à d'autres cinéastes (Hitchcock, Kurosawa, Medvedkine, Tarkovski...). Se constitue ainsi un monde miroir où les images dialoguent entre elles, mais qui n'en interprète (et interpénètre) pas moins notre monde réel.

Dans *Sans soleil*, la Zone (le synthétiseur vidéo) fonctionne comme des limbes électroniques, peuplées d'images fantômes des choses et êtres qui ne sont plus, ou pas, ou pas encore. La Zone, c'est la quatrième dimension du temps : le virtuel. Les "graffitis électroniques" de la Zone sont à la fois support de mémoire (« Il [Hayao] prétend que la matière électronique est la seule qui puisse traiter le sentiment, la mémoire et l'imagination. ») et signes d'oubli (désincarnation, disparition).

L'intérêt marqué de Marker pour le traitement électronique des images et du montage (comme l'attestent *Le Tombeau d'Alexandre*, le CD-Rom *Immemory* ou *Level 5*) ne relève ni d'un modernisme branché, ni d'une fascination spéculaire pour les effets spéciaux. La raison s'en trouve dans le propos prêté à Hayao : l'écran électronique est matière à mémoire parce qu'il est, comme la mémoire, un palimpseste, et parce que l'informatique permet de substituer au récit linéaire un montage en réseau (à l'image du tissu mnésique) : arborescences, dérivations parallèles, enchâssements, compossibles.

À l'époque de *Sans soleil*, les images de synthèse vidéo, comme on les voit dans la Zone, n'étaient pas encore numériques mais analogiques. La machine d'Hayao est un EMS Spectre (nom prédestiné). Un certain nombre de clefs, matérialisées par des fiches qu'on enfonce sur un damier, et modulées



« Des images moins menteuses... que celle que tu vois à la télévision. Au moins elles se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible. »

par des curseurs, permettent de déformer, solariser, colorer (en monochrome) l'image, d'en accuser ou d'en estomper les contours. La démonstration en est faite avec Arielle Dombasle chantant, synthétisée en bleu, puis vue en prise de vue "réelle" (chapitre 10). À l'époque c'était le dernier cri, si l'on peut dire.

Aujourd'hui, les images de synthèse sont des images numériques : chaque point de l'image (pixel) est numériquement calculé, et peut être interpolé et métamorphosé en temps réel par ordinateur. Mais il faut distinguer trois types d'images numériques : les images entièrement générées par ordinateur (images de synthèse proprement dites) ; les prises de vues optiques (photo ou vidéo) numérisées ; enfin les images calculées à partir d'autres types de capteurs (en imagerie médicale par exemple : échographie, résonances magnétiques nucléaires, thermographie, etc.).

Il n'empêche que les images des kamikazes — qui, sur la machine d'Hayao, ressemblent « aux lettres qu'on brûle et qui se déchirent elles-mêmes dans un liseré de feu » — conservent leur terrifiante poésie. Si elle paraît sommaire aux yeux du XXI^e siècle, la vidéo-synthèse des années quatre-vingts suffit au propos de Marker et même le renforce : faire apparaître les images du passé comme des spectres, traces de « l'impermanence des choses ». ☞

ATELIER 4

Des prises de vues du film ont été retravaillées à l'aide d'un synthétiseur d'images EMS Spectre. Le son lui-même, entièrement post-synchronisé, a fait l'objet d'un soin attentif : Marker, tournant avec une caméra muette, n'a pu avoir recours à aucun plan synchrone. En commentant le travail effectué sur *Sans soleil*, un technicien de postproduction peut venir évoquer son métier devant la classe et montrer que la gestion des opérations techniques qui suivent le filmage (montage, effets spéciaux, mixage...) revêt une importance considérable.

À lire

Les Ateliers du 7^e art, par Vincent Amiel (Découvertes Gallimard, 1995).

Trucages numériques et images de synthèse, par Guy Legrand (Dixit, 1995).

Les Images de synthèse : de la technologie à l'esthétique, par Laurent Jullier (Nathan, 1998).

Cinéma et dernières technologies, sous la direction de Franck Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc (Éditions DeBoeck, 1998).



ATELIER 5

Chapitre 10 : extrait d'une lettre de Krasna, le passage reproduit ci-dessous introduit un long développement consacré à Hitchcock et à *Vertigo*. S'y joue bien autre chose que l'hommage d'un film à un autre : la poursuite, en particulier, d'une réflexion sur l'Espace et le Temps. En commentant l'œuvre du "Maître", *Sans soleil* livre en vérité les clefs de son propre univers.

« Il m'écrivait qu'un seul film avait su dire la mémoire impossible, la mémoire folle. Un film d'Hitchcock : *Vertigo*. Dans la spirale du générique, il voyait le Temps qui couvre un champ de plus en plus large à mesure qu'il s'éloigne, un cyclone dont l'instant présent contient, immobile, l'œil... Il avait fait le pèlerinage, à San Francisco, de tous les lieux du tournage. Le fleuriste Podesta Baldocchi, où James Stewart épie Kim Novak. Lui le chasseur, elle la proie — ou bien était-ce l'inverse ? Le carrelage n'avait pas changé. Il avait parcouru en voiture toutes les collines de San Francisco où James Stewart-Scottie suit Kim Novak-Madeleine. Il semble être question de filature, d'énigme, de meurtre — mais en vérité il est question de pouvoir et de liberté, de mélancolie et d'éblouissement, si soigneusement codés à l'intérieur de la Spirale qu'on peut s'y tromper, et ne pas découvrir tout de suite que ce vertige de l'espace signifie en réalité le vertige du Temps. Il avait suivi toutes les pistes, jusqu'au cimetière de la Mission Dolores où Madeleine venait prier sur la tombe d'une femme morte depuis longtemps, et qu'elle n'aurait pas dû connaître. Il avait suivi Madeleine — comme Scottie l'avait fait — au musée de la Légion d'honneur, devant le portrait d'une femme morte qu'elle n'aurait pas dû connaître. Et sur le portrait, comme dans la chevelure de Madeleine, la spirale du Temps. »

OUVERTURES PÉDAGOGIQUES



Zone. Un spectateur attentif remarque que nombre d'images du passé (donc du début du film) ont basculé dans la Zone. Quelles sont les plus significatives ? En quoi l'expression "graphiques électroniques" est-elle justifiée ?



Sans soleil. Ce titre place le film à la croisée des chemins. Moussorgski est repris dans la bande-son, le Japon largement évoqué... De même, Marker n'oublie ni les souterrains de *La Jetée*, ni le monde extérieur de *Stalker*, lui aussi privé de couleurs.



Sommeil. Japonais léthargiques, rêves dans le métro... Plusieurs plans évoquent l'obsession markerienne de l'assoupissement. « *Tout fonctionne à la perfection, de ce que nous autres laissons dormir, y compris la mémoire.* » De fait, même Krasna s'endort.



Rêves. Chacun n'est-il pas le rêve d'un autre ? Cette question renvoie directement aux *Fleurs bleues* de Raymond Queneau, dont l'exergue cite un apologue chinois : « *Tchouang-tseu rêve qu'il est un papillon, mais n'est-ce point le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-tseu ?* » Sur ce thème, voir aussi *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier.



Cérémonies. « *D'innombrables cérémonies* » japonaises témoignent d'une vraie « *politesse envers le Temps* ». À travers leurs points communs, on relèvera l'importance des rites de passage.

Bien qu'extérieur à la critique de cinéma, Pierre Legendre est sans doute celui qui, à sa sortie, a le mieux vu et compris *Sans soleil*.
Reproduction intégrale et lecture.

Notification poétique du désir et de la mort

Pierre Legendre, *Positif* n° 264, février 1983.

Ayant composé ce titre résumant mes impressions, je pourrais m'arrêter là.

Dans ce film qui ne raconte pas d'histoire, mais traite seulement des anecdotes, des faits minuscules, des métamorphoses d'objets, de la divinité des chats et des jeux vidéo, pour en faire un collage lyrique, j'ai admiré autant que la perfection de ce cinéma d'anticipation, la beauté du texte, ponctué par ces lettres déchirantes de Sandor Krasna, un texte dru et rempli d'étincelles.

Mais il faut encore reconnaître à cette œuvre l'étrange mérite d'accomplir quelque chose de très rare, quelque chose comme une discrète mise en scène des savoirs les plus scientifiques sur les sociétés humaines d'aujourd'hui. Evoquer les parois si minces entre les règnes, entre les choses, entre les sexes, entre la vie et la mort, c'est repérer avec la plus grande rigueur ce que nous appelons, d'un mot emprunté à l'ancienne langue des architectes, structure. Les pages de *Sans soleil* en disent plus long que nos pédagogues, sur l'absolutisme du sexe, sur le drame des êtres pour s'identifier, sur la nature des religions, sur le pouvoir et la logique des fins des révolutions, enfin sur le pullulement des inventions humaines pour boucler la boucle de l'amour et de la vie.

J'ai noté un va-et-vient insistant d'images africaines et japonaises. J'ai noté aussi l'extrême variété des références : chefs du personnel, poupées cassées, carnaval de Bissau, célébration du jour des 20 ans, remise des grades aux anciens guérilleros, suicide à la grenade de deux cents jeunes filles pendant la guerre, prédications politiques dans la rue à Tokyo, etc. Non pas un Japon bric-à-brac, mais sous la tranquillité douce de ce film un récit poétique à grande vitesse, une espèce de pari mythologique hyper-industriel.

En sortant, j'ai pensé à la formule européenne de l'*Ars docta*, l'Art qui enseigne, inventée par les gens de la Renaissance pour dire quelque chose de très humain, très nègre et très japonais : on ne peut que ressentir. Je me suis souvenu encore du jargon latin des Anciens pour définir le plus haut savoir tragique : l'empreinte d'un pas ineffaçable, par laquelle il nous faut passer. Nous sommes ici dans les vestiges de ce qui a déjà eu lieu et dans les vertiges de ce qui va s'accomplir d'inconnu, nous sommes dans l'intemporalité du désir et de la mort. C'est pourquoi *Sans soleil* n'est pas une préciosité de l'ère électronique, mais l'annonce que l'Industrie va devenir la métaphore de l'Humanité.

© Positif

Lecture

La réception critique de *Sans soleil* à l'époque (comme aujourd'hui) se partage entre ceux qui sont agacés par l'omniprésence du commentaire s'emparant des images, les associant de façon aussi arbitraire qu'impérative et ne les laissant pas plus respirer que le spectateur. Et ceux qui, comme Pierre Legendre, voient dans la relation image/texte/voix et la dialectique mémoire/histoire/oubli, l'invention d'une œuvre poétique majeure sur et du XX^e siècle.

Legendre n'est pas critique de cinéma. Il s'intéresse aux images comme lieu de constitution de l'identité. C'est un analyste original des institutions occidentales, interrogeant, entre juridisme et psychanalyse, les dogmes qui les fondent (mêlant fictions cachées et vérités "révélées"). Son titre, dit-il, pourrait suffire : sous l'histoire et au-delà des anecdotes, se trament les jeux du désir et de la mort dont les agencements font le sens singulier de la vie et les structures spécifiques d'une société. Et c'est seulement la poésie qui, au-delà des explications et rationalisations, peut restituer cette dimension vécue, et en partie inconsciente, de la reproduction du désir et de la conjuration de la mort. Ici l'invention poétique est celle d'un « film sans histoire », d'un « cinéma d'anticipation », « rempli des étincelles » que produisent le texte à travers les images, les images à travers les regards qui s'échangent dans cette extra-temporalité propre à la projection cinématographique.

Mais cette poésie, Legendre le précise, n'a rien à voir avec on ne sait quel vague à l'âme : elle est « une discrète mise en scène des savoirs les plus scientifiques sur les sociétés d'aujourd'hui », c'est-à-dire une traversée critique des discours et expériences qu'une société produit pour régenter la séparation « des règnes, des choses, des sexes, de la vie et de la mort ». Par quoi le film apparaît comme un « pari mythologique hyper-industriel » : il ressaisit, à contre-courant poétique pourrait-on dire, les dimensions symboliques, les croyances plus ou moins étranges, les mondes imaginaires entre horreur et bonheur, qui donnent sens, comme à toutes les autres civilisations, à notre époque technologique, qui croyait bêtement (ou cyniquement) s'en être affranchi.

Le film-essai comme biographie du monde

Sorti en 2000, *Les Glaneurs et la glaneuse* d'Agnès Varda entretient certaines analogies de style avec *Sans soleil*. En tant que film-essai, chacun tisse des liens pluriels entre moi et monde, présent et histoire, sujet(s) filmé(s) et sujet filmant.

À contre-courant, le film d'Agnès Varda *Les Glaneurs et la glaneuse*, a remporté un vif et long succès (cf., sur le DVD, le bonus : "Deux ans après"), preuve que le film-essai peut intéresser une part du grand public. Outre qu'elle partage avec son ami Marker l'amour des chats, Agnès Varda appartient à cette même génération de cinéastes français de l'après-guerre (dont Alain Resnais fut la figure de proue), qui ont inventé de nouvelles formes documentaires contre le cinéma de propagande, celui qui avait vendu la guerre, les camps et la bombe d'Hiroshima, et continuait à vanter le colonialisme et le Progrès.

Aussi différents qu'ils soient, les films-essais qu'ils ont tournés ont plusieurs traits en commun :

- Ils récuse la voix *on*, la voix anonyme du commentateur (la voix de son maître) qui couvre les "actualités" de son discours prévu, en prétendant s'autoriser de "l'évidence" des images traitées comme si c'était le monde lui-même qui défilait sous nos yeux.

- Ils utilisent des voix-je, tu, nous, vous, qui, au lieu de prendre le spectateur en otage de soi-disant vérités "objectives", lui adressent les images et questionnent les réalités qu'il y voit, le regard qui les a faites et celui qui

les reçoit. À la voix qui voit tout de nulle part est substitué un jeu d'interlocution et d'entre-vues.

- Le locuteur est sujet de doute, au sens où sa parole est une parole personnelle qui peut être mise en doute par le spectateur, et qui met elle-même en doute les images, ou du moins les traite comme des images (entre réel et imaginaire) et non « *comme la forme transportable et compacte de la réalité* ».

- Le film ne se présente pas comme une copie conforme du monde, mais comme le résultat d'une interaction entre filmeur et filmés, et entre montage et spectateur. Il déjoue l'effet de présence instantanée de l'image pour réfléchir le temps qui la creuse.

Dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda livre ses leçons de choses et de gens, en jouant au "marabout de ficelle" et en refusant, comme Marker, d'entrer dans le moule des genres dominants, qu'il s'agisse de formes romanesques en fiction ou "informatives" en documentaire. Elle part d'une idée, d'un mot : le glanage, et d'une image : *Les Glaneuses* de Millet, que l'on peut voir dans le Larousse illustré. S'opère alors une sorte de dérive où les mots mènent à des pratiques, les pratiques à des lieux et les lieux à des gens. Ici, il s'agit de "partager" un certain vécu, simplement de montrer et faire dire aux gens leur vécu, sans jamais cependant soustraire le sujet filmant qui fait vase communicant avec le sujet filmé. C'est un essai, au sens où il s'agit d'une interaction explicite entre une

subjectivité et le monde dans lequel elle évolue et qu'elle interroge au-delà des catégories bien rangées de l'actualité. Ainsi se rencontrent en un même parcours, l'agriculture, l'art, les SDF, la gastronomie, la pollution, le gâchis, la récup' et même un rap (signé Varda). Agnès Varda re-joint les choses qui dans la société sont de fait mélangées et se "parlent" mais que les rationalisations dominantes isolent. Le film-essai bouleverse et transgresse ces exclusives afin de créer des liens, ou d'en trouver au hasard des rencontres. Cela pourrait être la définition de l'intelligence poétique commune aux deux films : faire des liens. Entre poésie et histoire, "faits de société" et imaginaire, l'essai filmé n'est pas vraiment autobiographique mais essai d'une biographie du monde : la prise de vues y est l'auto-impression du monde sur la pellicule, non seulement à travers un objectif, mais à travers un sujet.



À lire, à voir

À lire :

Agnès par Varda, par Agnès Varda (Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995).

Johan Van Der Keuken, aventure d'un regard, par François Albéra (Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1998).

À voir :

Terre d'Espagne, Joris Ivens (commentaire d'Ernest Hemingway, 1937)

Nuit et brouillard, Alain Resnais (1955)

Un pays sans bon sens, Pierre Perrault (1970)

La Jungle plate, Johan Van Der Keuken (1978)

Tokyo Ga, Wim Wenders (1983)

Une histoire de vent, Joris Ivens (1988)

L'Oeil au-dessus du puits, Johan Van der Keuken (1988)

Les Portraits, Alain Cavalier (1991)

Les Glaneurs et la glaneuse, Agnès Varda (2000)

L'énigme du temps : Histoire ou poésie ?

Le temps est le sujet profond de *Sans soleil*. Pour le saisir selon toutes ses directions et dimensions, Marker élabore un montage dont la construction touche aussi bien à l'Histoire qu'à la poésie.

Sans soleil tourne autour d'un trou noir : le temps. L'œil générique de *Vertigo* et le chignon de Madeleine en donnent l'image spirale, celle d'une boucle se déployant dans les deux sens, renouant avec le passé et plongeant vers l'avenir. Ni progrès, ni répétition, le temps apparaît comme reprise.

Vouloir rendre compte du temps, de ce qui advient aux hommes, de ce que l'homme fait à l'homme et au monde, c'est chercher à renouer le sens de la vie afin de ne pas mourir pour rien. Ni le souvenir (subjectif), ni l'Histoire (objective) n'y suffisent, il y faut en outre le travail intersubjectif d'une mémoire plurielle : la poétique du récit.



Plus qu'un film sur le Japon d'après-guerre, la guérilla guinéenne, le regard des femmes, les esprits animaux, la révolution vidéo, les kamikazes, l'Islande sous les cendres... *Sans soleil* est une méditation sur le temps, un théâtre de la mémoire contemporaine. Celle-ci est la face vécue (et narrable) de celui-là, qui reste insaisissable autant qu'il nous saisit. Le temps existerait-il en dehors de nous ? Mais qu'est-ce qu'un temps qui ne serait pas vécu (donc mor-

tel) ? Et qu'est-ce qu'une Histoire qui dépasse tous ceux qui la font (et les écrase) ? Mémoires subjectives et Histoire "objective" tissent ensemble la trame d'un temps sans cesse diffracté au petit bonheur des consciences individuelles et recomposé par les drames et les rêves collectifs. Le récit vaut non seulement pour retenir l'événement (contre l'oubli) mais pour donner sens à ce qui nous échappe (légende, histoire, roman), voire pour réparer l'horreur commise ou subie (prière, mémorial).

Car l'Histoire comme la mémoire a des trous, le commentaire le rappelle : « *Qui se souvient de tout ça ? L'histoire jette ses bouteilles vides par les fenêtres* » ; « *C'est ainsi qu'avance l'Histoire, en se bouchant la mémoire* » ; « *Le souvenir qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on récrit la mémoire comme on récrit l'histoire* ».

Mais comment récrire l'histoire sans trahir les morts ? Comment réinventer la mémoire sans injustes oublis ? « *Comment se souvenir de la soif ?* » Pour reprendre le tissu du temps, pour faire droit égal aux grands événements et aux petits bonheurs, au banal et à l'horreur, à la rencontre amoureuse et à la révolution, ne convient-il pas de combiner l'art poétique du fragment et l'art mélodique du montage ? Le cinéma selon Marker s'y prête tout particulièrement, car l'audio-visuel dispose de la faculté originale de conjuguer, avec la voix, les images à plusieurs temps et personnes à la fois. Un plan change de sens selon ce qu'y voit la voix, et suivant le chemin qui y mène ou ramène. Illusion ou trahison, nostalgie ou ironie, rêve ou cauchemar, réel ou fiction... La même image peut figurer chacun de ces aspects suivant le point du temps d'où on la regarde, suivant l'enchaînement qui y retourne et la retourne. Au prisme de la mémoire, l'histoire n'apparaît plus comme un fil mais comme un

filet. « *Sait-on jamais où se joue l'histoire ?* » Au déterminisme historique se substitue un réseau de connexions mnésiques redonnant aux grands événements leurs à-côté, aux petits bonheurs leur grande portée, réintégrant la dimension des possibles évanouis ou encore à venir, l'inter-subjectif dans l'objectif.



À travers la structure même du montage — polyphonique (emboîtement des récits, des voix, des citations, des films dans le film) et polychronique (temps des événements, des saisons, des légendes, temps subjectif, virtuel) — ce qui se joue n'est pas seulement le sens rétrospectif de l'Histoire : c'est le sens poétique de la vie. À voir *Sans soleil*, n'éprouvons-nous pas le sentiment étrange d'assister à un documentaire d'anticipation, qui nous parle de notre monde présent comme d'un passé vu du futur ? ☞

À lire

Temps et récit, tome1 (*L'Intrigue et le récit historique*) et tome 2 (*La Configuration dans le récit*), par Paul Ricœur (coll. "Points Essais" n° 227 et n° 228, Seuil, 1991)

Références

TEXTES DE CHRIS MARKER

Commentaires 1 : Les Statues meurent aussi, Dimanche à Pékin, Lettre de Sibérie, L'Amérique rêve, Description d'un combat, Paris, Seuil, 1961. *Commentaires 2 : Le Mystère Koumiko, Soy Mexico, Si j'avais quatre dromadaires*, Paris, Seuil, 1967. Ces deux volumes sont malheureusement épuisés depuis longtemps.

La Jetée, Zone Books, New York, 1992. Belle mise en pages des photos du film, avec texte du commentaire.

Le Fond de l'air est rouge, scènes de la troisième guerre mondiale, Paris, Maspéro, 1978.

Sans soleil, Trafic n° 6, printemps 1993.

Immemory, Édition Centre Georges-Pompidou, Films de l'Astrophore, 1998. Ce CD-rom, réalisé par Chris Marker, est en rapport étroit, quant à la méthode, avec *Sans soleil*.

Ces deux œuvres, jointes à *Si j'avais quatre dromadaires* et à son dernier long métrage *Level 5*, constituent les quatre volets de cette « cartographie du pays imaginaire qui s'étend au dedans de nous », selon la formule d'*Immemory*.

SUR CHRIS MARKER ET SANS SOLEIL

ALLARD, Laurence, BÉGHIN, Cyril, BIRMANT, Julie, DUBOIS, Philippe (dir.), FEGEILSON, Kristian, GAUTHIER, Guy, GILLET, Catherine, KHALILI, Bouchra, LE MAÎTRE, Barbara, NINEY, François, POURVALI, Bamchade, CAUWENBERGE, Geneviève, *Recherches sur Chris Marker, Théorème* n° 6, Presse Sorbonne Nouvelle, 2003. Un passage en revue approfondi et récent de l'œuvre de Marker. Bibliographie et filmographie des plus complètes.

AUDÉ, Françoise, KOHN, Olivier, THIRARD, Paul-Louis, JEANCOLAS, Jean-Pierre, AMENGAUL, Barthélémy, AMIEL, Vincent, LHOMME, Pierre, BONFANTI, Antoine, MAYOUX, Valérie, *Positif* n° 433, mars 1997. Propos originaux de certains collaborateurs de Marker.

BAZIN, André, sur " *Lettre de Sibérie* et *Les Statues meurent aussi*", in *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1983. Premier article historique (1958) sur le style original du commentaire et du montage markeriens.

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-Images 2*, Paris, P.O.L., 2002. Brillants essais autour de Marker, notamment *Sans soleil* ("La double hélice") et *Immemory* ("Apologie de Chris Marker").

BLANGONNET, Catherine, PORCILE, François, PEIGNÉ-GIULY, Annick, COLAS, Gérald, NINEY, François, DEBRAY, Régis, RENÉ-VEILLON, Olivier, *Images documentaires, spécial Marker*, n° 15, 4^e trimestre 1993. Revisitation de l'ensemble de l'œuvre jusqu'au *Tombeau d'Alexandre*.

EISENSCHITZ, Bernard, "Chris Marker, quelquefois les images", *Trafic* n° 19, Paris, P.O.L., été 1996. Une vue d'ensemble sur quelques motifs markeriens.

GAUTHIER, Guy, *Chris Marker, écrivain multimédia, ou voyage à travers les médias*, Paris, L'Harmattan, 2001. Le seul livre en français sur Marker.

GERBER, Jacques, *Anatole Dauman, Argos Films, Souvenir-écran*, Paris, Éditions Centre

Georges-Pompidou, 1989. Ouvrage sur le producteur de *La Jetée, Sans soleil*...

MARKER, Chris, MASSART, Francis, BROCK, Julie, *Trafic* n° 46, Paris, P.O.L., été 2003.

Ce numéro comprend un article de Marker sur son installation vidéo "The rest is silent", un article sur le temps dans *La Jetée* à la lumière de l'espace-temps de la relativité, ainsi que sur *Level 5*.

SUR LE DOCUMENTAIRE

Bibliothèque du film, *Filmer le réel, ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, BIFI 2001. Ensemble indispensable pour tous les enseignants et élèves désireux d'examiner les différentes formes et les enjeux du cinéma documentaire. L'accent est mis sur la dimension pédagogique. Une méthodologie rigoureuse : classement chronologique, par genres, écoles, fiches biographiques sur les principaux documentaristes et une bibliographie sélective de films disponibles en vidéo ou DVD font de cet ouvrage un outil indispensable pour la découverte du cinéma documentaire à l'école.

COLLEYN, Jean-Paul, *Le Regard documentaire*, Éditions Centre Georges-Pompidou, 1993. Ouvrage synthétique présentant rapidement les grandes étapes de l'histoire du documentaire et les principaux enjeux esthétiques du genre.

NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, Éditions De Boeck, 2000. Niney considère le problème élargi de la "représentation du réel" et de la référence au cinéma en passant par des analyses de documentaires.

PRÉDAL, René, *Le Documentaire français, Cinémaction* n° 41, Cerf, 1987.

SUR L'ÉDUCATION À L'IMAGE

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. "Fac. Cinéma", 1983 (2^e édition revue et augmentée : 1994). Ce manuel destiné aux étudiants de premier cycle universitaire et aux enseignants du secondaire aborde le cinéma sous ses différents aspects (l'espace, le plan, le montage, la narration, le langage, la réception, etc.).

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, coll. "Fac. Cinéma", 1988 (2^e édition : 1996). Conçu pour compléter *Esthétique du film*, ce manuel propose un panorama des différentes approches analytiques du cinéma (analyse textuelle, analyse du récit, analyse de l'image et du son, psychanalyse, analyse historique...).

PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. "Réf.", 1996. Réédition : 2002. Cet ouvrage recense les principaux termes techniques du cinéma pour en proposer des définitions et des explications claires et accessibles à tous.

SITES INTERNET

www.bifi.fr : la base de données encyclopédique de la Bibliothèque du Film ; dossiers téléchargeables (www.edu.bifi.fr) ; fiches méthodologiques (la recherche documentaire, les droits d'auteur) ; guide des sites Internet sur le cinéma. Site fondamental.

www.ac-nancy-metz.fr/cinemav : site de l'académie Nancy-Metz consacré à l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel et à l'éducation artistique : ressources pédagogiques, outils d'éducation à l'image, travaux d'enseignants...

http://www.crac.asso.fr : base de données sur les films au programme des dispositifs scolaires (*École et cinéma, Collège au cinéma, Lycéens au cinéma*).

VIDÉOGRAPHIE SÉLECTIVE

CHRIS MARKER

La Jetée, Sans soleil * - DVD (Arte Vidéo, Gaumont/Tristar Home Video, zone 2).

Level 5 - VHS (Arte Vidéo).

A.K. in *Ran* d'Akira Kurosawa - DVD (Studio Canal, zone 2).

Apocalypse Now Redux de Francis Ford Coppola - DVD (Fox Pathé Europa, zone 2).

Stalker * d'Andrei Tarkovski - DVD (Films sans frontières, zone 2).

Vertigo d'Alfred Hitchcock - DVD (Universal, zone 2).

Les Glaneurs et la glaneuse * d'Agnès Varda - DVD (CNDP, zone 2).

Courts métrages de Johan Van Der Keuken * - VHS (Idéale audience)

Cassette 1 : *Le Chat, La Porte, La Question sans réponse, Le Mur, Viet-Nam opéra, Un moment de silence*.

Cassette 2 : *On Animal Locomotion, La Leçon de lecture, Quatre murs, Sarajevo film festival film, Amsterdam Afterbeat*.

Nuit et brouillard * d'Alain Resnais - DVD (Arte Vidéo, Gaumont/Tristar Home Video, zone 2).

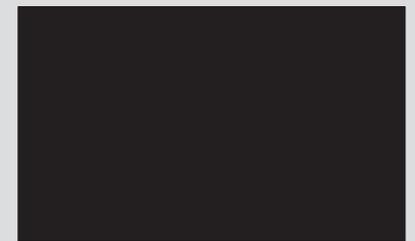
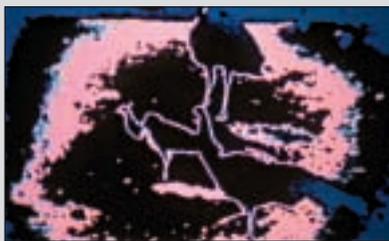
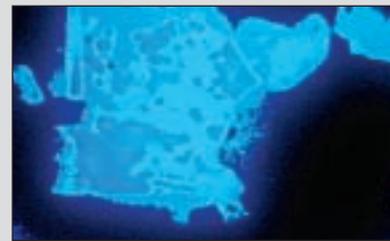
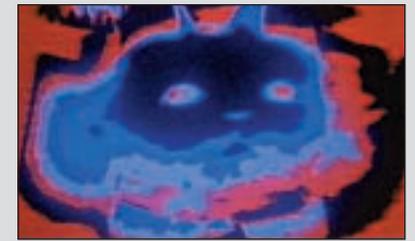
L'Oeil au-dessus du puits * de Johan Van der Keuken - VHS (Idéale audience).

Les Portraits - Alain Cavalier - VHS (Arte Vidéo).

Tokyo Ga de Wim Wenders - DVD (Universal, zone 2).

* Films référencés dans le catalogue ADAV, avril 2003. Pour les conditions, tél. 01 43 49 10 02.

Sources iconographiques : tous droits réservés. Sauf mention contraire : Argos Films/Connaissance du cinéma. P. 4 Wim Wenders, Chris Marker ; p. 5 Les Films du Jeudi. Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.



Sans soleil est un film sans intrigue, ni acteurs, qui ne se résume pas. Le traversent nombre de personnages, réels et légendaires. C'est un montage commenté d'images documentaires, imaginaires aussi bien. Tout y est vrai, même la fiction. *Sans soleil* étant, comme *Vertigo*, un montage spirale sur la spirale du temps, on ne saurait le voir une fois, on ne peut que le revoir. Une femme invisible nous lit les lettres du cinéaste disparu qui a pris ces images. Pour parodier l'exergue, disons que « *l'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans* ».

François Niney



Ministère