



## **SANS SOLEIL, Chris Marker**

Proposés aux « Cinévalléphiles » pour la séance du 17/11/2011, voici quelques extraits, choisis par Roger, d'un article de François NINEY sur *SANS SOLEIL*, de Chris Marker (1982), paru en novembre 2003.

François NINEY est critique, documentariste, Maître de Conférence à Paris 3 Sorbonne, formateur à la FEMIS et à l'INA, et auteur notamment de *L'épreuve du réel à l'écran*.

Roger a eu l'occasion de travailler avec François NINEY, dans le cadre de colloques sur le cinéma documentaire à la Cinémathèque de Toulouse.

« À travers ce film, il s'agit de constituer une **mémoire fictive**, une mémoire mise en partage avec les spectateurs. On peut partir dans le **voyage** comme on peut rester à quai. Et puis ici, il y a un côté mélodique, qui fait que l'on n'accède pas forcément du premier coup au film, comme on n'entend pas du premier coup John Coltrane, Thelonious Monk, ou Stravinski. Et pour poursuivre la métaphore musicale, ici aussi les points forts se déplacent, les tempos se transforment, les séquences se déplacent presque. Alors, quand on s'abandonne à la vision du film, la première fois, on est un peu débordé par ce **commentaire** extrêmement fourni qui fait référence à nombre d'événements du monde de la guerre et de l'après guerre.

*SANS SOLEIL* ça ne se raconte pas ! Et ça ne se raconte pas pour de bonnes raisons : il n'y a pas d'histoire, pas d'intrigue, pas d'acteurs, il n'y a pas d'action, il n'y a pas non plus de mise en scène.

Cependant il y a un **montage**, il y a du commentaire et il y a des personnages et ces personnages sont tantôt réels, tantôt fictionnels, tantôt légendaires, tantôt statufiés. Tantôt ce sont des personnages de film, tantôt des gens que l'on croise dans la rue, tantôt des hommes politiques ou historiques, tantôt c'est Jeanne d'Arc, tantôt c'est Amilcar Cabrai, tantôt la chatte Tora, tantôt la chouette de Ginza... Tous ces personnages sont mis au même niveau, c'est ce qui fait l'originalité du film, c'est comme une tresse, on pense à l'ADN, une tresse entre réel, imaginaire et symbolique, entre historique, légendaire et personnel.

Qu'est-ce qui fait la force du film ? C'est que **c'est un essai poétique**, et la poésie ça ne se raconte pas. Où se situe la poésie ? La poésie c'est un mode de « co-naissance », c'est-à-dire « être avec » ; ça veut dire « renaître avec », avec la parole. Où se situe la poésie ? Elle se situe entre deux registres : à un pôle, le drame, où les choses semblent se dérouler d'elles-mêmes, jouées par des acteurs ; à l'autre pôle, le discours savant qui met son objet à distance, le construit dans un écart visant à l'objectivité. *SANS SOLEIL* se tient dans l'entre-deux : un sujet qui parle du monde avec le monde.

Et justement n'est-ce pas là le propre du cinéma ?

**Qu'est-ce que c'est qu'une prise de vue ? Eh bien, c'est une prise de vie !** C'est ce qui fait le propre du matériau cinématographique, à la différence de tous les autres arts, c'est la prise de vue comme prise de vie : un instant du monde, c'est ces blocs de mouvements que sont les plans et qui sont ici réagencés. Donc la poésie se situe ici entre le drame (et ici il n'y a ni intrigue ni acteur), et le discours ; ça n'est pas non plus un pur discours, puisque c'est un discours avec l'image : « *Il m'écrivait* » (celui qui a fait ces prises de vue). Donc il y a un emboîtement des voix, ce qu'on pourrait appeler une polyphonie du film.



Et nous remarquons que c'est l'imparfait qui inaugure ce film, c'est-à-dire que je vois au présent des images faites au passé, et c'est ça la magie au cinéma. La magie du cinéma c'est cette tension extrêmement forte entre le présent de la vision, le passé des vues prises, et le futur antérieur du montage et du déroulement du film qui pourra être repris ultérieurement dans une nouvelle projection avec un nouveau spectateur.

L'image est cette interface entre le temps qui est passé réellement sur la planète à un moment, paysages, bêtes et gens, villes, machines et guerres dont a été fixé un moment ; et puis on le reprojette, et c'est une vision différée. Mais évidemment la vision du spectateur est toujours au présent. Nous avons ici quelque chose que ne peut pas atteindre l'écrit : les prises de vue bien montées et bien montrées sont toujours une conjugaison des temps. Et donc ça bouleverse la conception même de l'histoire.

À ce sujet, nombre d'interrogations se posent.

**Quel est le rapport entre la poétique du récit et l'histoire ?** Comment fait-on histoire ? Comment raconte-t-on l'histoire ? Quel est ce mélange entre faits réels, légendes et croyances ? Car l'histoire est faite aussi de nos croyances. Il n'y a pas les croyances, ici, et puis les faits, là. Il y a la manière dont les faits sont vécus et ce qui fait « fait ». Comme disait l'historien Antoine Prost : « *Les faits ne sont pas tout faits, il faut les faire* ».

Le film pose une question très contemporaine : « *Comment raconte-t-on l'histoire ?* » Son choix délibéré, c'est de réaliser un va-et-vient entre **histoire et mémoire**, c'est-à-dire qu'on refuse de mettre de côté le sujet parlant : il fait partie de cette histoire, il s'y implique, c'est sa mémoire avec ses trous, ses approximations, et ses rapprochements riches.

Qu'est-ce qui caractérise le travail de l'artiste ? C'est ce que disait Valéry, c'est transformer son arbitraire en nécessité. Ici il y a des rapprochements qui peuvent nous paraître arbitraires, mais qui, si on est embarqué, au bout d'un moment commencent à faire sens, à nous enrichir. Cette mémoire devient la nôtre. C'est la mémoire de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. On dira peut-être un jour « *l'art du XX<sup>e</sup> siècle ça aura été le Cinéma* », car je pense qu'aujourd'hui, avec l'audiovisuel numérique, nous entrons dans autre chose que le cinéma. D'ailleurs Marker est très sensible à ces changements : dans *SANS SOLEIL*, il y a « *La Zone* » des images de synthèse (comme des limbes électroniques), et Marker a réalisé plus tard un CD-Rom nommé *Immemory*, qui est un système arborescent sur un disque informatique qui lui permet un montage en réseau. Et on voit bien que *SANS SOLEIL* fonctionne déjà comme une mémoire en réseau : il emboîte des films les uns dans les autres.

**Le film peut susciter deux types de réaction**, comme l'a montré la réception critique à l'époque.

- D'une part, un certain nombre de gens sont agacés par l'omniprésence du commentaire qui s'empare des images, leur assigne un sens impératif et noie le public sous ce déluge de commentaires. C'est-à-dire que pour certains, ce film ne laisse place, ni au spectateur, ni aux images. C'est apparemment juste mais c'est complètement faux quand même, parce que l'invention du film vient expressément de la dialectique visible entre les fictions littéraires du commentaire et le caractère indéniablement documentaire des images. Ce dispositif ne prend pas le spectateur en otage d'une quelconque évidence ; la voix ne prescrit pas un sens fixe aux images, elle les met en perspective et à la question, elle les retourne. Elle est dans **un rapport dynamique et dialectique** à ces images qui ne sont pas assénées au spectateur comme des preuves mais comme des réflexions.

- La deuxième tendance critique, c'est évidemment de voir dans cette œuvre, une œuvre majeure du et sur le XX<sup>e</sup> siècle. Majeure car je crois qu'elle met en œuvre les puissances originales les plus profondes et les plus fortes du cinéma. Ça nous ramène à la vieille querelle qui remonte aux Russes dans les années 20, querelle entre Vertov et Eisenstein. **Est-ce que le cinéma est fait pour faire du théâtre filmé ? Ou est-ce qu'il n'est pas là pour mettre en œuvre ses puissances propres, optiques et sonores, et nous donner à voir et réfléchir quelque chose du monde en marche, quelque chose de nos images mentales et en même temps du monde en train de se dérouler.**

Il y a ici ce qui caractérise tout le cinéma de Marker : le refus du drame filmé, le refus du théâtre filmé. Il est évidemment beaucoup plus proche de la littérature ( il a d'ailleurs dirigé la collection *Petite planète*, et publié un essai sur Giraudoux au *Sueil* ). Marker est tout autant essayiste que photographe et cinéaste, il a écrit un roman *Le cœur net* et on pourrait très bien lire le texte du film *SANS SOLEIL* sans les images. En revanche, voir ses films sans le commentaire serait insensé. Ça n'est pas pour autant que ce n'est pas du cinéma.

Donc Marker convoque les puissances les plus originales du cinéma.  
Quelles sont-elles ?

D'abord ce que j'appellerai la **présence/absence**, et il y a une formule très belle du philosophe américain Stanley Cavell qui dit : « **Le cinéma, c'est voir le monde en notre absence** ». C'est cette expérience absolument imprévue par l'évolution naturelle, mais que le génie technique humain a rendu possible, de voir le monde réel, mais en notre absence. Normalement quand on voit on est en présence des choses. Ici on voit le monde en notre absence, donc il y a cette magie du cinéma qui nous rend présent à un passé où nous ne vivions pas et qui en même temps nous rend sensible au devenir du monde lorsque nous n'y serons plus.

Au cinéma il y a toujours une dimension que l'on peut appeler **l'actualité** : forcément une vision est toujours actuelle. Quand je vois quelque chose en mouvement, ça a un effet réel et c'est toujours présent, et en même temps c'est quelque chose de hautement fantomatique, à cause de ce que j'ai dit précédemment.

On a dit souvent que **le cinéma est un art du temps**, c'est juste, le cinéma travaille avec une dimension événementielle importante, celle du temps comme devenir. C'est bien le devenir du monde, le devenir de nos images et de nos pensées du monde qui sont le sujet du film.

Donc, premier trait de cette puissance du cinématographe que Marker met en œuvre, la présence/absence ou la dualité entre actualité et aspect fantomatique.

La chatte, par exemple, qui sert d'emblème au film, est à la fois un animal familier et une sorte de sphinx. La chatte Tora, c'est le furet du film. Où est-ce qu'elle a disparu la chatte Tora ? Dans les plis du montage ou bien dans les plis du temps. C'est le furet du film, elle resurgit sous différents avatars au détour d'un plan, et elle revient à la fin car il faut qu'elle retrouve son nom pour trouver sa place, soit en ce bas monde soit dans l'au-delà.

Donc cette tension entre l'actualité de la vision, la vue prise au passé et remontée après, nous entraîne dans la spirale du temps : la présence par exemple de cette jeune fille qui sourit à la caméra, image arrêtée, par dessus l'épaule de cette femme déjà vieillie, eh bien qu'est-elle devenue, elle, filmée en 1982 ? Est-ce que la vie a été à la hauteur de la promesse de son regard ? Et elle était là bien avant que nous la voyions, et nous, nous la voyons telle qu'elle était en 82, mais où est-elle maintenant ? Est-ce qu'elle est encore sur l'île de Fogo ? Elle nous regarde du fond du film, du fond du temps.



Ce que met en œuvre Marker, qui s'inscrit ici dans une lignée philosophique qui passe par Kierkegaard et Nietzsche, c'est **l'idée du temps comme reprise**, c'est-à-dire répétition et variation. Ça se répète mais quand ça se répète, ça diffère. Ne serait-ce que par le fait que quand ça revient, ce n'est pas comme quand ça vient. Et c'est vrai de nos souvenirs personnels comme des événements de la grande histoire. Or ici, ce qui fait certainement le charme et la complexité du film, c'est qu'il y a un pari de raconter une certaine histoire, une certaine tranche d'histoires qui paraissent hautement significatives du XX<sup>e</sup> siècle ; mais en même temps, il ne s'agit pas seulement du sens de l'histoire, il s'agit du sens de la vie, qui ne relève pas seulement de l'Histoire mais du ressentir, du poétique.

Comment les gens faisaient-ils pour se souvenir quand ils ne photographiaient pas, quand ils ne filmaient pas ? Parce qu'il n'y a pas de mémoire ni d'histoire sans récit. En quoi le récit est-il important ? Le récit vaut non seulement pour retenir l'événement contre l'oubli, mais il vaut aussi pour donner sens à ce qui nous échappe : légendes, romans, histoires ; et aussi pour réparer l'horreur commise ou subie : mémorial, prière, poème... c'est-à-dire, phrase chère à Marker: *«Reprendre le tissu du temps à l'endroit de l'accroc»*. Nos douleurs et nos bonheurs ne sont pas que présents, ils sont aussi relatifs à ce qui s'est passé, à ce qui n'aurait pas dû se passer ou à ce qu'on aurait voulu qu'il se passe ou à ce que l'on regrette.

Il y a chez Marker ce souci du travail du temps. Dans *Le fond de l'air est rouge*, il nous dit :

*« on ne sait jamais bien ce qu'on filme »*, et on voit un militaire à cheval qui va remporter la médaille d'argent de jumping aux Jeux Olympiques. Or cet homme allait devenir un bras droit de Pinochet. On ne sait jamais ce que l'on filme, on croyait filmer un champion olympique, et on filmait un putschiste. Vous voyez, le sens de la vue prise dépend de quel point du temps on la regarde.

Autre puissance cinématographique mise en œuvre dans *SANS SOLEIL* : **le rapport entre réel et imaginaire, ou entre mémoire et histoire, entre « je » et monde**. Le cinéma est cet appareil magique qui peut nous montrer l'inclusion réciproque du « je » dans le monde et du monde dans le « je ». Je peux objectiver ma vision et incorporer des visions objectives en moi. Il y a tout au long du film, un certain nombre de gens qui nous rendent notre regard, qui regardent au fond de l'objectif, qui regardent le filmeur, et au-delà du filmeur, le spectateur :

*« A-t-on jamais rien enseigné de plus idiot dans les écoles de cinéma que de dire aux gens de ne pas regarder l'objectif? »*. Et nous avons ici une recherche de l'échange du regard, une recherche de l'égalité du regard qui passe par une relation souvent érotique. Il y a quelque chose d'érotique dans le fait de filmer quelqu'un ou de se voir filmé par quelqu'un, comme un rapport de séduction (ou de haine).

**La prise de vue apparaît comme une interface entre réel et imaginaire**. C'est ce qui transforme le subjectif en objectif et inversement. C'est une membrane polarisante. Une prise de vue veut dire une co-présence du filmeur au filmé. C'est-à-dire qu'on partage un morceau d'espace-temps, à un moment pour faire une prise de vue. Cette prise de vie est à la fois **empreinte du réel** au sens le plus physique du terme (photochimique, électronique) et **imagination en marche**. À peine faite, la voilà qui se met à dériver dans un système de vision, projection, montage, qui la déplace, la transforme, la transfigure. La prise de vue est donc cette étrange invention entre réel et imaginaire, subjectif et objectif. Tout au long de *SANS SOLEIL*, ce jeu de vases communicants est utilisé à plein.

Par exemple, dans la séquence du train fantôme, on y décrit Tokyo et ses voyageurs, ses gares et ses galeries commerciales... et puis on bascule dans la tête des voyageurs endormis pour agiter tout un monde de fantasmagories tirées de la télévision : films d'horreur, samouraïs, légendes... Les films d'horreur qui renvoient au massacre actuel au Cambodge et à la voix de Brando entendue au début du film dans un extrait d'*Apocalypse now* : l'horreur a un nom et un visage, et pour y échapper il faut lui donner un autre nom et un autre visage. Les prises de vues témoignent d'un côté du réel et, de l'autre, viennent s'agencer dans un imaginaire collectif. Mais les prises de vue parlent aussi entre elles. Elles constituent cette espèce de monde parallèle qu'on voit bien dans la scène de description d'un rêve. D'un seul coup c'est le peuple des affiches, des photos, des statues qui nous regarde, comme dans les films de Cocteau. Cette idée que nous sommes vus par les images, cette idée est évoquée auparavant dans le film. Les gens circulent devant des images plus grandes qu'eux, et on a l'impression que ce sont les images qui regardent les passants. On s'écrite un certain nombre d'œuvres (images, écrits...) qui finissent par constituer un réseau très dense, parallèle au monde physique. « Parallèle » n'est pas le bon mot puisqu'il interfère en permanence avec le monde physique, images et imaginations sont elles-mêmes des objets physiques et des réalités mentales, qui contribuent à l'élaboration de notre monde qu'elles nous donnent à comprendre et à croire.

« **Le rêve inclut la réalité comme la réalité inclut le rêve** ». Le rêve est une réalité humaine, qui s'alimente de ce qu'il retient de la réalité en la transformant, et ces métamorphoses alimentent à leur tour nos visions du monde. Ce que le film a en commun avec le rêve, c'est que dans le rêve le rêveur occupe tous les rôles, dans le rêve on est décentré ou excentré ; dans le film, il y a ce décentrement, c'est-à-dire qu'on voit aussi à travers le regard des autres et il y a en outre plusieurs films empruntés ou imaginés à l'intérieur du film : les trois enfants sur une route d'Islande, la mort de la girafe, les kamikaze, l'homme de l'an 4001, Vertigo, le film de Haroun Tazieff montrant l'Islande sous les cendres volcaniques...

*SANS SOLEIL* est donc une **machine à remonter le temps**, non seulement au sens où il nous ramène dans le passé, mais au sens où il nous précipite dans la spirale du devenir pour re-monter différemment notre temps subjectif, celui où se mêlent vécu et imaginaire, histoire et légende, mémoire et oubli. »

*Un document réalisé par R. Cussol et proposé au Cinévalléphiles – 17/11/2011*

*Bonne séance !*

