

## Marker et les temps de l'essai

André Habib

---

Le film-essai ou l'oeil sauvage

Number 159, October–November 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67795ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Habib, A. (2012). Marker et les temps de l'essai. *24 images*, (159), 6–8.

# Marker et les temps de l'essai

par André Habib



LA JETÉE (1962)



LE 29 JUILLET DERNIER, NOUS APPRENIONS AVEC UNE IMMENSE TRISTESSE la disparition de Chris Marker. Cet article sur Marker et le film-essai était prévu avant l'annonce de son décès. Le sens et la trajectoire du texte ont pris, pour cela, une nouvelle inflexion.

**D**e *Dimanche à Pékin* à *Chats perchés*, de ses textes pour *Esprit* jusqu'à son analyse magistrale de *Vertigo*, de ses installations vidéo à ses recueils de photographies, Chris Marker n'a cessé d'expérimenter les possibilités de l'essai, d'y imprimer son intelligence et d'y mesurer sa liberté : car avant de s'incarner dans un médium particulier, film, photographie, installation, l'essai n'est-il pas – depuis Montaigne et jusqu'à Marker – l'invention d'un dispositif d'écriture dont la mobilité découle du mouvement de la pensée même ? L'essai est donc avant tout une forme qui pense et qui se module en fonction des objets, des sujets qu'elle élit ou qui lui tombent sous la main : c'est le moyen que l'on se donne pour espérer pouvoir penser et créer librement. Pour Marker, cela peut prendre la forme du reportage (*Lettre de Sibérie, Cuba si!, Dimanche à Pékin, Description d'un combat, Coréennes, A.K.*) ; de la chronique (*Le joli mai, Chats perchés*) ; du pamphlet (la série « On vous parle de... ») ; du témoignage politique (*À bientôt j'espère, La sixième face du Pentagone, Casques bleus, Berliner Ballad*) ; de l'hommage (*Le tombeau d'Alexandre, Une journée dans la vie d'Andreï Arsenevitch*) ; de la fiction futuriste (*La jetée, Level Five, L'ambassade*) ; du collage poétique (*Si j'avais quatre dromadaires*) ; du portrait (*Le train en marche, Le souvenir d'un avenir, Mémoire pour Simone, Le mystère Koumiko, La solitude du chanteur de fond*) ; de la fresque historique (*Le fond de l'air est rouge, L'héritage de la chouette*) ; de l'écriture épistolaire (*Sans soleil, Le dépayés*). Le film-essai, que Marker à lui seul, à peu de chose près, a inventé, et qui parcourt toutes ces manifestations, s'offre comme une manière de traduire une expérience, intime ou collective, à travers un commentaire qui accompagne et oriente une

relation particulière à l'image, captée au présent mais revue *depuis* un autre temps. C'est cet écart, ce décalage entre ce qui a été capté et la signification de cette même captation, dans l'après-coup, que ce soit quelques semaines ou cinquante ans plus tard, qui constitue la trame de fond de toute son œuvre, qui informe sa posture d'« essayiste ». La mort, comme le voulait Pasolini, « accomplit un fulgurant montage de notre vie ». On pourrait dire que ce montage, Marker n'a cessé lui-même de l'accomplir, de le reprendre et de le reprendre, en faisant tenir entre ses mains différents fragments que des décennies espaçaient. Sa disparition, aujourd'hui, nous livre un chutier aux proportions du siècle, avec l'impossible tâche d'imaginer un film qui serait à la hauteur de l'homme.

À travers chacune de ces incarnations de l'essai – « essai entendu dans le même sens qu'en littérature : essai à la fois historique et politique encore qu'écrit par un poète, disait Bazin –, le génie de Marker a toujours consisté à trouver le bon agencement, la tournure, le style, en prenant les situations et les images toujours un peu de biais, « latéralement », avec un verbe d'une frappe, délicate et poignante, mais toujours jubilatoire, qui fait battre le cœur et qui s'imprime durablement dans la mémoire. De façon plus profonde, l'essai est la forme qui a permis à Marker d'élaborer, de film en film, de photographie en photographie, d'œuvre en œuvre, une relation au *temps du regard* et au *regard du temps*. Le regard – le sien, celui de sa caméra, celui de l'autre que l'on cherche à saisir dans sa singularité, celle d'une époque, d'un pays, d'une culture ou d'une situation – prend du temps à établir ; et ce regard, c'est aussi le regard du temps que nous retournons le temps : parfois de travers, sévère, tendre ou plein de commisération.

À titre d'exemple on pourrait citer *Staring Back*, exposition de photographies de Chris Marker présentée en Ohio, à New York, à Paris et à Zurich entre 2007 et 2008. Le titre décline déjà tout un programme. *Staring Back*, c'est bien entendu le regard de celui ou de celle qui retourne celui de la caméra, signe d'une égalité —



CHATS PERCHÉS (2004)

toujours à reconquérir — du regard. Ce « vrai regard », Marker l'aura cherché toute sa vie, peut-être parce que, et on le sait depuis *Sans soleil* et *La jetée*, il ne dure que 1/25<sup>e</sup> de seconde. Fugitif, on doit le capter, et pour le capter, il faut construire une relation dans le temps et faire preuve d'une vigilance de tous les instants. Le moment où le regard nous est retourné, donné en quelque sorte, une manifestation authentique de l'histoire apparaît, signe d'une impression du présent capté, donné à voir, d'une présence aux choses, petites et grandes (et la même chose pourrait être dite de la parole, donnée, retournée à celui qui en a été privé). Mais *Staring Back* désigne aussi le mouvement rétrospectif du regard de Marker, reparcourant, comme c'est le cas ici, plus de cinquante ans de photographies — et quelques captures d'images de films — prises aux quatre coins du monde (et on reconnaît aisément sa géographie affective), où chacune témoigne d'un éclair de bonheur ou de douleur, ponction instantanée prise au continuum de l'Histoire, et redistribuée dans le vaste théâtre à ciel ouvert de sa mémoire. Animaux fidèles, passants croqués, personnages historiques, militants et amis, recouverts d'un même velours, « lichen du temps », produit grâce aux outils numériques contemporains, au point où le temps et la géographie semblent abolis. Mille neuf cent soixante-huit et 2002, 1952 et 2005, le Cap-Vert, Paris, Washington, Helsinki, Séoul, Tokyo, Moscou —, tous ces lieux que les films et les photographies de Marker ont transformés pour nous par le regard qu'il a porté sur eux —, ne sont plus éloignés que par quelques pouces, un déplacement latéral des yeux, un saut entre deux pages de mémoire.

Dans ce double mouvement se constitue, sans doute, l'essentiel de la posture markérienne : impression de l'histoire, capacité inouïe à être là où l'histoire est en train de s'écrire, ou sur le point de le faire, nœud de relations vécues au présent avec des êtres exceptionnels ; d'autre part, droit de regard rétrospectif sur ce qui l'a marquée, sur ce qui aura été retenu, mais aussi sur les leçons de l'histoire oubliées, sur ces moments disparates qu'une intelligence monteuse raccommode, sans jamais faire disparaître les marques de suture. Le temps historique, et Marker le sait depuis *Vertigo*, est une

spirale. Être sensible à son mouvement, apprendre à se perdre pour mieux se retrouver dans son tourbillon, saisir les ruptures d'équilibre, les emboitements, traquer les bifurcations, c'est tout l'art de Marker, qui a compris que, puisqu'on « n'échappe pas au temps », il faut tenter de lui être fidèle, de s'en faire un allié, comme de l'horreur dont parle Kurtz/Brando dans *Apocalypse Now* et que Marker cite dans *Sans soleil*.

C'est aussi en cela qu'il est l'un des plus grands essayistes du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle, si tant est que le rôle de l'essayiste, selon le mot de Montaigne, est de « [peindre] non pas l'être mais le passage », en se mouvant au devenir du monde et de soi-même. L'essai est bien, pour Marker, une forme qui éprouve de plein fouet l'impermanence des choses, les révolutions comme la beauté, qui happe en plein vol les mouvements de l'Histoire, se met à l'écoute de la rumeur du monde et de sa propre pensée, avec l'intuition qu'elle est déjà *pour* un avenir. Réalisant, avec une finesse de dessin qu'on ne retrouvera plus jamais, un des plus puissants portraits d'un siècle et d'une décennie du suivant, Marker peint en même temps l'autoportrait de celui, lui-même, cet autre, toujours discret et invisible, qui l'aura traversé. Et il aura su saisir pleinement cette scission fondamentale du temps, en cherchant à dresser une archéologie du présent : percevant toujours, à la fois, à même chaque présent qu'il accompagnait, son futur passé et son passé futur, la présence du passé gisant en lui, et cette trame d'avenir qu'il nous a appris à lire au futur antérieur. Marker aura été, pour cette raison même, le plus contemporain des artistes, au sens où l'entend Agamben, c'est-à-dire celui qui sait repérer la fracture historique comme « le lieu d'un rendez-vous entre les temps et les générations », qui développe une relation au temps qui « adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme ». Le film-essai, mais on dirait, plus généralement, la « forme-essai » que Marker a créée est en cela un puissant et fin sismographe du temps, outil permettant d'inscrire, d'anticiper et de lire à rebours, à divers degrés de profondeur, les sillons de notre expérience commune, et des communautés de résistance, tressées au fil du temps.

Cette disposition singulière eu égard au temps, dont il n'a cessé de décliner les possibilités, traverse aussi la manière dont il a constitué une partie au moins de son œuvre, par un jeu de réponses et d'échanges, de reprises et de retour, plus ou moins directs. Pour ne prendre que quelques exemples, *Le train en marche* (1967) fut réalisé dans le vif et l'urgence de l'aventure politique des années 1960-1970, au moment où le grand Alexandre Medvedkine et son ciné-train étaient soudain entrés en résonance avec une nouvelle vague d'agit-prop, de *cinétracts*, la création de sociétés alternatives de production (Iskra), des collectifs d'artistes-ouvriers (les groupes Medvedkine, entre autres), dont Marker a été le principal instigateur. Le présent s'est vu visé, et soudé solidairement, à un certain passé que, en retour, ce présent faisait exister et tirait de l'ombre. *Le tombeau d'Alexandre*, en 1993, réalisé après le dégel et la mort de Medvedkine, venait poser, vingt-cinq ans plus tard, un regard plus vaste, féroce et mélancolique aussi, sur les deux aventures, prises en écharpe, celle des années 1920 et 1930, et, même si plus discrètement, celle des années 1960-1970 — impossible de ne pas voir les deux regards se croiser. Il en va de même de toutes ces images de films (*Cuba si!*, *La sixième face du Pentagone*, *À bientôt, j'espère*, « On vous parle de... »),



SANS SOLEIL (1982)

réalisées dans l'urgence et le devoir de documenter le présent – et Marker savait comme nul autre anticiper que l'histoire allait se jouer *là*, cette journée précise, à Washington, en 1967, *là*, par un matin froid, à la Rhodia, au Chili, en 1973, en 1999 au Kosovo, et il avait eu la prescience de nommer un film, sorti en 1962, *Le joli mai!* – qui se trouveront répercutées, revues et retraversées par le « point de vue documenté » ou « l'essai documenté par le film » (comme le suggérait Bazin à propos de *Lettre de Sibérie*), que constitue *Le fond de l'air est rouge* (1977). *Sans soleil* n'est-il pas aussi une réponse élégiaque, déjà profondément *eighties*, aux luttes des *sixties*, ouvrant une série d'autres fronts tout en affinant ses armes – y compris électroniques et anticipant l'écriture hypertextuelle? Et *Chats perchés*, une manière de raccrocher l'héritage de mai 68 à l'aune des luttes du présent, la chronique du *Joli mai* au fil de nouvelles balades parisiennes, toujours à l'affût de stratégies de résistance capables d'inventer et de réinventer des formes de mise en commun. Toutes ces images semblent traversées par la conscience qu'elles s'adressent, au fond, à un avenir dans lequel ces images seront devenues, entre-temps, un souvenir troublant, tremblant et lointain.

« On ne sait jamais ce qu'on filme », affirme le narrateur du *Fond de l'air est rouge*; ce n'est qu'après, à la profondeur des cicatrices, qu'on apprendra de quelle étoffe ces images étaient faites. Cette leçon fut peut-être donnée à Marker, tôt dans sa carrière, par la vision de *Paris 1900* de Nicole Vedrès, film réalisé en 1946 avec le concours d'Alain Resnais (on devine que Marker rôdait autour de la salle de montage). Ce portrait du Paris de la Belle Époque, réalisé à partir de films tournés entre 1900 et 1914, mettait en regard deux temps, l'image d'un présent piqué de gris, le présent du Proust de *La recherche* et un présent – celui du commentaire et du montage – marqué par l'expérience de deux guerres mondiales, et la connaissance aiguë de ce qui adviendra après que les premiers soldats pas encore *poilus* auront pris ce train de 14, c'est-à-dire l'évanouissement de tout un monde, et que ces lambeaux de pellicule refaisaient palpiter comme une mémoire, mais « extérieure à notre conscience » (encore Bazin). En 1998, est-ce un hasard, Marker écrira que ce sont les deux films de Nicole Vedrès (*Paris 1900* et *La vie commence demain*, de 1949) qui lui avaient permis de « concevoir que le cinéma n'est pas seulement l'héritier du roman et du théâtre, plus rarement du poème, qu'il peut également procéder de l'essai ». Si toute l'œuvre de Marker procède de ce double regard, cette mise en abyme du temps est particulièrement manifeste dans *Le souvenir d'un avenir*. Ce film, coréalisé par Marker et Yannick Bellon en 2001, est composé à partir des photographies étonnantes de Denise Bellon prises dans cet entre-deux singulier où, comme nous livre le commentaire, « un après-guerre se transformait en avant-guerre ». Comme Marker et Bellon l'écrivent dans le dossier du film, « Un cliché de l'exposition de 1937 montrant face à face le pavillon soviétique et le pavillon allemand, la faucille et le marteau face à la swastika, en 1937, c'est un instantané. Regardé en l'an 2000, nous y ajoutons inconsciemment la guerre de 1939-40, le pacte germano-soviétique, l'invasion de la Russie en 1941, la chute du mur de Berlin, etc. Nous portons sur une photographie d'il y a dix ou cinquante ans un regard qui est celui que les religions prêtent à l'Être omniscient, qui voit le passé, le présent et l'avenir, le regard de Dieu, en somme. » Le film est la traduction, par le commentaire, de l'expérience de ce regard sur ces photographies bouleversantes.

Et n'est-ce pas un tel regard omniscient que nous portons, désormais, sur toute l'œuvre et la vie de Marker, un regard capable de saisir le passé, le présent et l'avenir? Mais ce serait alors un regard omniscient qui redouble celui que Marker, déjà, a inscrit dans chacun de ses films. N'a-t-il pas été toute sa vie hanté, obsédé par la réception qu'auraient ses films *depuis* sa mort, comme s'il savait qu'ils finiraient par s'adresser à un monde auquel il n'appartiendrait plus? Est-ce pour cela qu'il refusait la diffusion de pans entiers de son œuvre (toute son œuvre d'avant *La jetée*), trop conscient que « parler au nom de celui qui a fait ces films [...] c'est du spiritisme »? Ce sont, désormais, les films seuls qui parleront *pour lui*, à travers lui, révélant le souvenir des avenir qu'elles ne cesseront de réécrire au fil du temps. ■