

# Chris Marker avec les cinéastes

(Kurosawa, Tarkovski, Medvedkine)

Jean-Marie Samocki

« *Ou le soleil* »  
André du Bouchet

**Pourquoi regarder un artiste, un maître, un génie ? Qu'y aurait-il à voir sinon rien ? Quel secret sur le visage et quelle énigme dans les gestes ? La question paraît vaine depuis à peu près deux siècles tant Balzac avec son *Chef-d'œuvre inconnu* a montré avec force qu'il n'y a rien à attendre du visage d'un maître, et en l'occurrence qu'il y a encore moins à attendre d'un peintre devant sa toile. S'il faut attendre qu'un miracle arrive, ce miracle, ce ne peut être que la destruction de la toile, l'impossibilité dramatique et forcenée de son achèvement.**

Au premier abord, il paraît certain que Marker s'efforce d'évincer toute préoccupation romantique lorsqu'il se confronte à l'enregistrement de la présence de cinéastes. En filmant Kurosawa (*A.K.*, 1985), Medvedkine (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1992) ou Tarkovski (*Une Journée d'Andrei Arsenevitch*, 2001), Marker semble vite déborder la question du génie.

## Deux extrêmes : auteur sans œuvre, œuvre sans auteur

Il y a sans doute deux raisons, radicales chacune à leur façon. La première raison est d'abord qu'il peut (et qu'il doit) filmer un cinéaste pour un motif qui n'est pas uniquement (ou pas essentiellement) d'ordre esthétique : par exemple, Costa-Gavras dans *Le Fond de l'air est rouge* (1978), et ici c'est son témoignage qui est nécessaire, le témoignage d'un individu qui s'empare du cinéma pour prendre à partie l'histoire, et qu'importe dans ce cas précis la réussite esthétique. Marker ne donne aucun jugement critique, et seul alors le courage moral d'un homme mérite d'être filmé – c'est aussi cela qui fait qu'il consacra à Alexandre Medvedkine un *Tombeau d'Alexandre* (1992). Costa-Gavras est ici un compagnon de route, tout comme l'est aussi à sa façon Theo Angelopoulos qui intervient en tant que Grec (et en tant qu'artiste préoccupé par la question de la mémoire historique de la Grèce) dans une série documentaire sur l'empreinte de la civilisation hellène sur l'Occident : *L'Héritage de la chouette* (1989). Que, dans ce présent où il filme, il y ait une grande connivence entre Marker et le cinéaste interrogé, c'est très certain, mais il est remarquable de constater à quel point cette complicité sert surtout à mettre l'œuvre du cinéaste comme en suspens : elle existe, elle suffit à légitimer l'interrogé comme cinéaste mais du coup sa

force esthétique n'est pas questionnée. Conséquence figurative : la représentation du cinéaste ressemble à celle du militant (dans le cas de Costa-Gavras) ou du notable ou du bourgeois (dans le cas d'Angelopoulos). À quoi dès lors un cinéaste ressemblerait-il ?

La seconde raison est qu'il se confronte peut-être le plus à cette question lorsqu'il décide de ne pas filmer ou de ne pas représenter du tout le cinéaste : c'est le cas d'Alfred Hitchcock avec *Sans soleil* (1982) jusqu'à *Immemory* (1998) – il ne reste qu'une silhouette avalée par l'ombre. Dans le premier cas, il est à peine cité, simplement pour dire que *Vertigo* est un « film d'Hitchcock », mais contrairement à Godard qui dans ses *Histoire(s) du cinéma* fait d'Hitchcock l'emblème du cinéaste conquérant et dominateur, celui qui a asservi les populations en leur donnant des fables et des images, Marker témoigne d'un culte privé et au final impartageable. C'est celui d'un homme jamais montré pour un film dont les images contamineront le réel ; on ne saura jamais vraiment quel est ce spectateur qui aura autant de fois vu *Vertigo* mais nous verrons ces plans de *Vertigo* qui scandent le pèlerinage à San Francisco, qui anticipent les mutations de la ville et nous comprendrons qu'il est sans doute inutile de vouloir essayer de filmer le créateur de *Vertigo* tant *Vertigo* est son propre créateur et que la spirale qui construit sa géométrie et contraint les affects des ses personnages captifs est aussi la spirale de son auto-engendrement. *Vertigo* n'est pas orphelin ; il est son propre père ; alors la photo d'Hitchcock est le repère de cette création folle, voici celui qui a rendu *Vertigo* à lui-même, exactement comme chez Proust la madeleine rend l'adulte à son enfance et le temps à la mémoire (ce qui est une explication du collage entre ces deux photos dans *Immemory*).

Pourquoi dès lors regarder un cinéaste si les deux seules solutions sont soit de regarder un cinéaste sans art, soit d'être regardé par un art sans cinéaste ? C'est ce qui fonde l'importance de trois œuvres de Chris Marker, estimées diversement, mais dont je m'appliquerais à travailler la cohérence : *A.K.*, *Le Tombeau d'Alexandre*, *Une journée d'Andrei Arsenevitch*. Le trio est étrange car le seul point commun de ces trois films semble tenir dans le fait d'avoir été structurés autour de la figure tutélaire d'un cinéaste (Kurosawa, Medvedkine, Tarkovski), tant les approches et les enjeux diffèrent explicitement. Pour *A.K.*, il s'agit de filmer le retour d'un cinéaste au travail, aux prises avec un projet gigantesque (une transposition du *Roi Lear* dans le Japon du 16<sup>ème</sup> siècle en proie aux clans et aux rivalités) : alors Marker filme une équipe, un vieux sage assis griffonnant des esquisses, des voitures abandonnées près d'un grand château de bois branlant. Pour *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, Marker filme la maladie d'un corps et la

vitalité d'une œuvre, enregistre les regards et les soupirs de celui qui sait qu'il va mourir en même temps qu'il déploie la très grande poésie d'une œuvre aux résonances mystiques et métaphysiques. Il retrouve les accents du *memento mori* mais en même temps allie une empathie à l'égard de l'homme Tarkovski à l'analyse de la force de l'œuvre Tarkovski. Quant au *Tombeau d'Alexandre*, Marker filme l'histoire inscrite dans la vie et le corps d'un cinéaste. C'est l'œuvre la plus intimidante des trois par sa façon exemplaire d'interroger la représentation du destin individuel dans la tragédie historique. C'est aussi paradoxalement l'œuvre dont je parlerai le moins car la transformation allégorique est tellement forte que Medvedkine est déjà béatifié par Marker lorsque le film commence : le film essaie de justifier cette sanctification personnelle et intime, de la légitimer dans le but très généreux de la faire connaître et de la partager. Lorsqu'il filme Tarkovski et surtout Kurosawa, c'est plus mystérieux car l'entreprise est plus périlleuse, moins logique, riche d'affects moins contrôlés. Quelle sagesse peut-on tenir lorsqu'on regarde un sage ? Quel génie se transmet-il lorsqu'on regarde un cinéaste ? Ces questions que posent *A.K.* et *Une journée d'Andrei Arsenevitch* sont d'autant plus étranges que la figure du cinéaste démiurge est sans doute un mythe, que le génie n'a pas de halo et qu'il n'y pas moins d'exercice solitaire que celui du cinéaste ; et c'est d'ailleurs le premier stéréotype que Marker dément.

### Apparaître : le cinéaste de face

C'est ce qui explique un souci constant de prosaïsme et d'évidence. Il vient de la frontalité permanente avec laquelle Marker appréhende les cinéastes, les filme, les fige et les montre. Frontalité systématique lorsqu'elle tient au dispositif de captation de la parole, comme pour *L'Héritage de la chouette* : avec Theo Angelopoulos au premier plan, se détachant d'un paysage méditerranéen, lieu et regard qui soulignent la connivence entre celui qui parle et celui qui l'écoute. Frontalité exacerbée, paradigmatique presque lorsque Marker filme le cinéaste au travail, comme ce plan fondateur, séminal aurait-on envie d'écrire, avec Akira Kurosawa en son centre, son corps occupant le fragile intervalle qui sépare deux acteurs : lui petite silhouette trapue, plongée dans une concentration intense que reflète le visage tout entier tendu ; eux grandes figures comme surgies directement d'estampes, alourdies par les costumes et les maquillages, comme si c'était le regard du petit homme qui faisait tenir et se mouvoir les corps des personnages sous cette pression hypnotique. Regard étrange d'un cinéaste au visage mangé par d'énigmatiques lunettes noires, mais regard magnétique, pôle d'énergie. Cette fascination pour le regard du cinéaste est fondamentale : même