

# *Sans soleil* de Chris Marker

Analyse d'une poétique de la mémoire

Mémoire réalisé par  
**Nabil Hammoud**

Promoteur  
**Michel Lisse**

Année académique 2016 - 2017  
**Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale**  
**Finalité approfondie**



*Je remercie mon promoteur, Michel  
Lisse, pour sa disponibilité et ses  
conseils.*

*Je remercie également mes  
deux lectrices, Aline et  
Marie-Laure, pour leurs  
remarques judicieuses.*



« Les êtres sont comme des lignes  
Écrites avec de l'eau »

(Khalil Gibran, *Le Livre des Processions*)



## I. INTRODUCTION

Qui est Chris Marker ? Comme toute mise en contexte qui se respecte, il faudrait sans doute commencer par établir une certaine vérité biographique en dévoilant l'homme qui se cache derrière ce nom d'emprunt : Christian Bouche-Villeneuve<sup>1</sup>, né le vingt-neuf juillet 1921 à Neuilly-sur-Seine et décédé nonante-et-un ans plus tard jour pour jour<sup>2</sup>. Mais, en poursuivant dans une telle voie, en tentant de retracer minutieusement une série de faits ayant jalonné son existence, nous nous assurerions probablement de manquer l'essentiel. Il suffit en effet de lire les quelques descriptions concédées par ceux qui l'ont côtoyé pour comprendre que ce n'est pas dans les limites (peut-être trop exigües) de la réalité qu'il faut envisager Marker. Alain Resnais, réalisateur avec lequel il a partagé certains idéaux de la Nouvelle Vague, hésitera entre l'extra-terrestre et l'homme du futur pour le qualifier : « Il a l'apparence d'un humain, mais il vient peut-être du futur ou d'une autre planète. Plutôt du futur, ce qui laisse penser que la race des terriens ressemblera à Marker dans quelques siècles »<sup>3</sup> ; tandis que le critique Jean D'Yvoire lui donnera des accents orientaux, empreints d'une obscurité toute occidentale : « À près de quarante-deux ans, ce Parisien, né en Chine, fait penser, malgré son teint clair, à quelque ascète oriental, à mi-chemin de l'ange des ténèbres »<sup>4</sup>. Pour dire et voir Marker, il faut l'imaginer.

Que cette interrogation quant à l'identité du cinéaste soit un détour nécessaire s'avère déjà, en soi, un indice de la posture qu'il a maintenu sa vie durant. Chris Marker a toujours pris soin d'éviter l'exposition médiatique. Il n'accordait que peu d'entretiens, souvent réservés à la presse étrangère, et refusait la publication de photographies le concernant<sup>5</sup>, pour ne laisser filtrer que des apparitions partielles, fragmentaires, généralement elles-mêmes incorporées à des expressions cinématographiques. Celle des autres, comme *Tokyo-Ga* (1983), où la caméra de Wim Wenders, braquée sur son visage lors d'une brève rencontre, ne parvient à saisir de lui que le dessin de ses animaux favoris – le chat et la chouette – derrière lequel il se cache ; mais aussi et surtout les siennes, parsemées d'autoportraits en demi-teinte<sup>6</sup>, témoins discrets d'une présence jamais exposée. Dans *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) – documentaire retraçant le destin complexe

---

<sup>1</sup> VILLENEUVE Johanne, *Chris Marker, La compagnie des images*, s. l., Les presses du réel, octobre 2012, p. 85.

<sup>2</sup> LAMBERT Arnaud, *Also known as Chris Marker*, Paris, Le Point du Jour, 2013, p. 7.

<sup>3</sup> *Id.*, p. 245.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 245.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 8.

<sup>6</sup> *Id.*, p. 246.

d'Alexandre Medvedkine et de ses œuvres – par exemple, Marker laisse entrevoir ses traits sur le bord du cadre lorsqu'il demande à Yakov Tolchan, ancien opérateur du réalisateur russe, de filmer dans la direction d'un miroir avec la caméra qu'il lui a confiée<sup>7</sup>. Le cinéaste se livre et échappe dans un même mouvement.

L'effacement public de Marker se reflète également dans la diffusion modeste de ses œuvres<sup>8</sup>. Nombreux sont ceux qui connaissent – ne serait-ce que de nom – L'Armée des douze singes (1995), cette production américaine de Terry Gilliam au rang de laquelle figurent des acteurs tels que Brad Pitt et Bruce Willis, mais qui se souvient du court-métrage dont elle est librement inspirée, La Jetée (1962), peut-être justement le plus étudié de sa filmographie ? Dans le générique d'ouverture de son très court-métrage Leila Attacks (2006) – histoire d'un rat chassant un chat –, Marker ironise d'ailleurs en se présentant comme « Best-known Author of Unknown Movies »<sup>9</sup>. À l'image de ses autoportraits, on retrouve ici ce motif d'un auteur qui ne se donne que dans l'ombre. Il est en outre fort probable que le réalisateur français ait emprunté la formule à Philippe Dubois qui, quatre ans avant, écrivait dans l'introduction de l'ouvrage *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker* : « Chris Marker, c'est un peu le plus célèbre des cinéastes inconnus »<sup>10</sup>. En créant un tel effet d'intertextualité, en insérant dans une œuvre cette tentative de définition, mais décalée puisque reléguée en périphérie du récit et à travers la distance d'une langue étrangère, Marker réaffirme bien sa posture : ne jamais se laisser prendre, faire de sa présence un insaisissable. Rien d'autre, en somme, que ce qu'explique Dubois à la suite de sa proposition : « Toujours effacé, jamais oublié. Esprit subtil, mobile, insaisissable, toujours ailleurs, il est aussi toujours là. [...] Indispensable Marker, jusque dans son invisibilité »<sup>11</sup>. Disparu depuis cinq ans maintenant, définitivement absenté de la réalité, le seul reste de Marker, sa seule mémoire fidèle<sup>12</sup> est dès lors à considérer au creux de cette présence insaisissable dont est imprégnée l'œuvre.

---

<sup>7</sup> LAMBERT Arnaud, *op. cit.*, p. 247.

<sup>8</sup> *Id.*, p. 8.

<sup>9</sup> HABIB André et PACI Viva (éd.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008 (Esthétiques), p. 13.

<sup>10</sup> DUBOIS Philippe (éd.), *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 5.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Par une sorte de retour cynique de la société médiatique, Marker n'a jamais été aussi visible que depuis sa mort puisque, en l'absence de son veto, les photos de lui sont à présent libres d'être publiées. Un contre-sens un regard de sa volonté de dilution dans l'œuvre.

## 1. Insaisissabilité, entre l'auteur et l'œuvre

---

Si Marker s'attache à effacer les signes de sa vie privée avec un tel acharnement, n'offrant ainsi d'autre alternative que le recours à l'imagination pour ce spectateur dont il a attisé la curiosité, le réel n'en reste pas moins le point de départ, l'étincelle première de la création : il se dit à travers l'auteur dans l'œuvre – ou inversement. L'engagement précoce qui le mènera sur la voie d'un cinéma militant est sans conteste l'un des aspects les plus marquants d'un tel mouvement.

### 1.1. Engagement : s'investir dans l'œuvre

---

Aussi, puisqu'il s'agit ici de montrer comment l'expression artistique se fait vecteur d'une indignation, il nous faut d'emblée accepter une légère compromission en considérant quelques épisodes de la biographie de Marker. Précisons que, à cette fin, on recourra intensément au formidable travail de recherche effectué par Arnaud Lambert dans *Also known as Chris Marker*.

Comme nombre de français de sa génération, l'engagement politique du cinéaste commence réellement avec la prise de position face à l'Occupation allemande. Initialement en faveur du régime de Vichy, pour lequel il fonde *La Revue française. Cahiers de la Table ronde* sous le pseudonyme de Marc Dornier<sup>13</sup>, Marker se tourne rapidement vers la Résistance en intégrant les Francs-Tireurs et Partisans (FTP)<sup>14</sup>. De cette expérience, il garde une affinité avec le communisme que le contexte de la Guerre Froide mettra en valeur ; une affinité tenace certes, mais toujours nuancée d'une distance critique<sup>15</sup>, dont témoigne bien le fait qu'il ne se soit jamais affilié au PC<sup>16</sup>. Intérêt littéraire oblige, notons que, durant l'après-guerre, on le retrouve notamment à la tête de *Doc*, une revue issue des associations d'éducation populaire *Peuple et Culture* et *Travail et Culture*<sup>17</sup>, à la rédaction d'articles pour le mensuel de réflexion alternative *Esprit*<sup>18</sup>, ou encore à l'initiative de la collection « Petite Planète » pour les éditions du Seuil<sup>19</sup>. À côté de cette production, Marker dessine doucement les prémisses de son engagement cinématographique lors de

---

<sup>13</sup> LAMBERT Arnaud, *op. cit.*, p. 41.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>15</sup> *Id.*, p. 81.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 82.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 45.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 44.

voyages qu'il effectue dans les pays socialistes au cours des années 1950<sup>20</sup>. Il réalise ainsi successivement *Dimanche à Pékin* (1956), *Lettre de Sibérie* (1957) et *Cuba sí !* (1961), une série de « documentaires » qui, si elle fait effectivement lien entre des régimes d'idéologie communiste, accorde pour l'heure plus d'attention « à la culture et à l'histoire, à l'imaginaire collectif des pays visités »<sup>21</sup>.

Le cinéma militant de Marker ne débute vraiment qu'en 1967 avec *Loin du Viêt-Nam*. L'auteur assure ici le montage de séquences réalisées par des artistes partageant une même volonté de réagir à l'intervention américaine ; parmi elles, figurent notamment Alain Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, etc. Supposé être « un vecteur de débats et un agent de la lutte anti-impérialiste »<sup>22</sup>, le film n'aura cependant pas l'impact escompté, faute d'une diffusion trop restreinte<sup>23</sup>. C'est pour palier à ce manquement – et également afin de contourner une censure française qui commençait à poser question dans le milieu – que le cinéaste participe à la création, en Belgique, du collectif SLON (« Société pour le lancement des œuvres nouvelles ») à la fin de l'année 1968<sup>24</sup>. Il s'appuiera dessus pour la production de films tels que *À bientôt, j'espère* (1968) – témoignage de la grève de 1967 à l'usine de textile de la Rhodiaceta à Besançon –, *On vous parle du Brésil : Tortures* (1969), qui évoque la situation des prisons brésiliennes à travers le regard d'ex-pensionnaires, etc. En 1974, SLON est rapatrié en France et devient ISKRA (« Images sons kinescope réalisations audiovisuelles »), nom auquel sera crédité le collectif dans le générique de l'œuvre clôturant ces dix années d'engagement inconditionnel : *Le fond de l'air est rouge* (1977)<sup>25</sup>. À travers ce long métrage (de plus de trois heures dans la version originale), Marker entend proposer un bilan des expériences communistes vécues lors de la décennie passée, de ce « dernier chapitre d'une histoire commencée avec le siècle »<sup>26</sup> ; non au fil d'une reconstitution qui se voudrait objective, mais en laissant à ses acteurs le soin d'exprimer leur propre perception des faits<sup>27</sup>. Par la suite, si le motif de la lutte restera prégnant, il ne sera plus le souffle initial de la création.

Il y aurait tant et plus à dire sur ces années militantes, mais retenons simplement ici que, en privilégiant l'art comme terrain d'expression d'une indignation, le cinéaste a

---

<sup>20</sup> LAMBERT Arnaud, *op. cit.*, p. 82.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 83.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 120.

<sup>23</sup> *Id.*, p. 127.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Id.*, p. 131.

<sup>26</sup> POURVALI Bamchade, « Chris Marker, cinéaste inclassable », dans DUBOIS Philippe (éd.), *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 111.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 111-112.

durablement assis ce mouvement d'une sensibilité qui, confrontée aux affres de la réalité, ne trouve de voie – ou de voix – plus juste que la création pour se dire. Effacé médiatiquement, Marker parle à travers elle, mais toujours discrètement, par murmure, entre ces images, entre ces témoignages dont il assure la cohésion au gré d'un travail de montage. Sa présence insaisissable s'insinue dans les espaces invisibles ; des espaces que ménage justement une œuvre multipliant les distances.

## 1.2. Une écriture de l'intervalle

---

Que le motif de la distance soit au cœur de la poétique markérienne, on en a déjà eu un aperçu significatif dans la partie précédente, avec l'importance que prend la découverte de l'étranger. L'auteur écrit non seulement de Chine, de Cuba, de Sibérie, du Viêt-Nam et du Brésil, mais également de Corée (*Coréennes*, 1959), d'Israël (*Description d'un combat*, 1960), du Japon (*Le mystère Koumiko*, 1965), etc. Par l'ancrage spatial qu'il produit dans l'œuvre, le voyage est peut-être ce qui dit avec le plus de force cette insaisissabilité caractéristique. Chaque création prenant pour cadre un îlot distinct, le spectateur/lecteur, en naviguant de l'une à l'autre, suit ainsi, à sa façon, la trace de cette présence constamment en déplacement.

À ces destinations éloignées, correspondent en outre des voix distinctes. D'abord, celles de ces hommes dont Marker aime raconter l'histoire (ou plutôt, une histoire) : des « compagnons-maîtres »<sup>28</sup> tels qu'Akira Kurosawa dans *A.K.* (1985), Alexandre Medvedkine dans *Le Tombeau d'Alexandre* et Andreï Tarkovski dans *Une journée d'Andreï Arsenevitch* (1999) ; ou, plus simplement, des amis – Yves Montand dans *La Solitude du chanteur de fond* (1974) et Simone Signoret dans *Mémoires pour Simone* (1986). Mais ces voix, ce sont aussi celles que le cinéaste emprunte pour la lecture du commentaire qu'il écrit : Simone Signoret, justement, dans *Le fond de l'air est rouge* (1977), Marina Vlady dans *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, Jean Négroni dans *La Jetée*, Catherine Belkhodja dans *Level Five* (1996), etc.<sup>29</sup> D'un point de vue plus spécifiquement littéraire enfin, Marker s'entoure volontiers, à travers ses titres notamment, des auteurs qu'il apprécie : *Le joli mai* (1962) et *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) sont respectivement issus des poèmes « Mai » (*Alcools*) et « Le Dromadaire » (*Bestiaires*) de Guillaume Apollinaire, *Description d'un combat* vient du texte le plus ancien de Franz

---

<sup>28</sup> VILLENEUVE Johanne, *Chris Marker, La compagnie des images, op. cit.*, p. 86.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 84.

Kafka, *2084* (1984) renvoie à *1984* de George Orwell, etc.<sup>30</sup> Ainsi, prenant appui sur le motif du voyage, cette triple multiplication des voix fait bien de l'intervalle un espace instable, qu'aucune n'occupe – aucune n'est Marker – mais vers lequel elles convergent toutes comme lieu d'une même sensibilité.

Par ailleurs, comment parler de distance sans évoquer le caractère protéiforme de l'œuvre ? Si sa production cinématographique, se déclinant à la fois sous l'aspect de « micro film »<sup>31</sup> (*Leila Attacks*, près d'une minute) et de court- et long-métrages, témoigne déjà d'une certaine variété, la propension de l'artiste à l'éclectisme ne se dit mieux que quand, dès les années 1980, il porte un vif intérêt aux possibilités offertes par les nouveaux médias. Marker devient tour à tour programmeur – il crée « Dialector » (1985) qui, tenant sur support disquette, permettait de dialoguer avec l'utilisateur –, réalisateur d'installations multimédias à l'occasion d'expositions temporaires (*Zapping Zone*, 1990-1994 ; *Silent Movie*, 1995 ; etc.), et même vidéaste sur « youtube »<sup>32</sup>.

Du reste, son affinité première tient autant des expressions visuelles que de l'écriture. Outre les articles pour la revue *Esprit*, le poste de rédacteur en chef auquel il a officié et ses activités de traduction<sup>33</sup>, Marker est notamment l'auteur d'un essai sur Jean Giraudoux (*Giraudoux par lui-même*, 1952) et d'un roman (*Le Cœur net*, 1949). Ses films eux-mêmes sont fortement influencés par cette fibre littéraire puisque reposant presque systématiquement sur la lecture d'un commentaire préalablement écrit ; un commentaire qui parfois adopte un style épistolaire, comme dans *Lettre de Sibérie*, avec ces premiers mots empruntés à Henri Michaux : « *Je vous écris d'un pays lointain* »<sup>34</sup>. Preuve supplémentaire de son importance, l'auteur publie entre 1961 et 1962 deux volumes sobrement intitulés *Commentaires*, dans lesquels il reprend les textes de ses films parus, agrémentés d'une note introductive et d'images. Comme le remarque Éric Trudel dans son article consacré à cette pratique du commentaire, le quatrième de couverture du premier tome propose d'ailleurs une citation d'André Bazin qui a le mérite d'évacuer tout doute quant à la valeur de la dimension écrite dans le travail du cinéaste : « *pour Chris Marker, le commentaire d'un film n'est pas ce qu'on ajoute aux images préalablement choisies et*

---

<sup>30</sup> VILLENEUVE Johanne, *Chris Marker, La compagnie des images*, op. cit., p. 86.

<sup>31</sup> HABIB André et PACI Viva (éd.), op. cit., p. 13.

<sup>32</sup> Il tient une chaîne sous le pseudonyme « Kosinki » : [www.youtube.com/user/Kosinki/videos](http://www.youtube.com/user/Kosinki/videos)  
LAMBERT Arnaud, op. cit., p. 272.

<sup>33</sup> Id., p. 280.

<sup>34</sup> VILLENEUVE Johanne, *Chris Marker, La compagnie des images*, op. cit., p. 84.

montées, mais presque l'élément premier, fondamental »<sup>35</sup>. Les textes ne sont plus subordonnés à l'œuvre cinématographique, mais se suffisent en tant que tels, comme créations indépendantes.

Le caractère hétéroclite de cette production rend dès lors complexe toute tentative d'appréhension globale. C'est pourquoi, remarque Arnaud Lambert dans l'introduction de son ouvrage, les recherches sur Chris Marker ont souvent adopté une approche analytique, suivant la formule : « à chaque film, à chaque solution formelle, son analyse particulière »<sup>36</sup>. Or, pour le critique, cette démarche présente l'inconvénient de ne proposer qu'une vision tronquée dans la mesure où elle délaisse les échos manifestes entre les œuvres<sup>37</sup> – soit, ces voix qui se répercutent. Lambert note ainsi que la cohésion impliquée par ces correspondances « autoriserait à parler, à propos de l'ensemble des travaux de Chris Marker, de site autobiographique »<sup>38</sup> ; terme impropre – presque grossier – qu'il s'empresse alors de corriger par « autoportrait »<sup>39</sup>. On retrouve là, précisément, le motif de ces apparitions furtives, toujours voilées, que Marker laisse échapper dans ses films, voire ceux des autres. En ce sens, l'écriture de l'intervalle – entre les pays, les voix, les images, les formes, etc. – reflète bien cette présence qui n'accepte de se dessiner que dans l'obscurité, dans l'assurance qu'elle ne sera jamais saisie, jamais exposée à cette lumière dont la caméra fixe l'empreinte.

### 1.3. Vers la mémoire

---

D'une absence physique maintenant littérale à sa présence impalpable dans l'œuvre, l'auteur n'a donc laissé pour unique trace de son passage que ce creux, cet interstice instable qu'il n'a eu de cesse d'aménager sa vie durant. Aussi cette question de la mémoire s'avère-t-elle d'autant plus pertinente concernant Marker qu'elle constitue justement une préoccupation de premier ordre dans son œuvre. On pense bien évidemment ici au *Tombeau d'Alexandre* et à *Mémoires pour Simone*, mais également à *Une journée d'Andreï Arsenevitch* – film réalisé en hommage à Tarkovski, dans lequel il insère des

---

<sup>35</sup> TRUDEL Éric, « C'est un mot affreux : *commentaires*. La pratique mélancolique de Chris Marker », dans HABIB André et PACI Viva (éd.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008 (Esthétiques), p. 236.

<sup>36</sup> LAMBERT Arnaud, *op. cit.*, p. 9.

On note ici avec intérêt que Lambert cite justement l'ouvrage collectif *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker* comme exemple de cette approche analytique.

*Id.*, p. 17.

<sup>37</sup> LAMBERT Arnaud, *op. cit.*, p. 9.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>39</sup> *Ibid.*

images qu'il a lui-même filmées quelques mois avant sa mort, en 1986<sup>40</sup> –, à *Level 5* – une femme, Laura, tente de terminer le jeu laissé inachevé par son mari disparu –, etc. Ces œuvres étant chronologiquement postérieures à la période militante, la mémoire se propose en quelque sorte comme relève de l'engagement. D'ailleurs, note à nouveau Arnaud Lambert, le film suivant *Le fond de l'air est rouge* (1977) signifie bien cette transition en reprenant lors de son ouverture un plan issu de *Loin du Viêt-Nam* (1967), où l'on voit un avion de chasse redescendre dans la soute d'un porte-avions : une « remise au fourreau »<sup>41</sup> toute symbolique. Ce film-tournant, c'est précisément *Sans soleil* (1982).

## 2. *Sans soleil*

---

Alors que défilent des images prises par un caméraman anonyme au cours de ses voyages lointains, une femme dont on ne connaît que la voix lit et rapporte leur correspondance. Ainsi commence et finit *Sans soleil*<sup>42</sup>, comme une immersion dans les souvenirs fragmentaires, collés les uns aux autres par un monteur un peu fou, d'un homme dont le générique de fin (p. 13 ; ch. 13, s. 4) nous apprendra qu'il avait un nom : Sandor Krasna, l'avatar derrière lequel se cache Chris Marker. Si le seul fait que le personnage ait été preneur d'images pour le volcanologue Haroun Tazieff (p. 12 ; ch. 13, s. 1) laisse déjà fortement entendre un tel rapprochement, une série d'indices plus subtils va également en ce sens. La pratique de l'autoportrait dont on sait le réalisateur coutumier en fait notamment partie puisque, la caméra dirigeant à un moment donné son regard vers des écrans de télévision logés dans une vitrine, on peut entrapercevoir brièvement le visage d'un Marker lui-même en train de filmer<sup>43</sup>. Les quelques



1. Autoportrait (52 min 33 sec)

références à *La Jetée*, aussi, désignent sa présence dissimulée. Par exemple, lorsque ce dernier parle d'un petit bar dans le quartier de Shinjuku (p. 3 ; ch. 4, s. 4), à Tokyo, il s'agit en fait de cet établissement, justement intitulé en l'honneur du court-métrage de 1962, où

<sup>40</sup> LAMBERT Arnaud, *op. cit.*, p. 109.

<sup>41</sup> *Id.*, p. 135.

<sup>42</sup> Pour un résumé et une fiche technique précise, se référer à l'extrait d'article joint en annexe. BURDEAU Emmanuel (éd.), NINEY François et MÉRANGER Thierry, *Sans soleil. Chris Marker*, Paris : CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, 2013, <http://www.cnc.fr/web/fr> (07/08/2017).

<sup>43</sup> LAMBERT Arnaud, *op. cit.*, p. 247.

Wim Wenders tentera de saisir les traits du cinéaste<sup>44</sup>. Fidèle à sa posture, Marker se dessine donc bien dans l'ombre de cette entité fictive, elle-même éloignée, dont le regard et la parole, portés par ces témoins indirects que sont l'image et la narratrice, supportent la cohésion d'une collection de souvenirs tissée au gré d'aller-retours incessants entre le Japon, la Guinée-Bissau, le Cap Vert et, parfois, la France. En ce sens, de l'autoportrait au voyage, *Sans soleil* est peut-être l'œuvre qui dit avec le plus de force la relation intime entre mémoire et écriture de l'intervalle.

## 2.1. Une poétique de la mémoire

---

Que le film soit parsemé de motifs connus, une simple lecture de la citation d'ouverture permet d'en prendre conscience. Marker emprunte ici la voix de Racine qui, se défendant dans la seconde préface à *Bajazet* (1672) de traiter d'un sujet actuel (la Turquie ottomane du XVII<sup>e</sup> siècle), dit : « *L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps* » (p.1 ; ch. 1, s. 1). À travers ce rapprochement précoce entre espace et temps, *Sans soleil* annonce d'emblée son mouvement fondateur : faire du voyage, comme franchissement des distances séparant des aires géographiques éloignées, un parcours entre ces temps distincts, isolés, que sont les souvenirs. La correspondance est d'ailleurs explicite puisque la majorité des espaces évoqués par Krasna sont justement des îles : Hokkaido, Ile-de-France, Cap-Vert, Okinawa, Ile de Sal, Islande, etc. Des bouts de terre perdus dans l'océan dont le motif fait penser à ces fragments de lettres liés par la narratrice ; fragments eux-mêmes assimilés, dans un langage plus proprement cinématographique, aux séquences juxtaposées par un monteur que le générique crédite précisément au nom de Chris Marker (p. 13 ; ch. 13, s. 4). Ainsi désigné comme entité fédératrice (il s'attribue également la composition) plutôt que réalisatrice, sa présence voilée est bien le lieu d'une mémoire qui se dit par écho entre les souvenirs, entre ces ilots aux dimensions multiples – de l'ancrage spatial aux expressions littéraire et audiovisuelle.

Plus simplement, la citation de Racine, c'est aussi la convocation d'une de ces voix familières dont Marker aime s'entourer. Comprise en ce sens, l'épigraphe est à nouveau annonciatrice d'un procédé auquel l'œuvre recourt intensément. Le titre lui-même relève d'une double référence : l'une aux mélodies de Moussorgski en l'honneur desquelles Krasna baptise le film qu'il invente (p. 10 ; ch.10, s. 5) – une façon supplémentaire de renvoyer implicitement à la figure du cinéaste –, l'autre, moins évidente, au poème de

---

<sup>44</sup> LAMBERT Arnaud, *op. cit.*, p. 248.

Gérard de Nerval « El Desdichado »<sup>45</sup>, avec son célèbre « Soleil noir de la mélancolie ». Loin de se cantonner à la musique russe et à la littérature française, l'œuvre propose également des allusions à la bande dessinée – occidentale (*La Famille Fenouillard*, p. 3 ;



2. Génie graphique japonais (17 min 49 sec)

ch. 5, s. 1) et surtout orientale (*Galaxy Express 999*, p. 3 ; ch. 5, s. 1) – à la poésie japonaise (un haïku de Bashô, p. 3 ; ch. 5, s. 1), au cinéma américain (Francis Ford Coppola, p. 3 ; ch. 5, s. 1), etc. ; mais, là où les voix sont les plus audibles, c'est incontestablement à travers les références appuyées aux films

de ces deux « compagnons-mâtres » que sont Hitchcock et Tarkovski : *Vertigo* (1958) et *Stalker* (1979). Marker s'inspire en effet du premier, de la folie de son héros, pour élaborer la notion de « mémoire folle » (p. 9 ; ch. 10, s. 4) ; tandis que, au second, il emprunte l'intitulé de l'espace interdit dans lequel s'aventurent les trois personnages principaux, « la Zone », pour désigner le dispositif électronique servant à synthétiser ses images, à les rendre « moins menteuses » (p. 5 ; ch. 8, s. 4). Du reste, on notera que le nom peu commun de « Krasna » est aussi celui du scénariste de *Mr. & Mrs. Smith* (1941), une œuvre antérieure d'Hitchcock. En multipliant les voix, le film superpose ainsi autant de distances à parcourir.

Sans doute faudrait-il développer plus en avant la façon dont *Sans soleil* déploie l'écriture de l'intervalle caractéristique de la production du cinéaste, mais, pour l'heure, contentons-nous de constater que, à son échelle, le film explicite bien l'hypothèse initiale d'une mémoire qui, assimilée à cette présence insaisissable, naît elle-même des échos entre les espaces, les images, les mots, les voix, etc. On peut par conséquent postuler que, ce que propose *Sans soleil*, ce n'est ni plus ni moins qu'une véritable poétique de la mémoire dont le creux, cet entre-deux instable, est le motif central.

## 2.2. Horizon de recherche

L'idée du présent travail serait dès lors, non pas d'appréhender tous les ressorts d'une telle poétique – vaste tâche qui requerrait des compétences d'analyse audiovisuelle trop spécifiques –, mais, plus modestement, de voir comment sa nécessité s'exprime dans

<sup>45</sup> VILLENEUVE Johanne, *Chris Marker, La compagnie des images, op. cit.*, p. 86.

*Sans soleil* et, partant, d'envisager la conception de la mémoire qu'elle suppose. En d'autres termes, il s'agirait de comprendre pourquoi la mémoire ne peut se dire que dans l'obscurité, dans l'espace insaisissable. Aussi, afin de mener à bien ce programme, la stratégie la plus appropriée consiste-elle peut-être justement à mettre de côté ces présupposés pour laisser parler l'œuvre, sans risquer d'en forcer le sens. On verra que, en démêlant patiemment les fils de cette poétique, les éléments de réponse se donneront naturellement. Assez logiquement, cet itinéraire commencera donc par un bref état des lieux philosophique quant à la notion de mémoire ; état des lieux qui nous orientera vers une analyse en deux étapes : le temps et l'image. Précisons en outre que cette lecture se veut avant tout littéraire : d'une part, parce que, comme on l'a vu, chez Marker, le commentaire peut être abordé en tant que création indépendante ; de l'autre, pour cette raison plus pragmatique qui tient de la densité trop conséquente de l'œuvre.

### 2.3. Pour un peu de clarté

---

Concernant les usages pratiques, notons que l'on recourra ici à une transcription du commentaire inspirée de la version parue dans la revue *Trafic* en 1993. La transcription est empruntée au site « Chris Marker. Notes from the Era of Imperfect Memory »<sup>46</sup>, une référence dont Arnaud Lambert assure la fiabilité puisqu'il la cite dans la bibliographie de son ouvrage<sup>47</sup>. La seule différence avec la version initiale consiste en l'ajout d'indicateurs temporels et des chapitres du DVD, ainsi que quelques erreurs orthographiques que l'on laissera dans les citations par souci d'intégrité. La division en actes était, elle, déjà présente dans la transcription de *Trafic* ; elle servira essentiellement à situer le propos. Le texte est joint en annexe, de même qu'un découpage séquentiel issu d'un guide de lecture pour analyse filmique intitulé *Chris Marker. Sans soleil*<sup>48</sup>. Quand il sera fait allusion au texte, on procédera, entre parenthèses, selon la convention suivante : [page ; chapitre, séquence]. Par ailleurs, lorsqu'il s'agira de prendre appui sur les œuvres *L'Héritage de la Chouette* (1989) et *Immemory* (1997-98), on se référera aux versions mises en ligne sur le site « Gorgomancy »<sup>49</sup>, site développé sous l'impulsion de Chris Marker lui-même<sup>50</sup>. Dernière

---

<sup>46</sup> MARKER Chris, « Sans soleil », dans *Trafic*, n°6, printemps 1993, p. 79-97, consulté sur « Chris Marker. Notes from the Era of Imperfect Memory », <https://chrismarker.org/wp-content/uploads/2013/11/sans-soleil-commentaire-francais.pdf> (07/08/2017).

<sup>47</sup> LAMBERT Arnaud, *op. cit.*, p. 289.

<sup>48</sup> BURDEAU Emmanuel (éd.), NINEY François et MÉRANGER Thierry, *op. cit.*

<sup>49</sup> MARKER Chris, *Gorgomancy*, site internet, Paris : Centre Pompidou/Films du Jeudi, avec le soutien du CNC, des Fondations Liedts-Meesen et Luma, 2007-2017, <http://www.gorgomancy.net/> (07/08/2017)

<sup>50</sup> LAMBERT Arnaud, *op. cit.*, p. 273.

précision, les images issues du film ainsi que les références temporelles des citations de *La Jetée* sont extraites du même DVD édité en 2013<sup>51</sup>. Les images ne visent qu'à éclairer le propos, elles ne doivent en aucun cas être considérées comme des reproductions de l'œuvre originale.

---

<sup>51</sup> MARKER Chris, *La Jetée*, film, Argos Films / Service de la recherche de l'ORTF, 1962.  
MARKER Chris, *Sans soleil*, film, Argos Films, 1982.  
Consultés dans *La Jetée|Sans soleil*, DVD, Arte Éditions, 2013.

## II. DE LA MÉMOIRE

En guise d’amorce de notre analyse, un détour préalable par une réflexion relative à son point de départ s’impose. Et puisqu’elle doit nous amener à comprendre – ou du moins, plus modestement, à mieux comprendre – la façon dont *Sans soleil* forge l’expression d’une mémoire, il s’agit de trouver un présupposé irréductible, commun à toute conception de la mémoire, qui soit à même de servir d’angle d’approche fiable. Ainsi l’enjeu ne relève-t-il pas d’une tentative de définition globalisante, mais, plus simplement, de la recherche d’une certitude échappant aux nombreux problèmes que suppose la notion de mémoire ; notion qui, s’il faut reconnaître qu’elle se situe à l’intersection d’une multitude de disciplines (psychologie, sociologie, anthropologie, neuroscience, etc.), ne sera abordée ici qu’à la lumière de la philosophie, tant elle occupe une importance majeure dans l’œuvre de Marker.

Cette importance trouve son écho le plus manifeste dans *L’Héritage de la chouette*<sup>52</sup>, dont la proposition initiale est qu’il n’y a pas de concept qui ne soit à l’origine pensé par les Anciens Grecs (par exemple, Oswyn Murray, philologue et historien, dit « J’hésiterais à dire qu’une chose mérite d’être appelée vraiment grecque, car le terme *grec* désigne un idéal. Mais, d’autre part, je crois que, peut-être, on devrait plutôt dire : y a-t-il une chose au monde qui ne dérive pas de cet idéal grec [...] ? »<sup>53</sup>). La voie est donc tracée : c’est à partir de cet héritage que nous construirons notre approche philosophique de la mémoire. À cette fin, on recourra à l’ouvrage de Paul Ricœur *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, et plus précisément à sa première partie (« De la mémoire et de la réminiscence »), qui, si elle est le lieu de développement d’une « phénoménologie de la mémoire »<sup>54</sup>, retiendra avant tout notre attention pour le large résumé (au titre pour le moins évocateur « L’héritage grec ») proposé en guise d’introduction<sup>55</sup>. À travers cette lecture, il s’agira bien entendu d’entrevoir les aspects les plus problématiques quant à la notion de mémoire, mais surtout – ne le perdons pas de vue – de déterminer un point d’accord qui nous

---

<sup>52</sup> *L’Héritage de la Chouette* est une série de treize documentaires (vingt-six minutes environ), réalisée en 1989 par Chris Marker. Sommairement, elle consiste en une exploration de l’héritage philosophique et mythologique laissé par la Grèce Antique.

<sup>53</sup> MARKER Chris, *L’Héritage de la Chouette. 2 Olympisme ou la Grèce imaginaire*, film, Attica Art Productions/La Sept/FIT productions, 1989, consulté sur <http://www.gorgomancy.net/> (07/08/2017), 07 min 05 sec.

<sup>54</sup> RICŒUR Paul, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, 2000 (L’ordre philosophique), p.3.

<sup>55</sup> *Id.*, p.7-25.

permette d'appréhender au mieux sous quelle forme elle se laisse envisager dans *Sans soleil*.

## 1. Entre évocation et recherche

---

Et puisque souvent les termes dans lesquels s'incarnent les concepts portent en eux-mêmes un accès de choix au temps, une brève investigation étymologique s'impose comme entrée en matière. Il s'avère que la supposition d'une parenté de *mémoire* au grec ancien n'a historiquement rien d'évident. Que le mot soit dérivé du latin *memoria*, lui-même issu de *memor*, signifiant « qui a le souvenir [...] de qqn, de qqch »<sup>56</sup>, cela ne pose pas trop de difficultés ; là où le bât blesse, c'est dans la reconnaissance d'une racine proto-indo-européenne commune avec le terme grec, les chercheurs ayant pendant longtemps tenu à distinguer l'origine de *memor*, *\*(s)mer-* (pour « *préoccupation, souvenir* »<sup>57</sup>), de celle de *μνήμη* (*mnēmē*), *\*men-* (pour « *avoir une activité mentale* »<sup>58</sup>). Ce n'est que récemment que les étymologistes – à quelques résistances près – ont commencé à laisser tomber cette dissociation, et à assimiler également *memor* à *\*men*-<sup>59</sup> : ainsi, après un chemin quelque peu tortueux, *mémoire* devient bien cet accès au temps sollicité initialement.

*Mnēmē* est donc l'équivalent en grec ancien ; du moins partiellement. Le mot renvoie également au souvenir<sup>60</sup>, dont la racine latine *subvenire*<sup>61</sup> signifie à la fois « survenir » et « venir au secours »<sup>62</sup>. En ce sens, le sujet subit, éprouve le souvenir, il est dans une disposition passive. Ricœur met justement le doigt sur cette disposition lorsqu'il parle de la *mnēmē* « pour désigner [...] le souvenir comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme affection – pathos – sa venue à l'esprit »<sup>63</sup>. Or, *mnēmē*, dans son acception mythologique, c'est aussi la Muse de la mémoire, une des trois primitives importées de Thrace en Béotie, avant que ne prévalent les neufs que nous

---

<sup>56</sup> « *memor* », dans *Le Grand Gaffiot*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Hachette, 2000, p. 975.

<sup>57</sup> PICOCHÉ Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, 1979 (Les usuels du Robert), p. 417.

<sup>58</sup> *Id.*, p. 419.

<sup>59</sup> DE VAAN Michiel, *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Leiden, Brill, 2008 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 7), p. 371-372.

<sup>60</sup> BAILLY Anatole (éd.) et EGGER Emile, *Dictionnaire grec-français*, éd. revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Hachette, 1950, p. 1290.

<sup>61</sup> DAUZAT Albert, DUBOIS Jean et MITTERAND Henri, 2<sup>e</sup> éd. revue et corrigée, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Librairie Larousse, 1964, p. 706.

<sup>62</sup> « *subvenio* » dans *Le Grand Gaffiot*, *op. cit.*, p. 1527.

<sup>63</sup> RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 4.

connaissions aujourd'hui<sup>64</sup>. Elle est la fille de Zeus et Mnémosyne, une Titanide qui s'avère justement être, de même, une allégorie de la mémoire. Pour autant, il existe une nuance entre Mnémé et Mnémosyne. Appartenant à un règne antérieur à celui des Olympiens, la progéniture d'Ouranos et Gaia est l'instigatrice de la création du langage (« c'est Mnémosyne, dit-on, qui [...] assura l'assise d'un nom fixe à chaque réalité »<sup>65</sup>) : elle touche donc, à la différence de sa fille, au Chaos, au désordre inhabitable qui le précède. Cela explique que, comme le remarque Ivelise Perniola dans son article *Atlas loci. Pérégrinations à travers la géographie markérienne*, en comparaison du type de mémoire simplement « technique » qu'implique Mnémé, celui associé à la Titanide soit « plus inquiétant et fuyant », au point d'être placé par Platon « dans le lieu immortel de l'âme » et par la psychanalyse « des siècles après [...] dans l'Ics »<sup>66</sup>. Ainsi est-ce dans cette figure d'une Mnémosyne assimilée au domaine de l'inconscient que l'on retrouve la dimension pathétique que Ricœur met en lien avec la passivité du sujet éprouvant la *mnēmē* ; affinité particulière dont, du reste, témoigne bien l'effacement de la Muse éponyme au profit des neuf qui lui succéderont.

En regard de la *mnēmē*, le phénoménologue introduit alors le concept d'*ἀνάμνησις* (*anamnēsis*), qui est, pour sa part, une volonté de rappel, une quête. Les présocratiques, déjà, voyaient en elle l'opération par laquelle l'homme parvient à faire émerger les souvenirs originels noyés par les eaux du Léthé (*λήθη*, littéralement *oubli*) avant l'incarnation des âmes<sup>67</sup>. Chercher à retrouver ces souvenirs, c'est sonder les profondeurs de la *mnēmē* par l'*anamnēsis*, c'est remonter le fleuve et triompher de l'oubli – soit, tendre vers cette *ἀλήθεια* (*alētheia*) à laquelle Platon donne le sens de dévoilement du monde des Idées. Dès lors, se dessine le premier aspect problématique de la mémoire, qui a attiré à la possibilité de convoquer par un travail conscient une vérité dont le seul accès est justement soumis au domaine de l'inconscient, du fait de l'essence pathétique de la trace. La question fait d'ailleurs l'objet d'une longue tradition philosophique, allant d'Aristote, qui consacre cette distinction entre *mnēmē* et *anamnēsis*<sup>68</sup>, à H. Bergson – entre autres –, dont la

<sup>64</sup> NAVARRE O., « Musae », dans *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1904, tome III partie II, p. 2061.

<sup>65</sup> DIODORUS SICULUS, *Bibliothèque historique. Tome V. Livre des îles*, traduit par François Chamoux, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 89.

<sup>66</sup> PERNIOLA Ivelise, « *Atlas loci* : pérégrinations à travers la géographie markérienne », dans HABIB André et PACI Viva (éd.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008 (Esthétiques), p. 117.

<sup>67</sup> DOMERGUE Benoît, *La réincarnation et la divinisation de l'homme dans les religions. Approche phénoménologique et théologique*, Rome, Editrice Pontifica Università Gregoriana, 1997 (Tesi gregoriana. Serie Teologia, 24), p. 60-61.

<sup>68</sup> RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 32.

nouvelle typologie opposant « rappel instantané » et « rappel laborieux » vise notamment à restaurer la légitimité de la dimension affective dans l'effort intellectuel<sup>69</sup>. Cette grande vitalité, la problématique la doit à son importance majeure, puisque, de fait, elle conditionne toute prétention véritative d'une quête de la mémoire, telle que *Sans soleil*. Par conséquent, l'analyse se devra de passer par la compréhension de la façon dont le film résout cette dualité entre – nous adopterons à cet égard les termes de Ricœur<sup>70</sup> – évocation et recherche.

## 2. La représentation par l'image

---

Par ailleurs, l'articulation entre mémoire et vérité ne révèle toute sa complexité qu'à la lumière d'une seconde question, celle de la représentation. Question particulièrement épineuse de par la forme même que prend cette représentation qui, pour Ricœur, tient irréductiblement au procédé de mise en image<sup>71</sup>; ce qui, note-t-il, se traduit chez nombre de penseurs (parmi lesquels on compte Montaigne, Pascal, Spinoza, etc.) à travers la conception de la mémoire comme « une province de l'imagination »<sup>72</sup>. Toujours selon le philosophe français, l'assimilation devient problématique dès lors que l'on considère la dimension irréalisante de l'imagination, cette propension à la fiction mettant en péril toute velléité de fidélité au passé<sup>73</sup>. C'est pourquoi, ne voulant se résoudre à décharger la mémoire de sa « fonction véritative »<sup>74</sup>, il plaide pour « un découplage de l'imagination et de la mémoire »<sup>75</sup>, opération dont il situe les prémisses dans le discours de Platon. Penchons-nous donc sur cette réflexion le temps d'un bref tour d'horizon.

Afin de formuler son hypothèse quant au fonctionnement de la mémoire, Socrate recourt dans le *Théétète* à la fameuse « métaphore du bloc de cire »<sup>76</sup>, d'après laquelle il y aurait « en nos âmes une cire imprégnable » qui garderait la trace « de ce que nous avons vu, entendu ou nous-mêmes conçus », « comme marques d'anneaux que nous y imprimerions »<sup>77</sup>. Notons que l'on retrouve ici l'explicitation du rapprochement platonicien que désignait Ivelise Perniola entre la mémoire localisée au niveau de l'âme et

---

<sup>69</sup> RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 34-36.

<sup>70</sup> *Id.*, p. 32.

<sup>71</sup> *Id.*, p. 5.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Id.*, p. 6.

<sup>74</sup> *Id.*, p. 7.

<sup>75</sup> *Id.*, p. 6.

<sup>76</sup> *Id.*, p. 8.

<sup>77</sup> PLATON, *Parménide, Théétète, Le Sophiste*, texte établi et traduit par Auguste Diès, Paris, Gallimard, 1992 (Tel, 214), p. 125.

Mnemosyne, la cire étant décrite comme « don [...] de la mère des Muses, Mnemosyne »<sup>78</sup>. L'enjeu de la représentation consiste dès lors à tendre au plus près de cette trace laissée par l'Affect, appelée *τύπος* (*tupos*, pour *empreinte*, *marque*<sup>79</sup>) ; cela ne pouvant être réalisé que via l'*εἰδωλον* (*eídōlon*), l'image<sup>80</sup>, selon un art qualifié d'*eikastique*, en opposition à *fantastique*. La distinction renvoie à celle qu'opère Socrate dans *Le Sophiste* entre les deux voies de « l'art qui fabrique les images »<sup>81</sup> : l'*εἰκών* (*eikōn*), la « ressemblance fidèle », et le *φάντασμα* (*phántasma*), le « simulacre »<sup>82</sup>. Toute représentation « vraie » de la mémoire – toute « représentation présente d'une chose absente »<sup>83</sup> – passe donc nécessairement par une relation de ressemblance. Néanmoins, une ressemblance qui ne relèverait pas que d'un procédé d'imitation – puisque, livré à lui seul, il est susceptible de produire des illusions, des *phántasma* –, mais reposerait fondamentalement sur un lien tenu pour plus primitif entre *tupos* et *eikōn*, et dont l'effectuation serait l'aboutissement d'une « dialectique d'accommodation, d'harmonisation, d'ajustement »<sup>84</sup>. Autrement dit, l'image par laquelle se donne à lire le souvenir est perçue comme fidèle pour Platon dès lors qu'elle implique une ressemblance dont la réussite formelle repose sur un accord essentiel avec cette empreinte originelle qu'abrite l'âme.

Bien entendu, le discours de Platon est nettement plus nuancé, et une exigence d'exhaustivité nous imposerait, en outre, d'évoquer les apports de penseurs ultérieurs ; ce n'est cependant pas l'objet de l'investigation présente. Contentons-nous simplement de remarquer que la réflexion initialement proposée par l'Antiquité grecque servira à nouveau de balise à une longue tradition philosophique ; à tel point que, lorsque Ricœur en appellera à Husserl afin de construire sa phénoménologie du souvenir, ce sera toujours en écho à la parole de Platon. Ce qui transparaît en effet à travers sa distinction entre souvenir qui « pose les choses du passé » et imagination qui « ne dépeint pas, mais s'exile du réel »<sup>85</sup>, opérée sur base du découplage husserlien différenciant *imagination posante* et *imagination irréalisante*<sup>86</sup>, ce n'est rien d'autre que l'antinomie première *eikōn/phántasma* ; constat que Ricœur ne manque d'ailleurs pas de souligner lui-même :

<sup>78</sup> PLATON, *op. cit.*, p. 125.

<sup>79</sup> BAILLY Anatole (éd.) et EGGER Emile, *op. cit.*, p. 1975.

<sup>80</sup> *Id.*, p. 585.

<sup>81</sup> PLATON, *op. cit.*, p. 181.

<sup>82</sup> RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 13.

<sup>83</sup> *Id.*, p. 8.

<sup>84</sup> *Id.*, p. 15.

<sup>85</sup> *Id.*, p. 58.

<sup>86</sup> *Id.*, p. 43.

« [...] distinguer entre imagination posante et imagination irréalisante, le seul lien entre les deux étant l'absence, dont Platon avait perçu la bifurcation majeure, en termes d'art mimétique, entre fantastique et iconique »<sup>87</sup>. Ainsi, si, d'une vitalité comparable à celle portant sur la tension entre évocation et recherche, la question de la représentation par l'imagination relève également de l'aporie, elle n'en reste pas moins jalonnée de concepts assis durablement en Occident, qui sont à ce titre des clés imprescriptibles en vue d'une lecture de *Sans soleil* ; et cela d'autant que ce rapport problématique entre trace mnésique, *tupos*, et image, *eidôlon*, est littéralement le cœur, l'enjeu même de l'expression cinématographique d'une mémoire.

### 3. Individuelle ou collective ?

---

Jusqu'à présent, l'investigation ne nous a amenés qu'à interroger le *quoi* ? et le *comment* ? de la mémoire, la supposition implicite d'un sujet exclusivement personnel nous conduisant à négliger le problème du *qui* ? . Omission somme toute logique puisque, comme le remarque Ricœur, les philosophes grecs « ne se posaient pas cette question »<sup>88</sup>. De même, les penseurs ultérieurs ne purent pendant longtemps la considérer en dehors de son attribution à un individu propre, dans une visée subjectiviste. Saint Augustin développe ainsi une « école du regard intérieur »<sup>89</sup> selon laquelle la mémoire, « radicalement singulière »<sup>90</sup>, aurait pour fonction primordiale de supporter « le lien originel de la conscience avec le passé »<sup>91</sup>. John Locke, notamment, poursuivra dans cette voie lorsque, plus d'un millénaire après, il en arrivera à postuler que, si le sujet existe, ce n'est qu'à travers sa mémoire : pour lui, « l'identité personnelle est une identité temporelle »<sup>92</sup> dans la mesure où il n'y a pas d'identité propre sans conscience (« C'est la conscience qui fait la différence entre l'idée du même homme et celle d'un soi, appelé aussi personne »<sup>93</sup>), et que la conscience n'est autre chose que la mémoire (« conscience et mémoire sont une seule et même chose »<sup>94</sup>) en tant que perception du temps.

---

<sup>87</sup> RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 43.

<sup>88</sup> *Id.*, p. 113.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Id.*, p. 115.

<sup>91</sup> *Id.*, p. 116.

<sup>92</sup> *Id.*, p. 126.

<sup>93</sup> *Id.*, p. 125.

<sup>94</sup> *Id.*, p. 127.

Une attribution plus large, à une communauté plutôt qu'à un individu seul, n'a été rendue possible que récemment, avec la naissance des sciences humaines<sup>95</sup>. C'est au sociologue français Maurice Halbwachs que l'on doit en effet l'élaboration de la notion de *mémoire collective*, dont le principe réside dans l'affirmation que la remémoration ne peut se faire « qu'à condition de se placer au point de vue d'un ou plusieurs groupes et de se replacer dans un ou plusieurs courants de pensée »<sup>96</sup>. Il y a de la sorte deux théories relatives à cette question du *qui ?* – *mémoire personnelle* et *mémoire collective* – qui, mises en opposition, semblent nous contraindre à opérer un choix définitif. Or, pour Ricœur, le problème ne se pose justement que parce que l'on tente de les confronter sur un même plan alors qu'elles sont héritées de deux traditions intrinsèquement différentes, l'une plus « ancienne de réflexivité », l'autre « plus jeune d'objectivité »<sup>97</sup>. Les dénominations de *tradition du regard intérieur* et *tradition du regard extérieur* sont à ce propos fort appropriées, puisqu'elles réfèrent à la capacité du regard à se tourner des deux côtés, dans des acceptions respectivement littéraire et littérale. En vue de notre analyse, retenons donc simplement que la mémoire se joue à deux niveaux d'attribution qui, loin de s'exclure, pourraient bien s'avérer complémentaires.

#### 4. Une certitude

---

Bien que le caractère aporétique des trois problèmes envisagés jusqu'à présent nous ait permis d'introduire des concepts fondamentaux en vue de leur appréhension, il a eu pour conséquence fâcheuse d'enliser notre recherche initiale d'un présupposé stable. Il semble que toute réflexion soit inéluctablement condamnée à échouer aux rivages d'un nœud inextricable, emmêlant les deux composantes de la mémoire que sont la trace et la capacité de faire retour. C'est en effet parce que l'empreinte d'essence pathétique est le seul viatique vers le passé que se pose avec insistance la question du chemin à adopter afin de s'en approcher. Les problèmes de remémoration par l'effort intellectuel, de représentation par l'image, ainsi que d'influence des cadres de pensée collectifs – quoique plus indirectement – n'interrogent finalement rien d'autre. Évacuer ces difficultés nécessite dès lors de faire abstraction de la notion de trace et de ne prendre en considération que le mouvement d'accès au passé qu'elle supporte ; mouvement trouvant ce qui est à la fois son origine et son objet dans une unique réalité : la différence temporelle. Aristote met cet état

---

<sup>95</sup> RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 114.

<sup>96</sup> *Id.*, p. 148.

<sup>97</sup> *Id.*, p. 114.

de fait en évidence au fil d'un raisonnement que résume Ricœur : « l'acte de se souvenir [...] se produit lorsque du temps s'est écoulé [...]. Et c'est cet intervalle de temps entre l'impression première et son retour que le rappel parcourt. En ce sens, le temps reste bien l'enjeu commun à la mémoire-passion et au rappel-action. »<sup>98</sup> Voici donc la seule et indépassable certitude à laquelle aboutit notre analyse régressive : il n'y pas de mémoire sans écoulement du temps, de même que, comme on l'a entrevu chez Saint Augustin et Locke, il n'y a pas de conscience de cet écoulement sans mémoire. Par conséquent, c'est à partir d'une perspective temporelle qu'il nous faut aborder la mémoire que construit *Sans soleil*.



3. Le temps d'un regard (32 min 26 sec)

---

<sup>98</sup> RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 22.

### III. LE TEMPS

La réflexion préalable a ainsi orienté notre analyse vers le seul accès approprié : cette substance abstraite sur laquelle repose nécessairement toute conception de la mémoire, ce temps qui lui prête ses traits, lui donne littéralement forme. L'enjeu porte donc à présent sur l'appréhension d'une configuration temporelle propre à *Sans soleil*, une sorte de modèle théorique dont les implications poétiques s'avèreront ultérieurement constituer un des ressorts fondamentaux de l'expression de la mémoire.

#### 1. Deux mondes

---

A considérer la question temporelle, on remarque d'emblée son omniprésence dans le film. De l'épigraphe qui, par l'intermédiaire de Racine, évoque son rapprochement avec la dimension spatiale (p. 1 ; ch. 1, s. 1), au dernier regard de la dame du marché de Praïa « qui ne durait que le temps d'une image » (p. 12 ; ch. 13, s. 1), rien n'y échappe ; à un point tel que, s'il n'y avait la corrélation avec la thématique de la mémoire, l'importance de cette dernière paraîtrait mineure en comparaison. Laissons pour l'instant de côté les imbrications avec ces domaines hétérogènes – de la question de l'espace à celle de l'image –, sans quoi l'on risquerait de s'égarer, et concentrons notre attention sur ladite corrélation. On en perçoit l'explicitation dès le début du premier acte, en clôture de la séquence consacrée à la chatte Tora, via deux fragments de lettre que fait succéder la narratrice : « Il fallait donc qu'ils viennent là tous les deux, sous la pluie, accomplir le rite qui allait réparer, à l'endroit de l'accroc, le tissu du temps » (p. 1 ; ch. 2, s. 1) et « J'aurai passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir [...]. On ne se souvient pas, on réécrit la mémoire comme on réécrit l'histoire » (p. 1 ; ch. 2, s. 2). Ce procédé de réécriture donné pour principe de la mémoire est donc assimilé à la métaphore relative au raccommodage du temps. Autrement dit, la mémoire c'est le temps tel qu'il est manipulé, reconstruit, approprié, par celui ou ceux qui la porte(nt). Cette dynamique, l'extrait l'attribue également à une seconde notion que le *comme* positionne en regard de la première : l'Histoire.

Or, si la réécriture du temps qu'ils mettent tous deux en œuvre établit incontestablement une relation entre Histoire et mémoire, une séquence plus tardive se chargera d'en nuancer la nature. Dans le troisième acte, à la suite du passage concernant la révolution initiée par Amilcar Cabral en Guinée-Bissau (p. 8 ; ch. 10, s. 2), Krasna dit en

effet : « Je vous écris tout ça d'un autre monde, un monde d'apparences. D'une certaine façon, les deux mondes communiquent. La mémoire est pour l'un ce que l'Histoire est pour l'autre. Une impossibilité » (p. 8 ; ch. 10, s. 3). L'image proposée est ici particulièrement forte. Elle relève d'un procédé rhétorique consistant à nier une thèse en n'envisageant sa réalisation qu'à travers son antithèse : le seul lien possible entre les deux sphères de la mémoire et de l'Histoire, c'est leur propension à s'exclure mutuellement. Lesdites sphères sont d'ailleurs à ce point différentes qu'elles ne peuvent cohabiter dans un même monde. Cette mise en contradiction, on le comprend, implique que, loin de constituer la ressemblance que l'on pouvait croire au préalable, la reconstruction du temps sur laquelle le couple antithétique repose s'illustrera logiquement selon des modalités fondamentalement distinctes. Dès lors, ce n'est qu'en la confrontant à celle que suppose l'Histoire que l'on pourra appréhender pleinement la configuration temporelle définissant les contours de la mémoire de *Sans soleil*.

## 2. De l'Histoire à la mémoire collective

---

Afin de mieux saisir cette impossibilité de cohabitation, revenons sur la séquence à laquelle fait suite l'extrait précédent. L'exclusion mutuelle y est, de fait, déjà palpable ; et ce particulièrement lorsque, en conclusion de son propos, Krasna affirme : « C'est ainsi qu'avance l'Histoire, en se bouchant la mémoire comme on se bouche les oreilles » (p. 8 ; ch. 10, s. 2). La comparaison construit de la sorte l'image d'une Histoire qui, en obstruant l'accès à la mémoire, en lui interdisant la voie par laquelle elle s'exprime, l'empêche littéralement d'exister dans sa sphère, dans son monde. Or, cette sentence fait elle-même écho à celle qui, peu avant, venait ponctuer la lecture a posteriori de la remise des grades par Luiz Cabral, le frère d'Amilcar : « Et là où on voudrait nous faire croire que s'est forgée une mémoire collective, mille mémoires d'hommes qui promènent leur déchirure personnelle dans la grande déchirure de l'Histoire... » (p. 8 ; ch. 10, s. 2). Krasna désigne ici la faillite, l'échec avoué de l'Histoire, qui, relevant de son impuissance à les fédérer, laisse les individus divisés, seuls avec leur mémoire personnelle. Non contente d'empêcher la mémoire, l'Histoire



4. Déchirure de la mémoire (1h 02 min 29 sec)

s'avère en plus incapable de se substituer à elle dans sa fonction communautaire. La tension entre les deux sphères y étant, on le voit, particulièrement prégnante, leur confrontation sera donc à considérer à partir de ce niveau collectif.

## 2.1. Le temps de l'Histoire

---

Commençons par dégager la configuration temporelle structurant l'Histoire, de manière à faire ressortir plus nettement, par effet de contraste, celle qui préside à la mémoire collective. Du reste, la notion même d'Histoire ayant été sujette à une évolution considérable, de l'œuvre d'Hérodote à la discipline que l'on connaît aujourd'hui, il est évident que son recourt n'a, dans le film, rien d'absolu, mais qu'il procède d'une vision particulière dont il nous faut nécessairement comprendre les traits si l'on veut saisir pleinement le temps qu'elle suppose.

### 2.1.1. L'avenir en ligne de mire

Aussi, cette séquence relative au soulèvement conduit par A. Cabral nous oriente-t-elle d'emblée vers une première piste lorsque Krasna en vient à évoquer sa triste fin : « C'est ainsi, généralement, que retombent les déferlantes, et d'une façon si prévisible qu'il faut bien croire à une espèce d'amnésie du futur que l'Histoire dispense, par miséricorde, ou par calcul, à ceux qu'elle recrute » (p. 8 ; ch. 10, s. 2). Selon lui, toutes les révolutions auraient pour point commun de suivre un même schéma, comparable à cette vague qui ne monte plus haut que les autres que pour retomber inéluctablement. Et ce serait précisément parce que la mémoire, en garantissant la conscience de cette cyclicité, entraverait la possibilité de voir émerger les soulèvements par lesquels progresse l'Histoire, que cette dernière ne peut se permettre de lui laisser libre cours. Autrement dit, si l'Histoire empêche la mémoire, ce n'est que parce que de sa propension à ne pas écouter les enseignements du passé dépendrait sa capacité à réaliser le seul impératif auquel elle est soumise : avancer, envers et contre tout ; constat que, du reste, laissait déjà présager l'extrait analysé plus haut : « C'est ainsi qu'avance l'Histoire [...] » (p. 8 ; ch. 10, s. 2).

Par ailleurs, l'exemple de la Guinée Bissau s'insère lui-même dans un réseau plus large de révolutions que dissémine *Sans soleil*. La fin de la séquence qui lui est consacrée se charge d'établir cette relation, lorsque la narratrice lit : « Luiz exilé à Cuba [...], elle [l'Histoire] n'entend rien, elle n'a qu'une alliée, celle dont parlait Brando dans *Apocalypse Now* : l'horreur – qui a un nom et un visage » (p. 8 ; ch. 10, s. 2). La phrase implique en

effet trois soulèvements : un premier que l'on relève sans difficultés, dont Fidel Castro et Che Guevara sont les figures de proue, et deux autres, induits plus subtilement via la référence au film de Francis Ford Coppola. Elle résonne en écho à un fragment de lettre antérieur, qui voit Krasna raconter sa journée passée devant la télévision japonaise, et au cours duquel il écrit : « De Rousseau aux Khmers rouges – coïncidence ou sens de



5. L'horreur a un visage (21 min 09 sec)

l'histoire ? Dans *Apocalypse Now*, Brando prononçait là-dessus quelques phrases définitives et incommunicables : *L'horreur a un nom et un visage... Il faut faire de l'horreur une alliée...* » (p. 3 ; ch. 5, s. 1). L'intertexte avec *Apocalypse Now* (1979) fait ainsi lien avec les révolutions communistes ayant eu lieu au

Cambodge et au Nord Vietnam ; rapprochement d'autant plus pertinent que l'action du film se déroule précisément à la frontière entre les deux pays. Quatre soulèvements donc, qui, bien que promis à des sorts nettement différents, ont tous connu leurs propres désillusions ; quatre déferlantes qui ont fait le cours de l'Histoire, mais dont elle oublie volontairement le fracas afin de ne pas entraver celles à venir.

De soulèvement, il en est également question au fil de la séquence (p. 6 ; ch. 8, s. 4) glissant des manifestations contre l'installation de l'aéroport de Narita aux émeutes menées par le *Zengakuren*, le Mouvement étudiant japonais le plus important de l'époque. Une puissante vague dont le triste sort ne diffère pas de celui des autres, en attestent les deux voies peu enviables dans lesquelles ses partisans ont échoué : la mort, « ceux qui ont fini par se massacrer entre eux dans les montagnes au nom de la pureté révolutionnaire » ; et l'amertume, « ceux qui avaient si bien étudié le capitalisme pour le combattre qu'ils lui donnent aujourd'hui ses meilleurs cadres » (p. 6 ; ch. 8, s. 4). Plus largement, Krasna évoque ainsi le désenchantement qui ponctue une génération entière, celle dont Narita lui renvoie l'image, « la génération des sixties » ; elle qui est la voix de toutes les révolutions, de par son « cri primordial », le cri de cette indignation qui la faisait trembler « avec le Che Guevara » (p. 6 ; ch. 8, s. 4). Si Krasna dit l'aimer, cette génération, ce n'est précisément que pour ce cri, puisque, du reste, il précise : « je ne partageais pas son utopie qui était d'unir dans la même lutte ceux qui se révoltent contre la misère et ceux qui se révoltent contre la richesse » (p. 6 ; ch. 8, s. 4). En ce sens, tous les soulèvements relèveraient d'une ambivalence : d'un côté, l'indignation qui les anime, pure expression d'une sensibilité qui

ne se conçoit que dans le présent ; de l'autre, l'illusion, l'utopie qui les cadre. S'il y a une dynamique révolutionnaire par laquelle progresse l'Histoire, elle a donc indubitablement attiré à ce second aspect utopique, en tant que promesse qui la met en marche.

Cette assimilation entre révolution et utopie, on la retrouve justement dans l'essai *Histoire et utopie* de E. M. Cioran, une des références en la matière. Pour l'écrivain franco-roumain, il n'y a en effet de volonté de changement qui ne soit mue par des aspirations communistes (« Désirer le bouleversement de l'ordre social, c'est traverser une crise marquée plus ou moins par des thèmes communistes »<sup>99</sup>), communisme qui serait justement « l'héritier des systèmes utopiques »<sup>100</sup>. Or, toujours selon lui, ce dont procède l'utopie, c'est d'une nostalgie d'un bonheur originel<sup>101</sup> que les hommes auraient connu en ce temps mythique auquel Hésiode a donné le nom d'*Age d'or*, et dont la Bible a repris les traits dans la Genèse<sup>102</sup>. En tant que proposition d'un retour prochain à ce bonheur perdu, l'invention de cités idéales tiendrait ainsi de la promesse apocalyptique de l'avènement futur du paradis sur terre<sup>103</sup> ; caractéristique partagée qui lui aurait permis de prendre la relève de la vision chrétienne à une époque où elle était la cible d'une profonde remise en question (XVIII<sup>e</sup>), deux siècles après la parution du livre de Thomas More<sup>104</sup>. Là réside, dans cette « perspective d'un nouvel avènement » que le rapprochement met en lumière, ce qui, pour Cioran, n'est autre que « le secret et la formule des systèmes utopiques »<sup>105</sup>. La substance révolutionnaire alimentant la progression de l'Histoire relève donc bien de cette dimension utopique qui tourne irrémédiablement ceux qu'elle enrôle vers l'espoir d'un avenir meilleur, projection du rêve antique d'un bonheur primordial.

En outre, pour l'écrivain franco-roumain, la défaillance fondamentale de l'utopie consiste en ceci que, en aspirant à une réalisation matérielle de ce bonheur, elle pervertit par la matière une vision exclusivement spirituelle. L'explication ne se laisse mieux dire qu'au gré de ses propres mots : « Quand le Christ assurait que *le royaume de Dieu* n'était ni *ici* ni *là*, mais au-dedans de nous, il condamnait d'avance les constructions utopiques pour lesquelles tout *royaume* est nécessairement *extérieur*, sans rapport avec notre moi profond »<sup>106</sup>. Plus grave encore, la voie empruntée en vue de cette réalisation matérielle transgresse la mise-en-garde qu'induit le mythe ; que cela soit sous les traits d'un

---

<sup>99</sup> CIORAN Emile M., *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960 (Les essais), p. 159.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> *Id.*, p. 149.

<sup>102</sup> *Id.*, p. 167.

<sup>103</sup> *Id.*, p. 139.

<sup>104</sup> *Id.*, p. 150.

<sup>105</sup> *Id.*, p. 139.

<sup>106</sup> *Id.*, p. 153.

Prométhée puni pour avoir « infligé » à l'homme les tourments de la conscience<sup>107</sup>, ou d'Adam qui, ne pouvant résister au fruit défendu de la connaissance, se voit chassé du Jardin originel. Comme le souligne Frédéric Rouvillois dans son ouvrage sobrement intitulé *L'utopie*, les sociétés idéales considèrent effectivement que l'« effort rationnel »<sup>108</sup> est seul apte à concrétiser la perfection à laquelle elles aspirent ; perfection d'un système qui s'exerce autant sur l'homme, en tant qu'instrument de contrôle de sa nature a priori méchante<sup>109</sup>, que sur son environnement – par l'intermédiaire de la machine<sup>110</sup>. La débâcle de l'utopie est dès lors inéluctable, puisque, étant tout entière gouvernée par le principe impérieux de la raison, elle est ce projet aberrant qui, selon l'expression consacrée par Cioran, vise à « refaire l'Eden avec les moyens de la chute »<sup>111</sup>. Rouvillois se joint d'ailleurs à ce constat d'échec lorsqu'il fait remarquer que, une fois sa logique poussée à terme, l'utopie ne peut aboutir qu'à un totalitarisme aux antipodes du bonheur fantasmé ; ce sur quoi il conclut : « l'utopie est le mauvais génie de la modernité »<sup>112</sup>.

Ainsi, si la dimension utopique est l'espoir qui, en donnant voix à l'indignation première, engendre les déferlantes, elle est également cette volonté de concrétisation dont l'impossibilité les rappelle inexorablement aux lois de la gravité ; impossibilité que Krasna rend littérale lorsqu'il dit de la lutte à Narita qu'elle a « échoué dans le concret » (p. 6 ; ch. 8, s. 4), ou encore, du soulèvement initié par Cabral, qu'il a donné jour à « Des problèmes peu excitants pour le romantisme révolutionnaire : travailler, produire, distribuer [...] » (p. 4 ; ch. 7, s. 2). Le lien avec l'Histoire est ici évident, d'autant que la sentence concluant ce second passage précise : « Mais quoi, l'Histoire n'est amère qu'à ceux qui l'attendent sucrée » (p. 4 ; ch. 7, s. 2). Parce qu'elle n'existe qu'en tant que progrès, l'Histoire oublie, occulte l'impossibilité des révolutions qui en font le cours, en ne gardant que l'espoir par lequel elles se projettent, espoir dont l'objet porte justement sur une concrétisation imminente (selon Cioran, « Le révolutionnaire pense que le bouleversement qu'il prépare sera le



6. Lutte à Narita (40 min 40 sec)

<sup>107</sup> CIORAN Emile M., *op. cit.*, p. 171.

<sup>108</sup> ROUVILLOIS Frédéric, *L'utopie*, Paris, Flammarion, 1998 (Gf Corpus), p. 27.

<sup>109</sup> *Id.*, p. 23.

<sup>110</sup> *Id.*, p. 27-28.

<sup>111</sup> CIORAN Emile M., *op. cit.*, p. 174.

<sup>112</sup> ROUVILLOIS Frédéric, *op. cit.*, p. 43.

dernier »<sup>113</sup>), et qui n'a d'égal que la désillusion à laquelle il cède le pas. À la mémoire de ces insuccès, conscience d'une cyclicité, l'Histoire de *Sans soleil* oppose un regard résolument tourné vers le futur, vers un avenir jamais atteint.

### 2.1.2. Un passé inaccessible

Là est donc le sens de la course effrénée de l'Histoire. Reste maintenant à envisager la question de l'oubli grâce auquel elle ne s'épuise, et dont la compréhension s'est, jusqu'à présent, cantonnée à l'intentionnalité que le film lui impute (elle est calculatrice, miséricordieuse, etc.). Ce rapport problématique au passé, Éric Méchoulan l'explique justement dans son article *Matérialisme de Chris Marker : à propos de L'héritage de la chouette*, lorsqu'il en vient à analyser le cinquième épisode de la série, dont le titre *Amnésie ou le sens de l'histoire* fait directement écho aux mots de Krasna (« amnésie du futur que l'Histoire dispense », p. 8 ; ch. 10, s. 2). Il postule en effet que, si le passé de l'Histoire est « coupé de chaque présent dans lequel il ne peut qu'apparaître étranger et énigmatique »<sup>114</sup>, c'est parce que « dans la modernité, il n'est de bon passé qu'à se placer sous l'œil expert du savant historien qui en saura dire les mystérieuses causalités et en sélectionnera les plus importants événements »<sup>115</sup>. Il est ici question de l'Histoire en tant que discipline, celle à laquelle les travaux de Ch.-V. Langlois, Ch. Seignobos et G. Monod donnèrent forme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>116</sup>. Pour les trois français, il s'agissait d'en faire « une science objective », qui vise à une reconstruction rigoureuse de la réalité en recourant à une méthode en deux temps – critique interne et externe des documents –, dont le principe subsiste encore de nos jours<sup>117</sup>. Héritée du positivisme d'Auguste Comte<sup>118</sup>, que la postérité a érigé en véritable porte-étendard de la modernité, la scientificité est depuis lors devenue ce critère de légitimité auquel doit absolument répondre toute investigation du passé. C'est précisément cette évolution que Méchoulan met en cause, puisque, ne permettant plus d'envisager le temps écoulé en dehors de cet impératif d'objectivité, elle l'aurait rendu étranger, hermétique, inaccessible.

---

<sup>113</sup> CIORAN Emile M., *op. cit.*, p. 177-178.

<sup>114</sup> MÉCHOULAN Éric, « Matérialisme de Chris Marker : à propos de *L'héritage de la chouette* », dans HABIB André et PACI Viva (éd.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008 (Esthétiques), p. 258.

<sup>115</sup> *Id.*, p. 259.

<sup>116</sup> « positivisme », dans *Les mots de l'historien*, 2<sup>e</sup> éd. revue et corrigée, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009, p. 87.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> *Ibid.*

Roland Barthes pose par ailleurs un constat similaire dans *La chambre claire*, en affirmant que « l'Histoire est une mémoire fabriquée selon des recettes positives, un pur discours intellectuel »<sup>119</sup> ; idée à laquelle s'associe également Lionel Ruffel dans *Le dénouement*, lorsque, en marge de sa réflexion quant au *travail de mémoire*, il avance : « notre temps [...] souffre [...] d'un trop-plein de mémoire, institutionnalisée, sélectionnée, ciblée »<sup>120</sup>. On comprend à présent mieux cette obstruction de la mémoire que désigne Krasna (« C'est ainsi qu'avance l'Histoire, en se bouchant la mémoire comme on se bouche les oreilles », p. 8 ; ch. 10, s. 2) : si l'Histoire empêche l'accès à la mémoire, ce n'est que le fait de sa propension à la rendre « trop pleine », la boucher d'un passé distant. Elle est elle-même une mémoire, mais une mémoire froide, morte, qui ne peut être investie. Ne reste dès lors que la fuite en avant comme seule échappatoire, cette pensée obsédante du futur dont on a entrevu les traits, et à propos de laquelle Méchoulan dit : « Dans la modernité, ce n'est plus le passé qui légitime ce que l'on est, mais la tension vers un avenir qu'il faut édifier dans le moment présent »<sup>121</sup>. Le cours de l'Histoire reflète, en somme, celui d'une humanité qui, coupée d'un passé auquel elle ne peut plus s'identifier, parce qu'entièrement investi, objectivé, projette indéfiniment, au gré de l'idéal utopique, la concrétisation du bonheur auquel elle aspire.

Or, Ruffel le souligne, la mémoire historique, bien que bouchée, n'en est pas moins partielle, puisqu'elle ne retient que la portion congrue du passé qu'elle institutionnalise – on se souvient que, pour Krasna, l'Histoire est aussi une réécriture du temps. Cette idée de sélection, on la retrouve notamment dans l'épisode de *L'héritage de la chouette* qu'analyse Méchoulan, quand Oswyn Murray dit à propos de l'évolution de la discipline :

« Le mot histoire me laisse perplexe. C'est vrai, notre conception de l'histoire vient des Grecs. Le mot, à l'origine, signifie enquête. Hérodote l'emploie dans le cadre de son enquête sur les sociétés humaines. Le mot recouvrait un domaine plus proche de l'anthropologie moderne. C'est peu à peu que l'histoire a restreint son champ à des activités essentiellement liées au pouvoir : activité militaire, activité politique et création de richesses »<sup>122</sup>.

<sup>119</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 147.

<sup>120</sup> RUFFEL Lionel, *Le dénouement*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2005 (Chaoïd), p. 34.

<sup>121</sup> MÉCHOULAN Éric, *op. cit.*, p. 259.

<sup>122</sup> MARKER Chris, *L'Héritage de la Chouette. 5 Amnésie ou le Sens de l'Histoire*, film, Attica Art Productions/La Sept/FIT productions, 1989, consulté sur <http://www.gorgomancy.net/> (07/08/2017), 2 min 51 sec.

Que l'Histoire soit en relation étroite avec la question du pouvoir, cela semble cohérent au regard de l'impératif d'objectivité auquel elle est astreinte. Si le passé est représenté comme une succession d'événements, et que l'intérêt porté à chacun de ces événements est à la mesure de son importance, des remous qu'il a engendrés, il est effectivement logique que les plus investis aient attiré à un rapport de force, que cela soit sur le plan militaire, politique, ou économique.

À nouveau, le soulèvement en Guinée-Bissau est le contexte qui donne à Krasna l'opportunité d'explicitier ce mode de discrimination :

« Pourquoi un pays si petit, et si pauvre, intéresserait-il le reste du monde ? Ils ont fait ce qu'ils ont pu. Ils se sont libérés, ils ont chassé les Portugais, ils ont traumatisé l'armée portugaise au point de déclencher en elle le mouvement qui a renversé la dictature et fait croire un moment à une nouvelle révolution en Europe... Qui se souvient de tout ça ? L'Histoire jette ses bouteilles vides par les fenêtres » (p. 4 ; ch. 7, s. 1).



7. Dictature renversée (30 min 37 sec)

Particulièrement éloquente, la dernière métaphore exprime bien cette image d'une Histoire qui se désaltère littéralement au gré d'un soulèvement dont elle ne s'embarrasse pas de garder la trace. En revanche, elle conserve celle des événements que le mouvement initié par A. Cabral a indirectement déclenchés

au Portugal en avril 1974, célèbres (sous le nom de *Révolution des Œillets*) parce qu'ils mirent un terme à la longue dictature salazariste que perpétuait Marcelo Caetano. Krasna désigne ainsi deux facteurs afin d'expliquer ce déséquilibre : la taille des pays concernés et leurs richesses respectives. Deux données quantifiables, qui, traditionnellement liées à la question de la domination territoriale, déterminent ici la portion de passé allouée aux états, et aux révolutions qu'ils ont vu naître. La relation entre pouvoir et mémoire de l'Histoire relève donc de cet aspect mesurable, assimilation qui résonne bien comme une mise en cause de sa propension à l'extrême rationalisation, de son rapport quasi économique au passé.

Le primat de l'objectif est par ailleurs d'autant plus prégnant que la « véritable mémoire » – celle que déploie le film, et dont on se souvient que l'auteur des lettres

affirme qu'elle ne peut coexister dans le même monde que l'Histoire – le refuse. Cette prise de position est particulièrement perceptible dans la séquence introduisant les listes de Sei Shônagon, lorsque la narratrice lit :

« Sait-on jamais où se joue l'histoire ? Les gouvernants gouvernaient, ils s'affrontaient dans des stratégies compliquées. Le vrai pouvoir était détenu par une famille de régents héréditaires, la cour de l'Empereur n'était plus qu'un lieu d'intrigues et de jeux d'esprit. Et ce petit groupe d'oisifs a laissé dans la sensibilité japonaise une trace autrement plus profonde que toutes les imprécations de la classe politique » (p. 2 ; ch. 3, s. 2).

En sous-entendant que l'Histoire ne s'est, dans ce cas, pas jouée du côté du pouvoir, du « vrai pouvoir », l'interrogation initiant l'extrait remet d'emblée en cause cette entente tacite. Quand elle n'est pas sujette à la critique qui nous a permis d'en dévoiler les traits, l'Histoire est ainsi subvertie par la mémoire de Krasna : privilégiant la « sensibilité » aux « imprécations de la classe politique », la perception subjective aux faits objectifs, son passé n'est plus étranger, inaccessible, mais se ressent dans le présent, puisqu'il est cette « trace autrement plus profonde ».

D'affirmation du sujet à l'encontre de la raison, il en est également question lorsque, en fin de premier acte, à la suite de la sentence analysée précédemment « Mais quoi, l'Histoire n'est amère qu'à ceux qui l'attendent sucrée » (p. 4 ; ch. 7, s. 2), le fragment de lettre poursuit : « Mon problème personnel était plus circonscrit : comment filmer les dames de Bissau ? » (p. 4 ; ch. 7, s. 2). À l'espoir inexorablement déçu, parce que relevant de cette vision utopique qui, on l'a vu, a partie liée avec la modernité, le caméraman oppose une envie plus modeste, dont il souligne explicitement le caractère « personnel », et qui, elle, ne demande qu'un simple jeu de regards pour se concrétiser. Là où le grand projet collectif échoue toujours plus loin dans l'avenir, le désir d'un seul sujet se réalise sitôt exprimé, ne se consommant qu'au présent. Bien que selon des modalités différentes, ces deux exemples mettent donc en œuvre un procédé de subversion qui, s'il s'annonce comme un ressort fondamental de l'expression de la mémoire de *Sans soleil*, nous importe ici en tant qu'il assure l'image d'une Histoire dont la fuite en avant, d'un



8. Comment filmer les dames de Bissau? (32 min 01 sec)

passé bouché vers un avenir fantasmé, jamais atteint, est le fait de sa prétention à l'objectivité.

### 2.1.3. Une représentation linéaire

C'est par conséquent dans cette perspective qu'il nous faut lire la configuration temporelle que suppose l'Histoire. On en retrouve l'ébauche chez Bergson, lorsque, dans *La perception du changement*, il en vient à opposer au présent vécu comme continuité (le « présent continu »), le pur « instant actuel », une sorte d'« *instant mathématique, qui serait au temps ce que le point est à la ligne* »<sup>123</sup>. Le cours du temps serait une succession de présents s'enchaînant au rythme parfait de cette seconde qui, une fois consommée, ne pourra être relue car distante de celle qui lui succède. La représentation linéaire – géométriquement, il serait plus précis de parler de droite – s'avère dès lors être la plus appropriée, puisqu'elle figure dans un même mouvement l'égalité et l'ipséité de chaque instant. De même, Rouvillois n'hésite pas à faire d'elle « La seule conception du temps compatible avec l'utopie » – ce qui, sachant l'affinité particulière de cette dernière avec la vision de l'Histoire que propose *Sans soleil*, ne peut être anodin –, en tant qu'elle dessine un « écoulement neutre, prévisible et mesurable, pareil à celui d'une horloge et donc susceptible d'être maîtrisé, dominé par l'intelligence humaine »<sup>124</sup>. La ligne est l'expression aboutie d'un temps qui, saisi par le seul exercice de la raison, se défait inlassablement de l'instant sitôt vécu, le reléguant toujours plus loin au rang d'un passé clos, fini, rendu de la sorte méconnaissable dans le présent.

## 2.2. Le temps de la mémoire collective

---

S'il n'y a de cohabitation possible entre Histoire et mémoire, ce n'est donc que le fait du désaccord fondamental entre leurs relations respectives au temps écoulé. A la conception linéaire du premier monde, le second oppose une autre approche, un autre rapport au passé qu'il s'agit désormais de comprendre. Aussi, afin d'appréhender au mieux cette confrontation, commencerons-nous par l'analyse d'un passage où elle se donne particulièrement bien à lire au niveau collectif, au fil du constat de la disparition progressive d'une civilisation ancienne.

---

<sup>123</sup> DUBOIS Philippe, « *La Jetée* de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience », dans DUBOIS Philippe (éd.), *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 9.

<sup>124</sup> ROUVILLOIS Frédéric, *op. cit.*, p. 26.

### 2.2.1. Okinawa, la charge de l'Histoire

Le passage en question concerne les deux premières séquences du onzième chapitre (justement intitulé « Une civilisation bientôt disparue »), dont Krasna résume le propos en ces mots : « Les cultures magiques qui disparaissent laissent des traces à celles qui leur succèdent, celle-ci n'en laissera aucune. La cassure de l'Histoire a été trop violente » (p. 10 ; ch. 11, s. 2). La « culture magique » désignée est celle des Ryukyus, une civilisation d'origine chinoise qui s'est développée dans l'archipel éponyme ; archipel situé au nord de Taiwan, intégré au Japon à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, et constituant aujourd'hui la préfecture d'Okinawa, du nom de sa plus grande île<sup>125</sup>. La « cassure » que la civilisation subit renvoie, elle, aux hostilités que la région a connu entre avril et juin 1945, la Bataille d'Okinawa, épisode particulièrement sanglant de l'invasion américaine. Tel un anthropologue assistant, impuissant, au dernier souffle d'une culture, le caméraman tente d'en conserver un fragment via l'enregistrement d'un rite, qui, exécuté par une prêtresse, la *Noro*, aurait précisément pour fonction de garantir la mémoire collective (« Est-ce une propriété des îles, de faire des femmes les dépositaires de leur mémoire ? », p. 10 ; ch. 11, s. 2) ; fonction dont la mise en péril est ainsi imputée à la « cassure de l'Histoire ». À la pression que l'Histoire exerce sur la mémoire, le passage fait donc correspondre une confrontation entre, d'une part, un pouvoir états-unien, relativement jeune, dont la domination s'exprime autant sur le plan militaire qu'économique (« à deux kilomètres des bowlings et des stations-service », p. 10 ; ch. 11, s. 2), et, de l'autre, la culture des Ryukyus, plus ancienne, à comprendre dans sa dimension spirituelle, au niveau de cette harmonie qu'elle entretient « avec les dieux de la mer, de la pluie, de la terre, du feu » (p. 10 ; ch. 11, s. 2).



9. Dialoguer avec les dieux (1h 13 min 42 sec)

Aussi, le texte fait-il bien de ladite confrontation un lieu de tension entre les deux perspectives temporelles. On en perçoit d'emblée un indice majeur quand, en regard de la date précise, presque surdéterminée, associée à cette conquête américaine qui a fait l'Histoire (« Le 15 mai 1945, à 7 heures du matin [...] », p. 10 ; ch. 11, s. 1), la civilisation

<sup>125</sup> « Ryukyu », dans *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1985, tome 9, p. 9181.

menacée se voit, elle, doublement plongée dans l'imprécision, dans « des siècles [...] » – le nombre est indéterminé – « [...] de vassalité rêveuse » – un rêve qui, par définition, échappe à la mesure. Il s'agit là d'une opposition, entre exactitude et flou temporel, qui structure toute la première séquence. De fait, Krasna y opère une narration parallèle sur base de deux usages : tantôt le passé simple, lorsqu' il raconte le déroulement des hostilités (« le 382<sup>e</sup> régiment d'infanterie américaine donna l'assaut », p. 10 ; ch. 11, s. 1 ; « Les japonais défendirent la position pied à pied », p. 10 ; ch. 11, s. 2 ; etc.), tantôt l'imparfait et le présent, durant les épisodes où il relate la cérémonie qu'il filme vingt-sept ans plus tard (« Je n'en savais rien non plus », p. 10 ; ch. 11, s. 1 ; « Une colline semblable à celle où je suivais un groupe de villageois », p. 10 ; ch. 11, s. 2 ; « La *Noro* communique avec les dieux », p. 10 ; ch. 11, s. 2 ; etc.). Deux usages qui, on le sait, relèvent de rapports différents au temps écoulé : alors que le passé simple exprime une action ponctuelle, qui, ayant eu lieu en un instant précis, est définitivement finie, l'imparfait, au contraire, situe l'évènement dans une durée que l'on ne peut estimer avec exactitude. À un passé coupé de l'actualité, en cela parfaitement en phase avec la conception linéaire de l'Histoire, la mémoire collective, par l'intermédiaire du rite, répond par un temps long, imprécis, et dont la cohabitation avec le présent est littérale. Ainsi, la première séquence s'achève-t-elle logiquement sur l'affirmation de cette opposition :

« À l'aube, les Américains décrochèrent, il fallut encore plus d'un mois de combats pour que l'île se rende – et bascule dans le monde moderne. Vingt-sept ans d'occupation américaine [...] la *Noro* continue de dialoguer avec les dieux. Après elle, le dialogue cessera. Les frères ne sauront plus que leur sœur morte veille sur eux » (p. 10 ; ch. 11, s. 2).

La « cassure de l'Histoire », portée par deux verbes conjugués au passé simple (« décrochèrent » et « fallut »), provoque l'entrée dans son monde, ce « monde moderne » qui n'a d'yeux que pour l'avenir, en rendant progressivement obsolète celui de la culture ancienne, de la mémoire collective, où le passé, le mort, « veille » sur le présent, le vivant. L'impossibilité à laquelle l'Histoire voue la mémoire collective réside bien dans cette marche, ce progrès qu'elle impose à un temps incompatible, dont l'apparente immobilité (le texte dit : « le Temps n'avait pas bougé dans l'archipel, puis était venue la cassure », p. 10 ; ch. 11, s. 2) n'est que l'expression d'un présent qui, loin de s'en dissocier, est inlassablement investi par le passé, fait proprement corps avec lui.

Par ailleurs, Krasna rend les dommages de l'Histoire d'autant plus perceptibles que, au cours de la seconde séquence, il en désigne la marque physique : « J'ai touché cette cassure au sommet de la colline, comme je l'avais touchée au bord de la fosse où deux cents filles s'étaient suicidées à la grenade [...] » (p. 10 ; ch. 11, s. 2). Or, plutôt que d'une fosse, il s'agit en fait de l'ouverture vers une grotte qui, comme son nom l'indique, *Ihara Third Surgical Cave*, faisait office d'hôpital de fortune durant la guerre. Située dans le sud d'Okinawa, près de la ville d'Itoman, elle est aujourd'hui un lieu de commémoration en l'honneur du *Himeyuri Student Corps*, également appelé *Lily Corps*, un groupe de lycéennes âgées de quinze à dix-neuf ans, qui était chargé de soigner les soldats blessés<sup>126</sup>. Sur les deux-cent-vingt jeunes infirmières, cent-vingt-trois moururent – deux-cent-onze si, comme le correspondant, on comprend leurs camarades non-mobilisées –, la plupart (plus de cent) après la fin des combats<sup>127</sup>. À la suite de la dissolution des forces japonaises, elles furent en effet laissées à l'abandon, sans protection ni réserves de nourriture ou d'eau, et puisque le pouvoir impérial interdisait rigoureusement toute forme de reddition, un grand nombre « choisit » – il arrivait que ce soit leur professeur qui prenne cette décision – de se suicider ; certaines en ayant recours aux grenades que l'armée avait distribuées à cette fin<sup>128</sup>. La représentation des événements que propose Krasna est donc, dans les faits, incorrecte. En procédant à ce raccourci notable, en faisant de l'ouverture vers la grotte une fosse où les jeunes filles auraient attenté à leur vie d'un même geste, il délaisse tout scrupule d'objectivité au profit d'une lecture symbolique : la fosse est la blessure béante, non-cicatrisée, laissée par le contact entre les deux mondes, cette « cassure ». Les victimes ne peuvent désormais plus soigner leurs frères ; elles sont autant de *Noro*, de « dépositaires de la mémoire », dont la disparition entrave la continuité entre le présent et le passé. Que la violence de l'Histoire touche à la mémoire collective, et c'est aussitôt le rêve, la bulle temporelle d'une civilisation ancienne qui se brise.

### 2.2.2. Le rite : de l'impermanence à la survie

L'analyse précédente le souligne, la mémoire collective est, pour Krasna, le propre des civilisations anciennes, du fait de cette spiritualité qui n'a de cesse de convoquer le passé sous formes d'esprits. La pratique du rite autour de laquelle elle s'articule joue donc

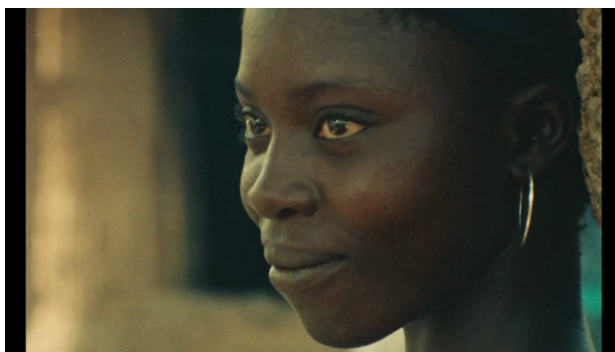
<sup>126</sup> *What is Himeyuri?*, Itoman : Himeyuri Peace Museum, <http://www.himeyuri.or.jp/EN/intro.html> (07/08/2017).

<sup>127</sup> *Himeyuri Student Corps in the Battle of Okinawa*, Itoman : Himeyuri Peace Museum, <http://www.himeyuri.or.jp/EN/war.html> (07/08/2017).

<sup>128</sup> « Testimonials from Himeyuri Student Nurses », dans *Manoa*, vol. 13, n°1, été 2001, p. 142-151.

un rôle majeur dans l'affirmation d'un rapport au temps fondamentalement différent de celui de l'Histoire. Barthes, notamment, soutient une telle supposition lorsqu'il affirme dans *La chambre claire* : « Contemporaine du recul des rites, la photographie correspondrait peut-être à l'intrusion, dans notre société moderne, d'une mort asymbolique, hors religion, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la mort littérale »<sup>129</sup>. Cette « mort littérale », expression d'un passé définitivement inaccessible, ne serait que la conséquence de ce phénomène déjà évoqué, ce discrédit que la modernité jette sur le monde spirituel, dont le rite est la manifestation quotidienne. Plus loin, le sémiologue en arrive à la conclusion que « tout, aujourd'hui, prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvoir plus, bientôt, concevoir, affectivement ou symboliquement, la durée »<sup>130</sup>. En ce sens, la disparition du rite correspond bien à la transition abrupte entre culture magique et moderne, entre un passé susceptible d'être investi subjectivement, humainement, et une totalisation objective de faits ; soit, entre mémoire collective et Histoire. Il nous faut dès lors comprendre la place de cet aspect rituel dans *Sans soleil* afin de saisir pleinement la configuration temporelle que suppose la continuité entre passé et instant actuel.

Aussi, la séquence analysée nous offre-t-elle une première piste de choix, lorsque Krasna dit : « Est-ce une propriété des îles, de faire des femmes les dépositaires de leur mémoire ? J'apprenais que comme aux Bijagos c'est par la femme que se transmet le savoir magique : chaque communauté a sa prêtresse, la *Noro*, qui préside à tous les rites » (p. 10 ; ch. 11, s. 2). Que, dans les cultures magiques, les femmes soient les garantes du rite, cela, on l'avait déjà entrevu ; là où, en revanche, l'extrait s'avère intéressant, c'est au niveau de ce renvoi à une autre civilisation, dont l'éloignement géographique – les Bijagos est un archipel situé le long de la Guinée-Bissau – rend le rapprochement d'autant plus remarquable. De fait, ledit renvoi en appelle implicitement à deux évocations antérieures.



10. Jeune fille bijago (03 min 48 sec)

La première intervient dès le début, au terme de cette séquence qui, faisant suite à l'ouverture, voit la narratrice introduire les trois autres lieux que parcourt le film (Japon, Afrique et Ile-de-France) : « Il m'écrivait qu'aux îles Bijagos, ce sont les jeunes filles qui choisissent leur fiancé » (p. 1 ; ch. 1, s. 3). Ces mots

<sup>129</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 144-145.

<sup>130</sup> *Id.*, p. 146.

annoncent le motif connu de la prééminence culturelle des femmes. La seconde évocation, elle, se développe au commencement du troisième acte, autour d'un rite de passage particulier, celui qui fait voyager les morts « d'île en île selon un protocole rigoureux jusqu'à la dernière plage, celle où ils attendront le bateau pour l'autre monde » (p. 8 ; ch. 10, s. 1). Certes le voyage est imaginaire, mais son aspect rituel, tenant à la fois de son caractère imprescriptible et de sa portée symbolique, est d'autant plus visible qu'il rentre lui-même en écho à une cérémonie japonaise. Lorsque Krasna raconte qu'il revient « d'un pays où la Mort n'est pas une cloison à franchir, mais un chemin à suivre » (p. 8 ; ch. 10, s. 1), il fait en effet référence à cette phrase qu'il relate – « *La cloison qui sépare la vie de la mort ne nous paraît pas aussi épaisse qu'à un occidental* » (p. 7 ; ch. 9, s. 3) – dans le passage consacré, à la fin du deuxième acte, à « la cérémonie à la mémoire des animaux morts dans l'année, au zoo d'Ueno [Tokyo] » (p. 7 ; ch. 9, s. 3). La séquence intermédiaire soutient d'ailleurs cette relation en laissant au spectateur le soin d'interroger son propre rapport à la mort, à travers les images sans concessions d'une girafe abattue par balles (p. 7 ; ch. 9, s. 4).



11. Voir derrière la cloison (57 min 54 sec)

D'emblée, on note que, dans cette séquence de la cérémonie en l'honneur des animaux disparus, l'assimilation aux cultures magiques s'exprime à nouveau via le motif de la femme. Bien que le lien ne soit ici pas explicite, on peut lire la phrase suivante en ce sens : « Maintenant ils ont l'air de s'y faire, d'accepter que chaque année la Mort leur prenne un panda comme font les dragons de contes avec les jeunes filles » (p. 7 ; ch. 9, s. 3). Le sacrifice de ces pandas faits « jeunes filles » est le rite qui, à intervalle régulier, célèbre la toute-puissance, le caractère inéluctable de la mort ; une « contamination » symbolique du rôle de témoin spirituel de la femme à l'animal soutenue par le fait que la mythologie japonaise recourt elle-même à ce poncif des contes de dragons. On en retrouve la trace au cours d'un épisode du *Kojiki*, premier canon de cette littérature qui, compilé en 712, relate l'histoire de l'archipel, de l'Age des dieux au règne de l'Impératrice Suiko (VII<sup>e</sup> siècle), à travers un ensemble de légendes et de faits dont la transmission était, jusque-là, essentiellement orale<sup>131</sup>. L'épisode en question raconte le combat de *Susanoo*, fils

<sup>131</sup> *Kojiki*, Tokyo : Kokugakuin University, [http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_bts&data\\_id=160](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_bts&data_id=160), (07/08/2017).

d'*Izanagi*, principal créateur du monde<sup>132</sup>, et personnification de l'orage<sup>133</sup>, contre *Yamata no orochi*, le serpent aux huit têtes dont le corps s'étendait sur autant de vallées et de montagnes, et qui, chaque année, exigeait la vie d'une jeune fille<sup>134</sup>. Certes, la mise en relation de la comparaison avec ce passage peut paraître forcée, mais elle prend tout son sens lorsque l'on considère que la mythologie dont il procède appartient elle-même à la tradition spirituelle que le *Kojiki* a contribué à fixer : le shintoïsme.

De fait, s'il est un héritage qui a marqué l'identité culturelle du Japon, c'est bien cet ensemble de croyances que les spécialistes qualifient de « religion naturelle »<sup>135</sup> en raison de sa perception diffuse du divin, à travers un environnement où chaque chose est susceptible d'être l'émanation d'un esprit, dit *kami*<sup>136</sup>. Datant probablement d'une époque nettement antérieure à sa première attestation écrite (certains indices laissent penser qu'elle remonterait à l'ère Jōmon, soit avant 300 ACN)<sup>137</sup>, le culte shinto est à la fois le plus ancien et l'un des plus pratiqués de nos jours, à côté du bouddhisme introduit au VI<sup>e</sup> siècle à la cour impériale. *Kamis* et bouddhas convergent d'ailleurs très tôt, dès le VIII<sup>e</sup> siècle, en un syncrétisme appelé *Shinbutsu Shūgō*<sup>138</sup> ; assimilation qui, selon une opinion communément admise, doit sa réussite à ce *mujō*, ou « sentiment d'impermanence », que les deux religions partagent<sup>139</sup>. Un « sentiment d'impermanence » dont Krasna avait justement fait état au cours du premier acte, lorsqu'il disait à propos du peuple japonais : « À vivre sur un tapis toujours près d'être tiré sous leurs pieds par une nature farceuse, ils ont pris l'habitude d'évoluer dans un monde d'apparences fragiles [...] : cela s'appelle l'impermanence des choses » (p. 3 ; ch. 5, s. 1). Là est précisément le principe universel que, assimilée au sacrifice des jeunes filles, la disparition annuelle des pandas illustre. Si, dans les cultures magiques, la cloison entre la vie et la mort est plus perméable qu'en Occident, ce n'est donc que le fait de cet aspect rituel qui, actualisé dans les cérémonies, perpétue la conscience de l'impermanence des choses.

<sup>132</sup> KADOYA Atsushi, *Izanagi*, Tokyo : Kokugakuin University, [http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=22282](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=22282), (07/08/2017).

<sup>133</sup> KADOYA Atsushi, *Susanoo*, Tokyo : Kokugakuin University, [http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=22340](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=22340), (07/08/2017).

<sup>134</sup> *Kojiki*, traduit par Donald L. Philippi, Tokyo, University of Tokyo Press, 1968, p. 89.

<sup>135</sup> SUGIYAMA Shigetsugu, *Ancient Shinto*, Tokyo : Kokugakuin University, [http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=22908](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=22908), (07/08/2017).

<sup>136</sup> BEILLEVAIRE Patrick, « Du panthéisme japonais », dans *Revue de l'histoire des religions*, tome 205, n°4, 1988, p. 404.

<sup>137</sup> SUGIYAMA Shigetsugu, *op. cit.*

<sup>138</sup> SATŌ Makoto, *Shinto and buddhism*, Tokyo : Kokugakuin University, [http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=23041](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=23041), (07/08/2017).

<sup>139</sup> BEILLEVAIRE Patrick, *op. cit.*, p. 400.

Des îles Ryukyus au zoo d'Ueno en passant par les Bijagos, de l'importance de la femme à la célébration de l'éphémère, le temps du rite se tisse au fil d'un véritable réseau de cérémonies, sorte de réponse de la mémoire collective aux révolutions déçues de l'Histoire. Autre correspondance, on se souvient de la séquence de début de film qui voit un couple venir prier au temple bouddhique de Gotoku-ji en l'honneur de leur chatte enfuie, et au cours de laquelle la narratrice lit ces mots déjà évoqués (du moins en partie) : « au jour de sa mort personne ne saurait comment prier pour elle, comment intercéder pour que la Mort l'appelle par son vrai nom.

Il fallait donc qu'ils viennent là tous les deux, sous la pluie, accomplir le rite qui allait réparer, à l'endroit de l'accroc, le tissu du temps » (p. 1 ; ch. 2, s. 1). En permettant à la mort de pouvoir, le moment venu, s'adresser à la chatte disparue, le rite fait rentrer l'animal dans



12. Honneur aux chats (04 min 06 sec)

l'ordre de l'impermanence des choses, et, de ce fait, assure l'intégrité du temps. Or, cette attitude révérencieuse envers le temps, on la retrouve précisément à l'autre bout du film, lorsque, en ouverture de ce long passage consacré au Nouvel An japonais, Krasna dit : « Comme si l'air était le premier élément purifié des innombrables cérémonies par lesquelles les Japonais se lavent d'une année pour rentrer dans l'autre. Ils n'ont pas trop d'un mois entier pour s'acquitter de toutes les obligations qu'entraîne la politesse envers le Temps » (p. 11 ; ch. 12, s. 2). Appelée *shōgatsu*, cet ensemble de célébrations de janvier, justement héritées de la tradition shinto<sup>140</sup>, consiste à nouveau à honorer un cycle en exposant sa fin – l'existence de Tora, bien que plus minimaliste, est également un cycle – en vue de s'assurer qu'aucune offense, aucun préjudice, ne sera porté au temps. Compris dans cette volonté insistante de préserver l'unité de ce tissu délicat, le rite devient la pratique qui garantit la continuité entre passé, présent et futur en portant le regard au-delà de la cloison : la mémoire de ce qui a été ne peut ainsi se départir de la conscience de la perte que permet cet inlassable rappel de la nature impermanente du monde.

De rite, il en est encore question lors de cette séquence du premier acte au cours de laquelle l'auteur des lettres évoque, entre autres cérémonies, celle qui se tient le vingt-cinq septembre dans le temple de Kiyomizu (à Tokyo) dédié à Kannon, la déesse bouddhique de

<sup>140</sup> Iwai Hiroshi, *Shōgatsu*, Tokyo : Kokugakuin University, [http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=23256](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=23256) (07/08/2017).

la compassion. Signifiant littéralement commémoration pour les poupées<sup>141</sup>, le *ningyō kuyō* permet « le repos de l'âme des poupées cassées » (p. 4 ; ch. 6, s. 4) en brûlant celles que leurs propriétaires ont déposées dans l'édifice sacré. Consumant, réduisant à néant l'enveloppe matérielle, l'incinération participe bien de ce procédé qui consiste à honorer la mémoire de ce qui a vécu en exposant sa perte. Aussi, ce passage s'avère-t-il particulièrement intéressant dans la mesure où Krasna met cette pratique en relation avec une forme spécifique de spiritualité : « L'animisme est une notion familière en Afrique, on l'applique plus rarement au Japon. Comment appeler alors cette croyance diffuse selon laquelle n'importe quel fragment de la création a son répondant invisible ? » (p. 4 ; ch. 6, s. 4). Pour l'ethnologue anglais Edward Tylor, premier à avoir théorisé la notion dans son ouvrage *Primitive culture* paru en 1871, l'animisme est la doctrine qui, préexistant à l'émergence de toutes les religions, conçoit effectivement, pour chaque homme, animal ou chose, l'existence « d'un *fantôme*, d'une âme pour tout dire, qui est son image et comme un second lui-même »<sup>142</sup>. Notons ici que, pour ce qui est du Japon, le concept d'âme n'a de sens que dans la tradition shinto, puisque le bouddhisme réfute toute forme d'individualité<sup>143</sup>. Toujours selon Tylor, si une telle forme de croyance est commune à toutes les sociétés primitives, c'est parce qu'elle résulte de l'articulation logique d'un double constat universel : « l'énigme des visions qui apparaissent en rêve » et « l'existence de la mort »<sup>144</sup>. Il faut bien qu'elle ait un « répondant invisible » et impérissable si, même après sa disparition, la chose parvient à faire irruption dans les songes<sup>145</sup>. La notion en question permet ainsi d'éclairer cet aspect « magique » qui, tant dans les cultures japonaise qu'africaine, fait de la consécration de la perte le ressort – somme toute paradoxal – de la construction de la mémoire collective.

Du reste, le film laissait déjà entrevoir cette dimension animiste du rite lorsque, plus tôt dans ce même acte, la narratrice lisait : « Les bêtes ressuscitées le temps d'un carnaval à Bissau, on les retrouvera pétrifiées dès qu'un nouvel assaut aura changé une savane en désert » (p. 2 ; ch. 3, s. 1). Le carnaval déjoue cette mort physique qui assèche le

<sup>141</sup> KRETSCHMER Angelika, « Mortuary Rites for Inanimate Objects: The Case of Hari Kuyō », dans *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 27, n° 3/4, automne 2000, p. 386.

<sup>142</sup> LE MOAL Guy, « animisme », dans *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1991 (Quadrige, Dicos poche), p. 72.

<sup>143</sup> De fait, il lui préfère la notion de *citta*, qui, communément traduite par *conscience*, est ce qui permet l'héritage moral entre les réincarnations. Les expressions de la seule subjectivité, tel l'attachement, sont perçues comme des obstacles à sa progression.

KARUNARATNA W. S., « Citta », dans *Encyclopaedia of Buddhism*, Sri Lanka, Government of Sri Lanka, 1979, vol. IV, p. 169-180.

<sup>144</sup> LE MOAL Guy, *op. cit.*, p. 72.

<sup>145</sup> *Ibid.*

vivant au point de le transformer en pierre – le regard de Méduse n’est pas loin – en convoquant le disparu à travers des masques façonnés à son image. Conscient de sa perte, l’homme rappelle que son âme, elle, existe toujours, en lui offrant, l’espace d’un instant, un second souffle, une brève réincarnation dans le monde charnel. Le travail de la mémoire passe donc bien par la croyance en la pérennité de l’âme ; une relation d’autant plus évidente que Krasna ajoute : « C’est l’état de survie que les pays riches ont oublié, à une seule exception – vous aviez deviné, le Japon... » (p. 2 ; ch. 3, s. 1). À cet énième exemple de cérémonie, est ainsi à nouveau assorti un rapprochement entre Afrique et Japon qui, après le rite et l’animisme, insiste à présent sur cet « état de survie ». Ici, on entend l’écho de ces mots déjà évoqués : « À vivre sur un tapis toujours près d’être tiré sous leurs pieds par une nature farceuse, ils ont pris l’habitude d’évoluer dans un monde d’apparences fragiles » (p. 3 ; ch. 5, s. 1). De l’aridité du Sahel à la « nature farceuse » de l’archipel, la survie est la réponse des peuples face à cette impermanence des choses qui, expérimentée au quotidien, ne peut être voilée comme dans les cultures modernes. Or, là où la mort ravit les corps, la seule survie possible ne se trouve-t-elle pas justement dans l’existence immatérielle de l’âme ? Il s’agit là d’une compréhension *stricto sensu* du terme, puisque, dérivant de l’adjonction du préfixe *sur-* à *vivre* selon le modèle de son équivalent latin *supervivere*, *survivre* signifie littéralement *vivre au-dessus de*. La magie du rite consiste dès lors à consacrer la transition, l’élévation d’un monde à l’autre, à célébrer la nouvelle



13. Survivre (08 min 06 sec)

existence toute spirituelle de la chose en exposant sa perte. Voilà comment, dans les cultures anciennes, est rendue possible la mémoire collective : en rappelant inlassablement que ce qui n’est plus a survécu ; un reste impalpable que seul celui qui croit peut envisager.

### 2.2.3. Une représentation complexe

Cette réflexion, Johanne Villeneuve la confirme dans son essai *Chris Marker, La compagnie des images*, lorsqu’elle en vient à remarquer : « Le rituel est au centre du travail de Marker qui voit dans la perte de ritualisation la négation de l’expérience humaine [...] le rituel est un accomplissement journalier, et c’est par sa répétition et son retour qu’est

tenu garant le temps humain, ce lien entre les vivants et les morts »<sup>146</sup>. La continuité entre passé et présent est donc assurée grâce à cette répétition qui, selon la chercheuse québécoise, définit le temps du rite ; un temps dont le qualificatif, « humain », souligne d'ailleurs bien l'opposition avec celui, objectif, du monde moderne. Dans le film, on peut identifier deux sortes de répétition ; expressions des deux grandes pratiques du rite que l'on retrouve notamment dans la tradition shinto<sup>147</sup>. Il y a d'abord ces cérémonies qui, comme celles du Nouvel An, *shōgatsu*, sont célébrées à date fixe. Ce type de rite, originellement basé sur l'observation de la culture agraire – plus particulièrement celle du riz –, célèbre la transition entre des cycles réguliers, communs à tous<sup>148</sup>. Parmi les fêtes de janvier que filme Krasna, une ne correspond cependant pas à cette catégorie. La cérémonie de la majorité, ou *seijin shiki*<sup>149</sup>, si elle a effectivement lieu à date fixe, le quinze janvier, honore, elle, non l'écoulement d'une ou plusieurs saisons, mais l'arrivée dans l'âge adulte de ceux qui ont eu vingt ans l'année précédente<sup>150</sup>. Elle appartient ainsi à l'autre sorte de rite, le rite de passage, qui marque un changement de statut, rang ou espace, pour des existences particulières<sup>151</sup>. Cette caractéristique est d'autant plus perceptible que, pour des événements majeurs, imprévisibles, tels que la naissance et la mort, la référence temporelle est toute relative. Par exemple, le *miyamairi*, la première visite au sanctuaire shinto, se déroule le trente-deuxième jour après la venue au monde pour un garçon, et le trente-troisième pour une fille<sup>152</sup>. On pense également au rite funéraire dans la culture des Bijagos, dont le passage est « un chemin à suivre » (p. 8 ; ch. 10, s. 1).

Or, que la cérémonie ait lieu à date fixe ou relative, que le rite soit de l'un ou l'autre type, la répétition délimite systématiquement une même réalité : un cycle. De là, on comprend que, au temps linéaire du monde moderne, celui de la mémoire collective oppose une perspective dont la caractéristique majeure est la cyclicité ; cette même cyclicité que, sous les traits de l'évolution prévisible des révolutions, l'Histoire ne veut entendre. Caractéristique « majeure » et non « unique », puisqu'une configuration temporelle purement cyclique impliquerait que chaque itération soit exactement identique à

<sup>146</sup> VILLENEUVE Johanne, *op. cit.*, p. 121.

<sup>147</sup> IWAI Hiroshi, *Life-cycle Rituals and Occupational Rituals*, Tokyo : Kokugakuin University, [http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=23239](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=23239) (07/08/2017).

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> GOLDSTEIN-GIDONI Ofra, « Kimono and the Construction of Gendered and Cultural Identities », dans *Ethnology*, vol. 38, n°4, automne 1999, p. 351.

<sup>150</sup> *Id.*, p. 352.

<sup>151</sup> IWAI Hiroshi, *Life-cycle Rituals and Occupational Rituals*, *op. cit.*

<sup>152</sup> IWAI Hiroshi, *Miyamairi*, Tokyo : Kokugakuin University, [http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=23276](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=23276) (07/08/2017).

la précédente ; ce qui ne peut coïncider avec le dogme animiste selon lequel chaque âme est unique et immortelle. Si toutes les existences terrestres se ressemblent, en tant que, soumises à l'impermanence des choses, elles sont marquées par un commencement et une fin, le répondant invisible dont elles sont l'incarnation, et qui leur survit, lui, est fondamentalement singulier. La nouvelle boucle qu'initie le rite n'est jamais retour du même. Le présent est à la fois cette durée qui, de par la répétition, se vit dans la continuité, dans une relation de familiarité avec le passé, et un inédit, un jamais vécu, dont l'écoulement est orienté vers le futur. La représentation du temps de la mémoire collective s'avère donc complexe, puisque, à la cyclicité, s'ajoute une composante linéaire.

### 3. La mémoire individuelle

---

Ayant observé les premiers traits de la conception du temps qui, dans les cultures dites « magiques », rend possible l'accès au passé, il nous faut à présent faire le pas vers celle que suppose la mémoire dans son acception individuelle ; une transition somme toute logique en regard de ce mouvement qui, dans le film, ramène systématiquement les expressions collectives du côté d'une singularité. Ce n'est effectivement qu'à travers le prisme des lettres, de la parole rapportée, et des images de Krasna – soit, de sa vision – que le spectateur assiste à ces cérémonies. Le chapitre portant sur la civilisation des Ryukyus (p. 10 ; ch. 11) expose particulièrement bien ce procédé, puisque, pour témoigner de ce qu'il présente comme étant l'une de ses dernières manifestations rituelles, le caméraman n'a d'autre solution que d'intégrer un fragment de cette culture à sa propre mémoire. Ici, le passage d'une échelle à l'autre, du collectif à l'intime, est d'autant plus naturel qu'il s'opère au gré de cette dynamique commune : assurer le souvenir en faisant survivre le perdu. Les deux niveaux communiquent ainsi via une configuration temporelle qui est bien celle d'un même monde, celui de la mémoire. Afin de comprendre les tenants et aboutissants de son expression individuelle, il s'agira donc de reprendre la piste empruntée lors de l'analyse précédente : c'est-à-dire, envisager le temps de la mémoire intime à partir de sa relation dissonante avec l'Histoire.

#### 3.1. Le poids du temps monumental

---

D'emblée, on se rappelle avoir déjà entrevu cette tension lorsque, à l'objectivité qui caractérise l'Histoire et à la désillusion qu'elle engendre, Krasna répondait dans un élan

subversif : « Mon problème personnel était plus circonscrit : comment filmer les dames de Bissau ? » (p. 5 ; ch. 7, s. 3). De là, il se lance dans une véritable chasse au regard qu'il compare à « cette suite de figures si proches du rituel de la séduction » (p. 5 ; ch. 7, s. 3). L'acte de filmer, de capter les images qui donneront matière au souvenir, se trouve dès lors assimilé à une cérémonie guidée par la nécessité impérieuse du désir ; ce qui ne manque pas de faire écho aux pratiques des cultures magiques. Le rôle central qu'occupe la femme dans cette séquence prolonge d'ailleurs cette correspondance, en ce sens que, prise pour « objet » de la recherche du caméraman, elle est donnée comme garante de la survie de l'éphémère. Si l'instant que marque ce « vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25 de seconde, le temps d'une image » (p. 5 ; ch. 7, s. 3) reste, c'est effectivement parce qu'il atteste d'une propriété qui, selon Krasna, la distingue



14. Le vrai regard (32 min 26 sec)

de son homologue masculin : « Toutes les femmes détiennent une petite racine d'indestructibilité, et le travail des hommes a toujours été de faire en sorte qu'elles s'en aperçoivent le plus tard possible » (p. 5 ; ch. 7, s. 3). La femme est cette prêtresse qui, présidant au bon déroulement du rituel intime, fait survivre la chose perdue grâce à « cette petite racine d'indestructibilité » que le sexe opposé voile à sa conscience. Aussi, peut-on interpréter cet empêchement comme la réponse de l'homme face à une angoisse existentielle : qu'advierait-il de lui si la femme se rendait compte de son « inutilité » ? Il s'agit d'asseoir sa nécessité, de légitimer sa position – voire sa domination – en enlevant à son vis-à-vis la possibilité de reconnaître sa propre force. À cette part mystérieuse, proprement « magique », dont chaque femme est la dépositaire, l'homme oppose l'expression et l'assurance de son pouvoir ; pouvoir qui, on le sait, est justement l'un des avatars de l'Histoire. Dans la continuité de l'affirmation subversive d'un désir, la prise de ce 1/25 de seconde durant laquelle la dame du marché de Praia laisse entrevoir sa « petite racine » devient ainsi l'acte de résistance d'une mémoire individuelle contre l'exercice tyrannique de la raison que propage le monde moderne.

Certes, cette lecture pourrait paraître forcée ; si ce n'est que l'on retrouve d'autres occurrences de ce désaccord intime avec l'aspect comptable de l'Histoire que souligne la question du pouvoir. Par exemple, à la fin du passage introduisant les listes de Sei Shônagon – un passage qui, on l'a vu, met lui aussi en œuvre ce procédé de subversion –,

Krasna dit : « Elle eut un jour l'idée d'écrire la liste des choses qui font battre le cœur. Ce n'est pas un mauvais critère, je m'en aperçois quand je film. Je salue le miracle économique, mais ce que j'ai envie de vous montrer, ce sont les fêtes de quartier » (p. 2 ; ch. 3, s. 2). Ici, le propos ne demande que peu d'interprétation tant il parle de lui-même : ce que le caméraman désire filmer, ce ne sont pas les signes d'une économie florissante, pure donnée quantifiable, mais une de « ces choses qui font battre le cœur » ; soit, cette fête de quartier – encore une cérémonie – dont la séquence suivante nous montre des images libres de tout commentaire plus de trois minutes durant (p. 2 ; ch. 3, s. 3). Cette résistance face à la pression de l'Histoire, on la retrouve également lorsque, toujours dans ce premier acte, la narratrice lit :

« À l'approche de la nuit, la mégapole se casse en villages. Avec ses cimetières de campagne à l'ombre des banques, ses gares et ses temples, chaque quartier de Tokyo redevient une petite bourgade naïve et proprette qui se cache entre les pattes des gratte-ciels. Le petit bar de Shinjuku lui rappelait cette flûte indienne dont le son n'est perceptible qu'à celui qui en joue » (p. 3 ; ch. 4, s. 4).

Mégalopole, banques et gratte-ciels sont autant de symboles forts du pouvoir économique en regard desquels le crépuscule dévoile un visage plus doux de la vie urbaine, comparé au quotidien paisible de ces petits villages de campagne. Aux édifices monumentaux dont l'ombre couvre les expressions d'une activité humaine plus modeste – tel ce cimetière où, par définition, le vivant vient se recueillir en souvenir du disparu –, l'extrait oppose un mouvement vers le chaleureux, l'intime, qui trouve son épanouissement dans ce « petit bar de Shinjuku » ; lieu qui, comme on l'a déjà vu, implique une référence à *La Jetée* (1962), puisque baptisé en son honneur. L'assimilation implicite du caractère familial de l'établissement à ce son qui « n'est perceptible qu'à celui qui en joue » confond dès lors l'identité de Krasna avec celle de Marker, dans un mouvement de rappel – c'est le verbe choisi – le renvoyant vingt ans en arrière, à cette création dont il est le seul auteur.



15. Le petit bar de Shinjuku (18 min 51 sec)

Telle l'ombre menaçante de ses avatars déshumanisés, le monde moderne pèse donc sur l'individu qui, pour survivre, n'a d'autre viatique que de lui résister à l'endroit-

même du désaccord : sa subjectivité, sa propre mémoire. Cela étant posé, on pourrait tenter un bref rapprochement avec la lecture de *Mrs. Dalloway* (1925) que Ricœur propose dans *Temps et récit 2*. Bien que *Sans soleil* ne comporte aucune allusion à l'œuvre de Virginia Woolf, l'analyse du philosophe français s'avère en effet particulièrement intéressante puisqu'elle porte sur « la variété des rapports entre l'expérience temporelle concrète des divers personnages et le temps monumental »<sup>153</sup>. A toutes fins utiles, rappelons que, dans les grandes lignes, le récit se résume au suivi alterné des vies de Clarissa Dalloway, une Londonienne d'environ cinquante ans, et de Septimus Warren Smith, un ex-militaire revenu traumatisé de la Première Guerre, au cours d'une journée qui s'achève sur l'annonce du suicide du jeune homme lors de la réception organisée par Clarissa. Pour Ricœur, chaque protagoniste expérimenterait à sa manière ce « temps monumental », autrement désigné comme « temps officiel »<sup>154</sup>, et dont « l'expression audible »<sup>155</sup> est le temps chronologique – soit, ces heures que frappe Big Ben tout au long du roman. Marqué du sceau de la régularité, de la précision, le temps monumental s'apparente dès lors à notre temps de l'Histoire ; une comparaison d'autant plus pertinente qu'il découle d'une « histoire monumentale » (notion empruntée à Nietzsche) auquel sont associées ces « figures d'Autorité et de Pouvoir » que symbolise « l'admirable décor de marbre de la capitale impériale »<sup>156</sup>. Certains vivent en accord avec lui, tel le docteur Bradshaw, dont « le sens de la mesure, de la proportion [...] inscrit toute sa vie professionnelle et mondaine dans le temps monumental »<sup>157</sup> ; d'autres, en revanche, en sont incapables : c'est le cas de Clarissa et Septimus. Le décalage qu'ils éprouvent (« Dira-t-on encore que l'heure est la même pour tous ? Oui, du dehors, non, du dedans »<sup>158</sup>) amène Ricœur à envisager une autre dimension du temps, qualifiée de « temps vif », ou encore de « temps intérieur » ; un « temps intérieur » dont il dit justement qu'il a la particularité d'être « tiré en arrière par la mémoire et aspiré par l'attente »<sup>159</sup>. Comme dans le film, la mémoire est donc étroitement liée à l'expression de l'inadéquation ressentie par l'individu face à la pression qu'exerce le temps monumental. Le personnage de Septimus en est l'illustration la plus aboutie puisque, hanté par le souvenir de son ami, Evans, qu'il a perdu au cours de cette guerre atroce, il s'enfonce inexorablement dans son propre monde, dans cette folie

---

<sup>153</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984 (Points. Essais, 228), p. 203-204.

<sup>154</sup> *Id.*, p. 200.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Id.*, p. 201.

<sup>158</sup> *Id.*, p. 202.

<sup>159</sup> *Id.*, p. 199.

dont le discours scientifique de Bradshaw affirme qu'elle consiste à « *manquer de sens de la mesure* »<sup>160</sup>. Conduisant au suicide, la folie devient ainsi l'ultime défi de l'homme et de sa mémoire – ce temps où le passé n'a de cesse d'investir le présent – lancé à l'adresse de la raison. Or, ce nouveau visage de la résistance intime, on le retrouve également dans *Sans soleil*.

### 3.2. Le devenir fou de la mémoire individuelle

---

À la suite du passage du troisième acte consacré au soulèvement mené par Amilcar Cabral, s'ouvre une nouvelle séquence dont les premiers mots induisent d'emblée le motif de la folie : « Il m'écrivait qu'un seul film avait su dire la mémoire impossible, la mémoire folle. Un film d'Hitchcock : *Vertigo* » (p. 9 ; ch. 10, s. 4). Il faut ici lire la notion de « mémoire impossible » en relation avec l'affirmation que Krasna pose peu avant quant à l'incompatibilité entre les deux mondes : « La mémoire est pour l'un ce que l'Histoire est pour l'autre. Une impossibilité » (p. 8 ; ch. 10, s. 3). Exilée hors de sa sphère avec la disparition progressive des cultures magiques, et confrontée à la pression inhérente à l'altérité du temps de l'Histoire, l'exercice de la mémoire devient impossible. Comme dans le cas de Septimus, le seul viatique est dès lors la folie – l'auteur des lettres le dit, « La folie protège, comme la fièvre » (p. 8 ; ch. 10, s. 3) –, cette « mémoire folle » que l'on retrouve juxtaposée à ladite « mémoire impossible ».

Ce n'est toutefois pas à *Mrs Dalloway* que Krasna emprunte son héros de la mémoire folle, mais à cette œuvre d'Hitchcock, *Vertigo* (1958), pour laquelle il éprouve une fascination telle qu'il lui rend hommage en effectuant un « pèlerinage, à San Francisco, de tous les lieux de tournage » (p. 9 ; ch. 10, s. 4). Au long de ce passage, la narratrice raconte ainsi comment le caméraman s'est lancé sur les traces de la poursuite d'une Madeleine soi-disant possédée par l'esprit de son arrière-grand-mère, comme s'il s'agissait de fondre son expérience dans celle de Scottie (le texte soutient cette assimilation : « Il avait suivi Madeleine – comme Scottie l'avait fait – », p. 9 ; ch. 10, s. 4), et, partant, dans son vécu de la mémoire. L'intrigue policière – cette histoire d'un mari dont le stratagème sordide vise à faire croire au suicide de son épouse qu'il vient d'assassiner – n'a effectivement que peu d'importance à ses yeux ; seules l'intéressent les souffrances de l'ancien détective, de cet homme qui, ne pouvant accepter la perte de la

---

<sup>160</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 201.

femme qu'il aime, lui substitue les traits d'une autre. La séquence s'achève d'ailleurs sur l'interprétation toute personnelle de ces tourments, point d'orgue de la filature de Krasna :

« De cette fausse tour [...] il imaginait Scottie sombrant dans la folie de l'amour même, dans l'impossibilité de vivre avec la mémoire autrement qu'en la faussant, inventant un double à Madeleine dans une autre dimension du Temps, une Zone qui ne serait qu'à lui, et d'où il pourrait déchiffrer l'indéchiffrable histoire qui avait commencé à Golden Gate » (p. 9 ; ch. 10, s. 4).

La mémoire folle est bien la seule échappatoire face à la raison, face à cette réalité insupportable à laquelle le héros ne veut soumettre. Elle est ce refuge, cet espace intime propice à la falsification – comprise comme invention contre le fait tangible, objectif –, et dont la particularité est précisément de correspondre à une « autre dimension du Temps ».

Or, peu avant, la narratrice propose justement une relation entre la configuration de cette dimension alternative et les méandres de la poursuite :

« 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 » (p. 9 ; ch. 10, s. 4).

Le vertige pathologique qu'éprouve Scottie, cette sensation de perte de repères, d'un espace qui « tourne » (*vertige* vient du latin *vertere* qui signifie *tourner*<sup>161</sup>) – et orienté vers le seul élément stable, ce point de mire, Madeleine, auquel il s'attache –, est l'expression du traumatisme dont il souffre à la suite de la mort de son collègue en ouverture de film ; soit, d'un passé qui, ayant durablement inscrit sa marque, ne cesse d'investir, de



16. Circonvolutions du temps (1h 06 min 57 sec)

tourmenter le moment présent. Voilà pourquoi Krasna se lance dans la reconstitution minutieuse de la piste que suit l'ancien détective : parce que, pour comprendre les tourments de sa mémoire, il faut pouvoir se perdre dans sa dimension comme lui s'est perdu dans

<sup>161</sup> PICOCHÉ Jacqueline, *op. cit.*, p. 685.

sa propre folie. Autrement dit, il s'agit d'intégrer le temps de la mémoire en s'égarant dans les circonvolutions de sa représentation spatiale, cette fameuse spirale que l'on retrouve tant dans la chevelure de Madeleine que dans les escaliers de la tour de la Mission Dolores.

De fait, l'importance de ce motif est telle que, le titre du film à peine évoqué, la narratrice souligne d'emblée : « 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... » (p. 9 ; ch. 10, s. 4). Au fil de cette métaphore du cyclone, la spirale se donne bien comme représentation du mouvement centripète d'un passé infiniment puissant qui n'a de cesse de fondre sur l'individu, sur son identité au présent. La forme est d'autant plus appropriée qu'elle résout la complexité du temps de la mémoire collective en conciliant ses deux perspectives a priori antinomiques que sont la cyclicité et la linéarité. Arnaud Lambert remarque à ce propos dans *Also known as Chris Marker* : « La spirale formalise une mécanique intrigante de la reprise, ou disons de l'approfondissement : régulier (éternel ?) retour du même (passé), mais décalé (éloigné) »<sup>162</sup>. Si les spires illustrent la circulation entre passé et présent, ce n'est donc pas qu'en tant qu'expression d'une mémoire poussée dans ses ultimes retranchements – cette « mémoire folle » que vivent Scottie et Septimus –, mais également comme reflet de cette dynamique du rite qui fait de chaque cycle un recommencement, une nouvelle itération, à la fois similaire et résolument autre.

Bien qu'on ne puisse pas à proprement parler de spirale, on retrouve cette ambivalence entre cyclicité et linéarité dans les cernes de la coupe de séquoia devant laquelle le héros et son amante s'arrêtent lors de leur visite au parc national de Muir Woods. De cette scène, la narratrice ne retient qu'un geste particulier : « Madeleine y montrait la courte distance entre deux de ces lignes concentriques qui mesurent l'âge de l'arbre et disait *Ma vie a tenu dans ce petit espace* » (p. 9 ; ch. 10, s. 4). Pris de stupeur, Scottie comprend vite que ce n'est pas la femme face à lui qui s'exprime ici, mais Carlotta Valdes, cette arrière-grand-mère par l'esprit de laquelle elle serait possédée. Ainsi, si la coupe de séquoia implique un sens de lecture



17. Coupe de séquoia (1h 07 min 23 sec)

<sup>162</sup> LAMBERT Arnaud, *op. cit.*, p. 210.

inverse, du centre vers la périphérie, le geste en question adhère symboliquement au principe de la spirale dans la mesure où il assimile la distance entre deux cernes à une existence passée, un cycle révolu qui hante littéralement le présent du personnage joué par Judy Barton ; à sa façon, Madeleine sombre aussi dans la mémoire folle.

En outre, ce moment précis du film acquiert d'autant plus de sens que, selon Krasna, on en retrouve l'empreinte dans une œuvre postérieure. La narratrice induit la référence en ces termes : « Il se souvenait d'un autre film où ce passage était cité : le séquoia était celui du Jardin des Plantes à Paris, et la main désignait un point hors de l'arbre – à l'extérieur du Temps » (p. 9 ; ch. 10, s. 4). À nouveau, nul besoin de sortir du cadre de la production de Marker pour comprendre l'allusion puisque, comme dans le petit bar de Shinjuku, ce film auquel un mouvement de rappel conduit Krasna n'est autre que *La Jetée*. Le clin d'œil à *Vertigo* y est effectivement explicite : le personnage principal reproduit le même geste devant une coupe de séquoia similaire, elle aussi « couverte de dates historiques »<sup>163</sup>, afin de désigner le futur depuis lequel il voyage à la femme dont le visage a marqué sa mémoire. Relevant cette intertextualité évidente, Johanne Villeneuve constate ainsi dans son article *La fin d'un monde. À propos de Sans soleil, de Chris Marker* : « Cette formidable et tragique spirale du temps où la mémoire et l'amnésie se confondent devant l'énigme de la mort, Marker en trouve l'inspiration dans le film d'un autre réalisateur : *Vertigo*, d'Alfred Hitchcock »<sup>164</sup>. Autrement dit, la reprise quasi à l'identique du passage de la coupe de séquoia dans *La Jetée* propage, d'un film à l'autre, cette représentation spiralaire du temps.

Les deux gestes diffèrent néanmoins en ce sens qu'ils ne désignent pas un même espace. Alors que, dans *Vertigo*, Madeleine localise une part de son passé familial entre deux cernes, le héros du court-métrage de Marker, lui, a le doigt tendu vers un point situé dans le vide lorsqu'il affirme « Je viens de là »<sup>165</sup>. Exclu de la spirale, ce point imaginaire est, comme le dit très précisément la narratrice, « à l'extérieur du Temps » (p. 9 ; ch. 10, s. 4). Ce n'est dès lors pas seulement vers le futur que l'homme tourne le regard de son amante, mais, plus largement, vers une autre dimension du temps qu'elle ne peut voir, car incompatible avec celle de la mémoire. L'époque d'où il vient a en effet irrémédiablement basculé dans le monde de l'Histoire après la Troisième Guerre mondiale, cette lutte de

---

<sup>163</sup> MARKER Chris, *La Jetée*, film, Paris : Argos Films / Service de la recherche de l'ORTF, 1962, consulté dans *La Jetée|Sans soleil*, DVD, Arte Éditions, 2013, 14 min 56 sec.

<sup>164</sup> VILLENEUVE Johanne, « La fin d'un monde. À propos de *Sans soleil*, de Chris Marker », dans *Cinéma : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 13, n° 3, 2003, p. 34.

<sup>165</sup> MARKER Chris, *La Jetée*, op. cit., 15 min 14 sec.

pouvoir qui, s'étant soldée par une apocalypse nucléaire, n'a laissé de la Terre qu'un champ de ruines inhabitable. L'expression la plus cynique de son « miracle » ayant mené l'humanité au bord l'extinction, la science, à travers ces mystérieuses expériences que les vainqueurs pratiquent sur les prisonniers, est également le moyen par lequel elle cherche son salut. Un peu à la manière du discours médical de Bradshaw sur Septimus, elle illustre ainsi la pression du temps officiel sur le héros : « C'est pour le conduire à la salle d'expérience qu'on vint chercher un jour, parmi les prisonniers, l'homme dont nous racontons l'histoire »<sup>166</sup>. De même, la plongée dans sa mémoire (le narrateur dit textuellement : « D'autres images se présentent, se mêlent, dans un musée qui est peut-être celui de sa mémoire »<sup>167</sup>), si elle est initialement impulsée par les chercheurs eux-mêmes, est bien le viatique qui lui permet de se soustraire à leur autorité puisque, de retour parmi les prisonniers, il préfère « le monde de son enfance, et cette femme qui l'attendait peut-être »<sup>168</sup> à la Terre pacifiée que lui offrent les voyageurs du futur.

L'homme passe d'une dimension à l'autre, il renonce à la promesse d'un avenir meilleur pour intégrer les courbes de la coupe de séquoia ; le commentaire le souligne d'ailleurs lors de l'une de ses incursions vers ce passé rêvé : « Le temps s'enroule [...], l'instant repasse »<sup>169</sup>. Comme dans *Vertigo*, il s'enfonce dans la spirale sous la pression des avatars déshumanisés de l'Histoire ; et, comme, dans le cas de Septimus, il n'y a d'autre issue que la mort. Ainsi, en mettant en relation le film d'Hitchcock avec *La Jetée*, et en prenant incidemment leurs héros pour modèle de sa résistance individuelle, Krasna confirme que cette configuration temporelle – dont on a vu qu'elle figure parfaitement toute la complexité du temps du rite – est bien celle que suppose sa propre mémoire. Dès lors, partant de là, de cette identité temporelle qui, du collectif à l'intime, garantit la cohésion du monde la mémoire, c'est assez naturellement que se propose son expression poétique puisque, tant dans le court-métrage de 1962 que dans *Sans soleil*, l'accès à la spirale est le même : une image.

---

<sup>166</sup> MARKER Chris, *La Jetée*, op. cit., 6 min 14 sec.

<sup>167</sup> *Id.*, 11 min 47 sec.

<sup>168</sup> *Id.*, 25 min 30 sec.

<sup>169</sup> *Id.*, 13 min 27 sec.

## IV. L'IMAGE

Dans *La Jetée* (1962), les premiers mots, à la fois inscrits à l'écran et lus par la voix naissante du narrateur, affirment d'emblée l'importance de la question de l'image : « Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance »<sup>170</sup>. Il s'agit évidemment de ce « visage de femme »<sup>171</sup> qui, décrit comme étant « la seule image du temps de paix à traverser le temps de guerre »<sup>172</sup>, est l'« image mentale très forte »<sup>173</sup> pour laquelle les scientifiques en viennent à choisir le héros après de multiples essais infructueux, partant du principe que « capable[s] d'imaginer ou de rêver un autre temps, ils serai[en]t peut-être capable[s] de s'y réintégrer »<sup>174</sup>. L'expérience fonctionne, l'homme s'enfonce progressivement dans le passé de sa mémoire. Or, – exemple de plus au rang des nombreuses correspondances entre les deux œuvres – l'ouverture de *Sans soleil* pose également l'existence d'une image particulièrement prégnante : « La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965 » (p. 1 ; ch. 1, s. 2). Cette « image du bonheur » qui, plus que toutes autres, a marqué Krasna, précipite ici aussi la plongée dans sa mémoire ; du moins si l'on considère que le film en est l'expression. L'image est donc bien cet accès, cette trouée dans la réalité vers la spirale du temps.

Par ailleurs, cet aspect est d'autant plus perceptible que l'image présente certains traits communs avec la perpétuation de la mémoire dans les cultures dites « magiques ». Que l'on considère simplement la forme cinématographique, et l'on note déjà une forte composante rituelle ; une observation que propose notamment Johannes Villeneuve lorsqu'elle dit : « Les image cinématographiques sont par essence rituelles, car elles impliquent avant tout la répétition des gestes jusqu'à en établir la plus vaste collection qui soit »<sup>175</sup>. On pourrait objecter ici que, à l'exception d'une courte séquence, le court-métrage de 1962 est composé d'images fixes, mais, comme le démontre Philippe Dubois dans son article « *La Jetée* » de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience, s'il subsiste une incertitude quant à la technique employée pour la conception du film, il est en revanche avéré que Marker a eu recours à une caméra. Il aurait soit refilmé des prises de

---

<sup>170</sup> MARKER Chris, *La Jetée*, op. cit., 1min 40 sec.

<sup>171</sup> Id., 2 min 25 sec.

<sup>172</sup> Id., 2 min 39 sec.

<sup>173</sup> Id., 7 min 56 sec.

<sup>174</sup> Id., 7 min 58 sec.

<sup>175</sup> VILLENEUVE Johanne, « La fin d'un monde. À propos de *Sans soleil*, de Chris Marker », op. cit., p. 45.

vues photographiques réalisées au préalable, soit sélectionné un photogramme<sup>176</sup> pour chaque plan tourné de manière traditionnelle<sup>177</sup>. En outre, dans *La Jetée*, l'objet de l'image participe également de sa dimension rituelle : l'homme désirant tant la retrouver, la femme devient cette prêtresse intime, cette gardienne du temps qui ouvre l'accès vers la mémoire. Cible d'un gros plan dont le cinéaste a le secret, son visage couvre l'écran large de la salle obscure et confère à l'image sa force d'absorption. Partant à nouveau d'une comparaison avec le film d'Hitchcock, cette « histoire d'un homme pour qui la femme rencontrée se confond avec l'image de la femme perdue »<sup>178</sup>, Johanne Villeneuve postule ainsi que, dans les deux œuvres, la dynamique sur laquelle repose cette assimilation est fondamentalement la même : « L'image se confond ici aussi avec l'objet du désir ; elle est la présence d'une absence, l'empreinte toujours déliquescente de ce qui s'est enfui »<sup>179</sup>. Autrement dit, la femme cristallise dans l'image cet attrait irrésistible pour un passé irrémédiablement perdu, qu'elle ne capte pas mais vers lequel elle adresse simplement le regard.

Si l'image précipite l'homme dans la spirale, c'est donc parce qu'elle amorce une quête intime, un voyage vers l'essence d'un instant qui a gravé sa marque dans la mémoire ; comme le dit Arnaud Lambert, « tout son parcours sera de parvenir à renouer avec la réalité de cette image »<sup>180</sup>. Une fois encore, cette lecture trouve écho dans *Sans soleil* puisque, de l'ouverture à la dernière séquence, où elle parvient enfin à s'insérer parmi les autres souvenirs, l'image prégnante initie et clôt également un voyage. Arrivé à son terme, Krasna dit d'ailleurs très précisément que « le voyage à son tour est rentré dans la Zone » (p. 12 ; ch. 13, s. 3), confondant par là, dans un unique mouvement, le déplacement temporel de la mémoire et le déplacement spatial qui l'a mené de Tokyo à la Guinée-Bissau, en passant par l'Île-de-France. Ici, il n'est cependant question ni de femme, ni de visage, ni même de gros plan ; l'image du bonheur est un événement défini, que caractérisent des protagonistes, un lieu et une date : « trois enfants sur une route, en Islande, en 1965 » (p. 1 ; ch. 1, s. 2). Dès lors, si la finalité de la quête est identique – tendre vers la vérité d'un instant ayant apposé son empreinte –, l'image, d'une valeur

---

<sup>176</sup> Photogramme : « Terme employé par Moholy-Nagy en 1925 pour désigner une photo faite sans appareil, par application directe d'objets sur la pellicule [...]. Aujourd'hui, le mot désigne la plus petite partie de la pellicule filmique, les petits cadres dont le défilement dans l'appareil donne l'illusion de mouvement ».

FROUARD Jean-Pierre, « Photogramme » dans *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1986, p. 509.

<sup>177</sup> DUBOIS Philippe, « *La Jetée* de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience », *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>178</sup> VILLENEUVE Johanne, *Chris Marker. La Compagnie des images*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> LAMBERT Arnaud, *op. cit.*, p. 158.

rituelle moins explicite et illustrée par un désir d'une nature différente, affirme son rapport à la mémoire selon des modalités a priori sensiblement différentes.

## 1. L'image du bonheur

---

Dans l'ouverture de *Sans soleil*, la narratrice formule la quête de Krasna en ces termes : « Il me disait que c'était pour lui l'image du bonheur, et aussi qu'il avait essayé plusieurs fois de l'associer à d'autres images – mais ça n'avait jamais marché » (p. 1 ; ch. 1, s. 2). Il y a d'abord ce syntagme fort affirmant l'existence



18. L'image du bonheur (01 min 29 sec)

d'une image unique où se refléterait un bonheur à la fois absolu, sans faille, et – c'est ce que laisse entendre la nuance qui précède « pour lui » – purement subjectif. Simplement donné comme tel, sans détails ni explications, ce bonheur est d'autant plus énigmatique qu'il rend le souvenir incompatible avec ceux auxquels le caméraman tente de l'associer. À travers ce parcours intérieur qui s'annonce, il s'agit donc de lever le voile sur le mystère, cet attrait irrésistible de l'image, en parvenant à faire correspondre la trace intime à laquelle elle renvoie avec les autres que conserve la mémoire. C'est précisément cet accomplissement que signifie la fin du film, lorsque la narratrice lit : « Et c'est là que, d'eux-mêmes, sont venus se greffer mes trois enfants d'Islande » (p. 12 ; ch. 13, s. 1). Du discours indirect employé lors de l'introduction de la quête aux propres mots de Krasna, on note un déplacement, un mouvement de recentrement, de l'autre à lui-même, qui insiste un peu plus encore sur le caractère personnel de la marque mnésique. Par ailleurs, la tournure de la phrase ajoute à l'effet de contraste puisque, à la volonté d'association, active mais vaine, que dépeint le début, le rédacteur des lettres oppose une attitude passive (« d'eux-mêmes, sont venus se greffer »), comme si la réussite de son entreprise ne pouvait se départir d'un travail de déprise. Suivant la terminologie de Ricœur, on dirait que l'évocation prend le pas sur la recherche. En ce sens, l'empreinte que désigne l'image s'approche du *typos* platonicien, de cette trace pathétique laissée dans la cire de l'âme, don

de la Titanide Mnémosyne que, on s'en souvient, Ivelise Perniola met en relation avec le domaine de l'inconscient<sup>181</sup>.

En outre, la tournure « C'est là que », en mettant l'accent sur le déictique, implique un lien de causalité direct avec les images précédentes ; elles provoquent la révélation attendue. On trouve ici la séquence qui, de même que la célébration dont elle parle, le *Dondo-Yaki*, met un terme aux fêtes de janvier au Japon, clôt le long passage au cours duquel Krasna leur donne voix. Décrite comme une « bénédiction shinto sur ces débris qui ont droit à l'immortalité » (p. 12 ; ch. 12, s. 3), la cérémonie illustre bien la dynamique du rite puisqu'elle consiste à rendre un ultime hommage, sur le bûcher, aux accessoires des festivités ; soit, à garantir leur survie dans la mémoire à travers la destruction de leur enveloppe charnelle. Or, ce motif d'une révélation de la nature périssable et immortelle des choses par leur consommation – un motif sur lequel le caméraman insiste étant donné qu'il est également au cœur de cette commémoration pour les poupées à laquelle il nous renvoie (« comme les poupées d'Ueno », p. 12 ; ch. 12, s. 3) – est justement le point d'articulation qui, trouvant une attache, une correspondance dans l'image du bonheur, lui permet d'intégrer le voyage. C'est ce que signifie la narratrice quand, peu après le dévoilement, elle lit : « La ville d'Heimaey s'étendait au-dessous de nous, et lorsque, cinq ans après, Haroun Tazieff m'a envoyé ce qu'il venait de tourner au même endroit, il ne me manquait que le nom pour apprendre que la nature fait ses propres Dondo-Yaki. Le volcan de l'île



19. Passé enseveli (1h 30 min 42 sec)

s'était réveillé » (p. 12 ; ch. 13, s. 1). L'image prégnante cède finalement au flux de la mémoire dès lors que, touchée par une assimilation spontanée, du bûcher au volcan en éruption, elle ne peut plus se soustraire au travail du rite à l'œuvre dans la cérémonie, à l'exposition de ce qui a survécu par la consécration de la perte.

Pour que soit révélé ce reste du temps, cette empreinte intérieure vers laquelle l'image renvoie, il faut donc que soit d'abord consacrée l'absence au présent de ce qu'elle montre. Dans la continuité de l'extrait précédent, le texte dit ainsi : « J'ai regardé ces images, et c'était comme si toute l'année 65 venait de se recouvrir de cendres. Il suffisait

<sup>181</sup> PERNIOLA Ivelise, *op. cit.*, p. 117.

donc d'attendre, et la planète mettait elle-même en scène le travail du Temps » (p. 12 ; ch. 13, s. 1). La métaphore qu'induit ce « comme si » exprime bien le passage de la consommation, non plus de l'objet, mais de la scène même où se déroule l'événement de l'image, à la conscience de la perte irrémédiable du passé. Dans son article « *Sans soleil* », *le travail de l'imaginaire*, Barbara Lemaître explique à ce propos : « Ce travail du temps sur l'image consiste à la libérer du mensonge, c'est-à-dire de son asservissement à un référent dans la réalité [...] car si l'image reste, ladite réalité, elle, passe et s'enfuit »<sup>182</sup>. Il s'agit en somme d'exposer la déliquescente du référent de l'image afin de briser le « mensonge », l'illusion à laquelle sa ressemblance formelle incite à croire. L'image ne capte pas l'instant, elle ne conjure pas l'impermanence des choses en rendant le passé immortel : comme l'affirme le visage de la femme dans *La Jetée*, elle ne fait qu'orienter le regard.

Selon Sylvie Rollet dans *Une impression freudienne : rejouer, déjouer la mort*, l'ouverture en appellerait déjà à cette dimension révélatrice de la perte quand, à la suite de formulation de la quête, la narratrice lit ces mots de Krasna : « il faudra que je la mette [l'image] un jour toute seule au début d'un film, avec une longue amorce noire. Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, au moins on verra le noir » (p. 1 ; ch. 1, s. 2). De ce passage, la chercheuse propose en effet la lecture suivante : « Le prologue du film institue d'emblée un battement – le bonheur ou le noir – conférant à l'image une puissance fondée non sur ce qu'elle montre, mais sur le fragile suspens d'un intervalle entre son apparition et sa disparition »<sup>183</sup>. En faisant d'elle un intervalle, le montage insinue ainsi, dès les premières minutes, que ce n'est que parce que l'image témoigne d'un instant par essence éphémère qu'elle est apte à tendre vers l'empreinte mnésique, et, partant, à précipiter le sujet dans la spirale. L'auteure ajoute d'ailleurs : « Au fantasme d'une image qui retiendrait le bonheur prisonnier de son empreinte dans la pellicule, Marker substitue une pulsation, un rythme, un espace où l'image rejoue et se joue de sa prochaine disparition »<sup>184</sup>. Le bonheur n'est pas une propriété immanente de l'image – sans quoi Krasna n'envisagerait pas que le spectateur puisse ne pas le voir, ou, plutôt, le ressentir – ; il relève bien de l'évocation qu'elle suscite en tant qu'expression d'un instant qui, tels les poupées ou les débris de janvier, a marqué l'homme du sceau de sa fragilité. Dès lors, en

<sup>182</sup> LEMAÎTRE Barbara, « *Sans soleil*, le travail de l'imaginaire », dans DUBOIS Philippe (éd.), *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 69.

<sup>183</sup> ROLLET Sylvie, « Une impression freudienne : rejouer, déjouer la mort », dans HABIB André et PACI Viva (éd.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008 (Esthétiques), p. 35.

<sup>184</sup> *Id.*, p. 36.

consacrant la nature impermanente du référent, en faisant remonter à la conscience ce que le début du film n'osait insinuer que dans un battement, la fin du voyage ne dévoile rien de moins que la présence, l'émanation de ce que présuppose de ce bonheur énigmatique : la trace laissée dans la cire de l'âme.

Une telle interprétation de la quête prend ainsi tout son sens lorsque l'on considère l'énonciation de cette épiphanie heureuse :

« J'ai repris le plan dans son intégralité, en rajoutant cette fin un peu floue, ce cadre tremblotant sous la force du vent qui nous giflait sur la falaise, tout ce que j'avais coupé pour faire propre et qui disait mieux que le reste ce que je voyais dans cet instant-là, pourquoi je le tenais à bout de bras, à bout de zoom, jusqu'à son dernier 25<sup>e</sup> de seconde... » (p. 12 ; ch. 13, s. 1).



20. Fragilité d'une image (1h 29 min 51 sec)

La révélation du reste du temps, de la part immortelle à laquelle renvoie l'image, a ici attiré à ces quelques secondes que le caméraman rajoute, à cette fin du plan qui, décrite comme « floue » et « tremblotant[e] », signifie d'emblée que le bonheur ne relève pas du référent même, mais bien de son

caractère imparfait, éphémère. Johanne Villeneuve confirme : « Le bonheur lui-même réside dans la fragilité de l'image, la vulnérabilité des êtres et des regards »<sup>185</sup>. Or, lorsque Krasna précise que ce surplus exprime « mieux que le reste » ce pour quoi il filme cet instant, il fait justement de lui, de ce bout de pellicule auquel aboutit le parcours, l'indice de sa présence derrière la caméra. Sylvie Rollet dit à ce propos : « S'imprime ainsi, dans la fin du plan [...] ce qui trahit la coprésence du cinéaste et de son sujet »<sup>186</sup> ; ce à quoi elle ajoute : « S'archive alors ce qui demeure invisible, l'autre ou l'envers du visible : le hors champ absolu où se tient le regard »<sup>187</sup>. Derrière ce bonheur résultant de l'éphémère rendu visible par l'instabilité du cadre, il y a une sensibilité, un regard.

De cette question du regard que désigne l'image aux derniers mots de l'extrait – « jusqu'à son dernier 25<sup>e</sup> seconde » – l'allusion à la séquence de la dame du marché de Praïa paraît dès lors évidente. On se souvient ici que la captation de ce « vrai regard, tout

<sup>185</sup> VILLENEUVE Johanne, *Chris Marker. La Compagnie des images*, op. cit., p. 59.

<sup>186</sup> ROLLET Sylvie, op. cit., p. 43.

<sup>187</sup> *Ibid.*

droit, qui a duré 1/25 de seconde » (p. 5 ; ch. 7, s. 3) était l'expression du désir de Krasna de saisir la vérité d'un instant, une vérité dont la femme était la gardienne toute désignée grâce à « cette petite racine d'indestructibilité ». Considérant ce que l'accomplissement du voyage nous a appris du rapport de l'image à la mémoire, on comprend à présent que l'essence du temps ne réside pas dans le noir des yeux de la capverdienne, mais bien dans ce vers quoi il est adressé : le regard derrière l'appareil, ce regard invisible, toujours hors champ, par où transite le désir. Ainsi, cristallisant dans l'image cette entreprise dont l'échec inéluctable est le fait même de son impulsion initiale – soit, saisir l'instant qui marque parce qu'il échappe –, la femme nous dit, comme dans *La Jetée*, que l'illusion d'un instant capté n'est jamais que le symptôme de son absence, de son manque au présent, et que seul le désir dont elle est l'indice reste. Lorsque, au terme du voyage, la fin du plan désigne son envers, ce regard que le caméraman assimile à ce qui, en ce moment précis, l'a poussé à filmer, on retrouve donc, dévoilé, exposé à la conscience, le mouvement qu'insinuait le 1/25 de seconde concédé par la dame du marché de Praïa : vers ce désir qui, de la volonté de capter le temps à celle de le retrouver, témoigne de la trace pathétique laissée par la fragilité de l'instant. À nouveau, Sylvie Rollet pose un constat similaire : « Incapable d'enregistrer et de restituer le bonheur, l'empreinte [l'image] perd ici son statut indiciel pour devenir le signe d'un regard et d'un désir »<sup>188</sup>. Voilà, en définitive, ce que nous dit la quête du statut de l'image dans *Sans soleil* : elle n'est ni le temps représenté (au sens littéral d'une nouvelle mise en présence), ni le souvenir même, mais simplement un signe de la mémoire.

## 2. Signe de la mémoire

---

Par conséquent, évoquer l'image en terme de relation avec l'empreinte mnésique nous ramène inévitablement au problème de l'articulation entre *tupos* et *eidôlon* que pose Platon dans *Le Sophiste*. Lorsque le film expose la destruction de la réalité que dépeint l'image du bonheur, on entend évidemment l'écho de la mise en garde contre le piège du *phántasma*, du simulacre, de cette mimétique purement formelle qui pousse à s'abandonner dans l'illusion. Notons au passage que le mot *eidôlon* a chez les présocratiques une signification identique<sup>189</sup>, que son équivalent en français, *idole*,

---

<sup>188</sup> ROLLET Sylvie, *op. cit.*, p. 43.

<sup>189</sup> « [...] des fantômes. Ça c'est le sens primitif de *eidôlon*, un double, et puis alors le terme va prendre, en particulier chez Platon, un sens beaucoup plus général, qui est celui d'image ». [page suivante]

conserve, en tant que représentation matérielle objet de vénération. Plus complexe qu'il n'y paraît, on sera à nouveau confronté à cette question de l'illusion quand il s'agira de traiter du motif du spectre dans la photo. Aussi, puisque l'image markérienne se défend d'être un *phántasma*, nous faut-il la considérer comme *eikón*, cette ressemblance dont la fidélité dépasse la seule dimension superficielle pour s'ancrer dans un accord proprement essentiel avec le *tupos*. C'est précisément ce rapport harmonieux avec la marque intime, cette capacité de l'image à orienter vers une vérité autrement plus profonde, que le concept de signe interroge.

Envisager la façon dont l'image réalise cet accord fondamental avec la mémoire nécessite ainsi une compréhension préalable de ce qu'implique ledit concept. Le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas et Courtés propose deux acceptions. La plus générale, concernant « le sens extra- ou para-sémiotique du mot », <sup>190</sup> définit sommairement le signe comme « quelque chose qui est là pour représenter autre chose » <sup>191</sup>. D'un point de vue spécifiquement linguistique, il est ce qui compose la langue en tant que « système de signes » <sup>192</sup>. Dans le *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure détaille la modélisation du « signe minimal » <sup>193</sup> (le mot) qui sera à la base de la sémiologie, en distinguant signifiant et signifié ; ces « deux plans du langage [...] dont la réunion (ou sémiosis) lors de l'acte de langage constitue des signes porteurs de signification » <sup>194</sup>. Le signifiant est « le plan externe [...] extérieur à l'homme et relevant de l'univers naturel, se manifestant par ses qualités sensibles » <sup>195</sup> ; il est « l'image acoustique » <sup>196</sup> du signe, son aspect matériel <sup>197</sup>. Le signifié, pour sa part, est décrit par le linguiste suisse comme étant simplement le concept désigné <sup>198</sup>. Le Danois Louis Hjelmslev propose une représentation plutôt éloquente de l'articulation entre ces deux faces du signe en faisant du signifiant le « plan de l'expression » et du signifié le « plan du contenu » <sup>199</sup>. En outre, la tradition anglo-américaine – la sémiotique, dont Charles Peirce est l'initiateur

---

MARKER Chris, *L'Héritage de la Chouette. 9 Cosmogonie ou l'Usage du Monde*, film, Attica Art Productions/La Sept/FIT productions, 1989, consulté sur <http://www.gorgomancy.net/> (07/08/2017), 19 min 00 sec.

<sup>190</sup> GREIMAS Algirdas Julien et COURTÉS Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 (Classiques Hachette. Langue, linguistique, communication), p. 350.

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> *Id.*, p. 349.

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> *Id.*, p. 353.

<sup>195</sup> *Id.*, p. 351.

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> *Id.*, p. 353.

<sup>199</sup> *Id.*, p. 351.

– passe à une relation ternaire en ajoutant une dernière notion, le référent, qui n'est autre que « la *réalité* dénotée »<sup>200</sup>.

En tentant une application de cette typologie à l'image, on perçoit d'emblée une correspondance des deux plans externes avec ce que l'on a vu jusqu'à présent : le référent – terme précis qu'employait déjà Sylvie Rollet – serait l'événement consumé par l'éruption du volcan, tandis que le signifiant s'assimilerait au visible de l'image. Là où le bât blesse en revanche, c'est au niveau du signifié, puisque la marque mnésique n'est pas un concept, par définition abstrait ; elle est, au contraire, une réalité sensible, pathétique. Par ailleurs, cette relation au signifié est d'autant plus problématique que, on le sait, l'image ne contient pas, mais désigne, tend vers. Si l'image faite signe présente des similarités incontestables avec l'acception linguistique du concept, elle diffère donc catégoriquement quant à l'accord avec la mémoire qui, justement, nous occupe. Afin de saisir cette particularité, cet effacement du signifié au profit d'une visée, il nous faut dès lors considérer le rapport plus général de Marker au signe, en nous affranchissant – temporairement du moins – des limites d'une lecture exclusivement visuelle.

Pour Jeanne Villeneuve, dans *Chris Marker. La Compagnie des images*, la compréhension de ce rapport au signe ne va pas sans évoquer les échos de la voix d'Henri Michaux, que l'on retrouve tant dans la fascination pour le visage féminin<sup>201</sup> que dans l'importance thématique et formelle du voyage<sup>202</sup>, en passant par le titre même de *La Jetée*, qui serait une allusion au texte éponyme<sup>203</sup>. Dans la continuité du constat de cette influence considérable, la chercheuse québécoise dit : « Au milieu des années 1950, séduit par les drogues, celui-ci [Michaux] interroge les conditions de perception et devient ainsi, comme Marker après lui, *critique des signes*. Le voyage prend alors le sens d'un parcours à travers les signes, leur variété, leurs migrations »<sup>204</sup>. Ce vécu du voyage comme exercice d'une critique des signes, l'auteure l'explique ainsi à partir d'un poème où Michaux « compare l'enfant à un étranger arrivé sur terre »<sup>205</sup>, expression d'une défamiliarisation initiale, d'une « *déterritorialisation des signes* »<sup>206</sup>. Qu'il soit réalisé en un véritable déplacement spatio-temporel ou qu'il reste du domaine intérieur, à travers une œuvre artistique par exemple, le parcours correspondrait à une redécouverte des signes, à lumière de ce jour nouveau sous

---

<sup>200</sup> GREIMAS Algirdas Julien et COURTÈS Joseph, *op. cit.*, p. 350.

<sup>201</sup> VILLENEUVE Johanne, *Chris Marker. La Compagnie des images*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>202</sup> *Id.*, p. 84.

<sup>203</sup> *Id.*, p. 86.

<sup>204</sup> *Id.*, p. 88.

<sup>205</sup> *Id.*, p. 89.

<sup>206</sup> *Ibid.*

lequel le sujet renaît symboliquement<sup>207</sup>. Si, comme Michaux, Marker est un critique des signes, c'est donc en tant qu'adepte de cet apprentissage des signes qu'il ne cesse de reconduire au fil de ses créations. Du poète d'origine namuroise, on en arrive alors naturellement à Proust et à son influence non moins avérée chez Marker, puisque, comme le souligne Gilles Deleuze dans *Proust et les signes*, *La Recherche* est une œuvre entièrement « fondée, non pas sur l'exposition de la mémoire, mais sur l'apprentissage des signes »<sup>208</sup>.

## 2.1. La voix de La Recherche

---

Que Proust ait été une source d'inspiration majeure dans son travail, Marker l'affirme notamment lorsque, à la fin du texte d'introduction à *Immemory*<sup>209</sup> (1997-98), il formule son « vœu le plus cher »<sup>210</sup> : « qu'il y ait ici assez de codes familiers [...] pour qu'insensiblement le lecteur-visiteur substitue ses images aux miennes, ses souvenirs aux miens, et que mon Immémoire ait servi de tremplin à la sienne pour son propre pèlerinage dans *le Temps Retrouvé* »<sup>211</sup>. Le cinéaste s'associe en ce sens au projet apparent que dénote le titre complet, *À la recherche du temps perdu*, et dont le dernier volume, *Le Temps retrouvé*, annonce l'accomplissement. Suivant cette lecture, on comprend d'emblée que, pour lui, la mémoire est la fin à laquelle est subordonné l'apprentissage des signes, et non, comme le postule Deleuze, l'une des étapes de cet apprentissage vers la révélation de la vocation du narrateur, et du livre à venir. Selon le philosophe français, les signes de la mémoire involontaire ne sont effectivement qu'un type parmi d'autres : supérieurs aux signes mondains et de l'amour, ils font partie, avec les signes du désir, de l'imagination et du rêve, des signes sensibles qui mènent vers le degré ultime, le plus spirituel, que sont les signes de l'art. Deleuze dit à ce propos : « les signes sensibles de la mémoire involontaire sont inférieurs à ceux de l'art ; ils ont perdu la parfaite identité du signe et de l'essence. Ils représentent seulement l'effort de la vie pour nous préparer à l'art, et à la révélation finale

---

<sup>207</sup> VILLENEUVE Johanne, *Chris Marker. La Compagnie des images*, op. cit., p. 90.

<sup>208</sup> DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1996 (Quadrige, 219), p. 11.

<sup>209</sup> *Immemory* est une œuvre multimédia réalisée par Chris Marker. Initialement exposée (entre 1997 et 1998) au Centre Pompidou, elle a ensuite été éditée sur CD-ROM. Le programme permet au spectateur de naviguer à sa convenance, de tracer son itinéraire personnel, entre sept zones constituées d'images, textes et sons hétéroclites : Mémoire, Musée, Voyage, Poésie, Guerre, Cinéma et Photo.

<sup>210</sup> MARKER Chris, *Introduction à Immemory*, 1997-98, consulté sur <http://derives.tv/immemory> (07/08/2017).

<sup>211</sup> *Ibid.*

de l'art »<sup>212</sup>. Ce n'est donc pas dans ce cadre théorique qu'il nous faut comprendre l'apprentissage des signes chez Marker, mais plutôt comme un intérêt porté exclusivement aux signes de la mémoire involontaire.

Cet intérêt peut d'ailleurs être difficilement plus évident que lorsque, dans le CD-ROM *Immemory*, le cinéaste en appelle à l'épisode fameux de la madeleine afin de dessiner les traits de sa relation au souvenir. De fait, en pénétrant dans la zone intitulée « La Mémoire », le visiteur est confronté à un photomontage réunissant les visages d'Hitchcock et de Proust, et sur le fond duquel est simplement laissée la question : « Qu'est-ce qu'une Madeleine ? »<sup>213</sup>. Si l'on clique du côté du réalisateur de *Vertigo*, on trouve un texte où l'auteur, commençant par relever la troublante similitude entre le petit gâteau et le prénom de la fausse identité de l'amante, celle que Scottie veut absolument appliquer à Judy, plaide en faveur de la mémoire folle de ce dernier : « Il est banal de dire que la mémoire est menteuse, il est plus intéressant de voir dans ce mensonge une forme de protection naturelle qu'on peut gouverner et modeler. Quelque fois, cela s'appelle l'art »<sup>214</sup>. La partie consacrée à Proust, elle, répond logiquement par un extrait de l'épisode où, dans une fulgurance, le narrateur retrouve le temps de son enfance, quand, dans la chambre de tante Léonie, il goûtait la madeleine qu'elle lui offrait « *après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul* »<sup>215</sup>. Prenant appui sur ce passage, Marker conclut alors sur des mots qui évacuent tout doute quant à la parenté de ses propres signes de la mémoire avec celui, emblématique, de la mémoire involontaire : « On en vient ainsi à nommer Madeleines tous les objets, tous les instants qui peuvent servir de déclencheurs à cet étrange mécanisme du Souvenir ».

Aussi, si, dans *Sans soleil*, rien hormis le personnage de *Vertigo* ne porte le nom de *madeleine*, on trouve en revanche une allusion discrète au signe équivalent qui, lors du dernier volume de *La Recherche*, amorce la révélation finale. Quand, dans le film fictif que Krasna imagine, l'homme venu de l'an 4001 avance d'un an en trébuchant (p. 9 ; ch. 10, s. 5), on peut effectivement percevoir une correspondance avec ces pavés « assez mal équarris »<sup>216</sup> contre lesquels Marcel butte dans la cour de l'hôtel de Guermantes, et dont le caractère irrégulier suscite le mouvement de rappel vers la sensation qu'il avait

---

<sup>212</sup> DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. 81.

<sup>213</sup> MARKER Chris, *Immemory*, CD-ROM, Paris : Centre Pompidou / Films de l'Astrophore, 1997-98, consulté sur <http://www.gorgomancy.net/> (07/08/2017).

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu VII. Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1990 (Folio classique, 2203), p. 173.

ressentie « jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc »<sup>217</sup>. Penchons-nous donc sur ce passage afin de saisir au mieux toutes les implications du rapprochement avec le signe proustien de la mémoire involontaire.

### 2.1.1. L'homme de 4001 : la tentation du passé revécu

À la suite de la séquence au cours de laquelle la narratrice raconte la fascination pour l'œuvre d'Hitchcock, Krasna, reprenant l'énonciation à son compte via un nouveau fragment de lettre, commence son récit en ces termes : « À San Francisco j'ai fait le pèlerinage d'un film vu dix-neuf fois. En Islande, j'ai posé la première pièce d'un film imaginaire. Cet été-là, j'avais rencontré trois enfants sur une route, et un volcan était sorti de la mer » (p. 9 ; ch. 10, s. 5). Impliquant un retour au temps de l'image du bonheur, la transition, du film réel au film fantasmé, ne peut être anodine. Comme si la mémoire folle de Scottie était la piste à suivre pour enfin comprendre le mystère, le caméraman explore les tréfonds de sa propre mémoire en s'engageant dans une création cinématographique hypothétique ; une mise en abyme qui, renforcée par le fait que ce film imaginaire porte le même titre que celui dont il fait partie, « Sans soleil », anticipe l'affirmation que, on l'a vu, Marker posera dans *Immemory* à propos de *Vertigo* : « Quelque fois, cela s'appelle l'art »<sup>218</sup>. Par la voie de la création, du voyage intérieur, Krasna tente ainsi de donner un terrain d'expression à sa propre mémoire folle ; et cela en partant de cette référence au *Temps Retrouvé*, à ce signe de la mémoire involontaire qui déclenche l'« étrange mécanisme du Souvenir ».

Or, chez l'homme venu du futur, l'expérience de la réminiscence est radicalement différente de celle dont le réalisateur français s'inspire. Le texte dit : « Tout d'un coup il trébuche, et le pas suivant, c'est un an plus tard, il marche sur un petit sentier proche de la frontière hollandaise, le long d'une réserve d'oiseau de mer » (p. 9 ; ch. 10, s. 5). Si, comme on le voit ici, l'orientation du mouvement de la mémoire, vers l'avenir, constitue déjà à elle seule une dissonance non négligeable avec le souvenir qu'éprouve le narrateur de *La Recherche*, là où la contradiction



21. Le pas suivant... (1h 09 min 21 sec)

<sup>217</sup> PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu VII. Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 174.

<sup>218</sup> MARKER Chris, *Introduction à Immemory*, op. cit.

devient irrémédiable, c'est au niveau de la nature du déplacement temporel : alors que Marcel est rappelé spirituellement à une sensation ressentie autrefois, l'homme du futur, lui, voyage physiquement dans le temps. Habitué à se déplacer à sa guise dans le passé, ce rappel inopiné qu'il subit le plonge dans l'incompréhension (« ce raccord de souvenir [...] lui ne peut pas le comprendre », p. 9 ; ch. 10, s. 5), et désigne dès lors la rupture entre l'humanité qu'il visite et celle dont il vient : « 4001, l'époque où le cerveau humain est parvenu au stade du plein emploi. Tout fonctionne à la perfection, de ce que nous autres laissons dormir, y compris la mémoire » (p. 9 ; ch. 10, s. 5). À travers cette perfection technique que Krasna donne pour caractéristique du futur qu'il imagine, on retrouve ainsi le motif d'un progrès scientifique aboutissant à une mémoire totale, bouchée car surinvestie ; le caméraman conclut d'ailleurs : « une mémoire totale est une mémoire anesthésiée » (p. 9 ; ch. 10, s. 5). La mémoire n'est plus la cire où se dépose l'empreinte d'un instant qui fane, mais ce support infaillible sur lequel le temps enregistré devient une simple donnée, accessible à souhait, que l'homme peut revivre sans effort. Arnaud Lambert va également dans ce sens : « Lui [l'homme de 4001] n'appelle pas un souvenir : c'est le moment évoqué qui repasse (tel quel, au présent) »<sup>219</sup>.

En faisant chanceler son héros à la manière de Marcel, le film imaginaire met donc l'accent sur l'antinomie entre le voyage dans le temps et le souvenir, cette fulgurance de la mémoire qu'il ne peut ressentir après avoir « perdu l'oubli » (p. 9 ; ch. 10, s. 5). Par la possibilité de revivre le temps à l'identique, tel qu'il a été sauvegardé, c'est d'un même coup toute la question de l'impermanence des choses qui se trouve désamorcée : si rien ne se perd, si l'éphémère devient obsolète, ni l'instant, ni la marque, ni le manque n'ont de sens. Arnaud Lambert confirme : « Leçon de choses de Sans soleil [...] : en accédant à la mémoire totale, à la circularité des images, l'humanité du futur perd l'aigre-doux de la remémoration, le vertige nostalgique »<sup>220</sup>. L'adjectif *nostalgique* n'est ici pas anodin puisque, comme l'explique l'écrivain grec Vassilis Vassilikos au cours du quatrième épisode de *L'Héritage de la chouette*, « dans le mot *nostalgie*, il y a le mot *nostos*, le désir de rentrer chez soi [du retour], et le mot *algos*, le mot *peine* ; il y a le désir de la peine, et la peine du désir »<sup>221</sup>. En exposant l'inopérance d'un tel sentiment sur l'homme de 4001, le chercheur désigne son incapacité à être affecté, à être frustré par le désir normalement

<sup>219</sup> LAMBERT Arnaud, op. cit., p. 238.

<sup>220</sup> *Id.*, p. 238-239.

<sup>221</sup> MARKER Chris, *L'Héritage de la Chouette. 4 Nostalgie ou le Retour impossible*, film, Attica Art Productions/La Sept/FIT productions, 1989, consulté sur <http://www.gorgomancy.net/> (07/08/2017), 17 min 10 sec.

inassouissable du retour à ce qui manque. Krasna n'exprime rien d'autre lorsqu'il dit : « Dans le monde d'où il vient, appeler un souvenir, s'émouvoir devant un portrait, trembler à l'écoute d'une musique ne peuvent être que les signes d'une longue et douloureuse préhistoire » (p. 9 ; ch. 10, s. 5). Motif de cette œuvre purement hypothétique, l'art est bien le propre du monde de la mémoire, de ses défaillances – ou « infirmités du Temps » (p. 9 ; ch. 10, s. 5) –, et du mouvement du souvenir auquel elles donnent voix.

Voilà, en définitive, ce que révèle l'incompréhension du héros devant ce saut inopiné dans le temps : que, sans perte, sans le « malheur de la mémoire » (p. 9 ; ch. 10, s. 5), ni le pavé de l'hôtel de Guermantes ni l'image prégnante ne permettraient à Marcel et Krasna de goûter à ce bonheur instantané ; et, par corrélation, que ni *La Recherche* ni *Sans soleil* n'auraient de raison d'exister. Si le contraste avec l'expérience de l'homme de 4001 renforce l'assimilation du signe markérien à celui de la mémoire involontaire, c'est donc parce qu'ils sont tous deux vecteurs de souvenir et non de voyage dans le temps, d'un passé retrouvé au détour d'une évocation plutôt que revécu à l'identique. Dans *Temps et récit 2*, Ricœur pose un tel constat à propos du *Temps Retrouvé* quand, lisant ce séjour à Tansonville sur lequel le livre débute comme un passage « dont l'effet n'est pas de raviver le souvenir mais d'en éteindre le désir »<sup>222</sup>, il conclut par anticipation de la réminiscence à venir : « Il faut renoncer à revivre le passé, si le temps perdu doit, d'une façon encore inconnue, être retrouvé »<sup>223</sup>. Il s'agit dès lors de comprendre la signification exacte de ce concept proustien, *retrouver le temps*, afin d'éclairer un peu plus encore le rapport de l'image-signe à la mémoire.

### 2.1.2. Retrouver le passé : vers l'impression perdue

Dans *Le livre à venir*, Maurice Blanchot décrit l'enseignement que le narrateur tire de la réminiscence provoquée par le pavé :

« Oui, affirme-t-il, le temps est aboli puisque, à la fois, dans une saisie réelle, fugitive mais irréfutable, je tiens l'instant de Venise et l'instant de Guermantes, non pas un passé et un présent, mais une même présence qui fait coïncider en une simultanéité sensible des moments incompatibles, séparés par tout le cours de la durée »<sup>224</sup>.

<sup>222</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 266.

<sup>223</sup> *Id.*, p. 266.

<sup>224</sup> BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971 (Idées, 246), p. 22.

Autrement dit, la sensation, parce qu'elle est exactement celle éprouvée en cet instant auquel elle renvoie (« non pas *un double, un écho d'une sensation passée... mais cette sensation elle-même* »<sup>225</sup>), dénote une « même présence » qui, non-affectée par l'écoulement du temps, confond passé et présent. C'est précisément à ce niveau que Ricœur envisage la première acception du *temps retrouvé*, dans cette « éternité qui, d'une façon mystérieuse, circule entre le présent et le passé dont elle fait l'unité »<sup>226</sup>, et que Proust nomme « être extra-temporel ». À partir de là, le phénoménologue développe : « c'est bien l'être extra-temporel, quand il enrôle les analogies offertes par le hasard et par la mémoire involontaire, ainsi que le travail d'apprentissage des signes, qui ramène le cours périssable des choses à leur essence *en dehors du temps* »<sup>227</sup>. En ce sens, la sensation expérimentée n'est autre que l'intuition des essences, de ce qui subsiste des choses après leur destruction. La deuxième acception, elle, est à comprendre comme « temps perdu ressuscité »<sup>228</sup>, c'est-à-dire comme « fixation de ce moment fugitif *dans une œuvre durable* »<sup>229</sup>. Elle correspond à la révélation de la vocation en tant que nécessité d'inscrire par la création les brefs instants durant lesquels le narrateur a eu le privilège de contempler ces essences.

Explorant ensuite les ressources que Proust mobilise afin de mener à bien cette entreprise, Ricœur en arrive à envisager une troisième version du *temps retrouvé* qui, selon son propre dire, « s'ajoute moins aux deux précédentes qu'elle ne les enveloppe »<sup>230</sup>. Pour lui, l'articulation entre le style et la vision – à entendre au sens de cette reconnaissance que Marcel éprouve notamment lors des épisodes de réminiscence<sup>231</sup> – rappelle finalement le « problème qui domine l'ensemble de *la Recherche*, celui du *rapport* entre l'écriture et l'impression »<sup>232</sup>. Partant de la deuxième acception, le *temps perdu* à retrouver, à fixer durablement dans l'œuvre comme témoin de l'essence, devient ainsi l'*impression perdue* ; soit, cette impression entièrement intériorisée, « perdue en tant que jouissance immédiate, prisonnière de son objet extérieur »<sup>233</sup>, et qui, dans le cas du souvenir, n'est autre que cette sensation première, oubliée jusqu'à ce qu'elle soit à nouveau déclenchée par un signe

---

<sup>225</sup> BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 22.

<sup>226</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> *Id.*, p. 273.

<sup>231</sup> *Id.*, p. 279.

<sup>232</sup> *Id.*, p. 280.

<sup>233</sup> *Id.*, p. 280.

imprévu. Dès lors, l'*impression retrouvée* « réconcilie la vie et la littérature »<sup>234</sup>, la vie étant le lieu où se donne l'impression perdue, au contraire de l'œuvre qui, elle, relève du domaine de l'extra-temporel ; le philosophe français conclut à ce propos : « le temps retrouvé exprime la reprise du temps perdu dans l'extra-temporel, comme l'impression retrouvée exprime celle de la vie dans l'œuvre d'art »<sup>235</sup>.

S'il nous faut laisser de côté les considérations concernant l'essence – trop liées à l'apprentissage des signes en général –, la question de l'impression, puisqu'elle a directement attiré à ce que le sujet conserve, s'avère, elle, des plus pertinentes. Aussi, toujours dans *Le Temps retrouvé*, Proust propose-t-il une description qui trouve pleinement sens en regard de ce que l'on sait de la mémoire dans *Sans soleil* :

« comme toute impression est double, à demi engagée dans l'objet, prolongée en nous-mêmes par une autre moitié que seuls nous pourrions connaître, nous nous empressons de négliger celle-là, c'est-à-dire la seule à laquelle nous devrions nous attacher, et nous ne tenons compte que de l'autre moitié qui, ne pouvant pas être approfondie parce qu'elle est extérieure, ne sera cause pour nous d'aucune fatigue »<sup>236</sup>.

Telle cette empreinte pathétique imprégnant la cire de l'âme, la part subjective de l'impression est ce qui survit à la perte de la chose par la présence de laquelle elle naît. Elle est l'*impression perdue* que le signe de la mémoire involontaire permet de retrouver en une fulgurance, et dont l'artiste se donne pour tâche de témoigner lors de l'acte de création. Analysant le rôle joué par la photographie dans *La Recherche*, Ginette Michaux conclut ainsi son article *Le regard proustien et la photographie* sur une observation qui va dans le sens de cette lecture : « Le narrateur a souvent assimilé la mémoire involontaire et l'image latente qui apparaît sous l'effet d'un bain révélateur ; il considérerait son propre corps comme une plaque ultrasensible qui savait capter et emmagasiner des milliers d'impressions qu'il pouvait ensuite par son œuvre développer et fixer »<sup>237</sup>. Le propre du signe de la mémoire involontaire est bien de révéler cette impression, perdue en tant qu'elle n'a plus d'objet extérieur auquel se rattacher, mais dont le reste subsiste quelque part, dans une zone du corps que le seul travail conscient de recherche ne peut atteindre.

---

<sup>234</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 283.

<sup>235</sup> *Id.*, p. 284.

<sup>236</sup> PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu VII. Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 198.

<sup>237</sup> MICHAUX Ginette, « Le regard proustien et la photographie », dans PIRET Pierre (éd.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs créés par les médias modernes. Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007 (Champs visuels), p. 178-179.

Finalement, il se pourrait qu'il n'y ait pas d'expression plus juste de l'influence du signe proustien chez Marker que ces lignes de l'épisode de la madeleine reprises par le cinéaste dans son texte d'introduction à *Immemory* :

« Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir »<sup>238</sup>.

Comprise dans la conception markérienne de la mémoire, l'assimilation à des âmes, ces restes invisibles dont la pratique du rite assure la survie par l'exposition de la perte, consacre le rapprochement entre ces sensations éprouvées – odeurs et saveurs – et l'empreinte impérissable que les choses ont laissée de par leur fragilité, leur friabilité à l'épreuve du temps. La part intérieure de l'impression est donc cette même réalité que tant la madeleine que l'image du bonheur permettent de retrouver.

En outre, une seconde allusion au *Temps Retrouvé* se laisse découvrir au cours du premier acte, lorsque Krasna dit du rapport de la poésie japonaise aux mots: « Chez nous un soleil n'est pas tout à fait soleil s'il n'est pas éclatant, une source, si elle n'est pas limpide. Ici, mettre des adjectifs serait aussi malpoli que de laisser aux objets leurs étiquettes avec leur prix » (p. 2 ; ch. 4, s. 1). On entend là effectivement l'écho de la critique à l'encontre des écrivains cédant à « la tentation [...] d'écrire des œuvres intellectuelles »<sup>239</sup>, et qui prend corps dans la métaphore devenue célèbre : « une œuvre avec des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix »<sup>240</sup>. À travers la mise en garde contre la facilité de la théorie, il s'agit à nouveau, pour le narrateur, d'évoquer l'importance de l'impression dans le cadre du projet esthétique que lui dicte la révélation : « On raisonne, c'est-à-dire on vagabonde, chaque fois qu'on n'a pas la force de s'astreindre à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression »<sup>241</sup>. Ainsi, dans la phrase où se dit l'allusion subtile, ces adjectifs dont l'occident affuble les mots correspondraient à l'emprise de la raison qui incite l'esprit à penser et empêche d'appréhender l'impression produite. En nette contradiction avec l'esthétique proustienne et sa surcharge caractéristique, la poésie japonaise serait donc plus

---

<sup>238</sup> PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988 (Folio classique, 1924), p. 104.

<sup>239</sup> PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu VII. Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 189.

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> *Ibid.*

à-même d'y parvenir parce qu'impliquant un rapport au signe (linguistique, ici) plus approprié.

## 2.2. Le signe vide

---

Ce rapport particulier du Japon au signe, Marker en indique tout naturellement le guide quand, à la fin du *Dépays*<sup>242</sup> (1982), il précise : « Trois livres indispensables sur le Japon : Roland Barthes – *L'empire des signes* [...] »<sup>243</sup>. Au fil de cet essai, le sémiologue ne prétend nullement « représenter ou analyser la moindre réalité »<sup>244</sup>, mais affirme simplement vouloir envisager un système symbolique qui, de par sa différence, soulignerait l'obscurité et le narcissisme de celui dans lequel baigne l'Occident<sup>245</sup>. Il explique à ce propos : « l'Orient m'est indifférent, il me fournit simplement une réserve de traits dont la mise en batterie, le jeu inventé, me permettent de flatter l'idée d'un système symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre »<sup>246</sup>. Une approche subjective en somme, libre de tout impératif scientifique, mais dont la lecture, conseillée par le cinéaste lui-même, est imprescriptible en vue d'une compréhension exhaustive de la façon dont l'image-signe s'accorde avec l'impression.

### 2.2.1. L'empire des signifiants

D'une certaine façon, les deux œuvres se correspondent puisque, dans l'une comme dans l'autre, l'auteur (Marker sous couvert de Krasna) adopte une posture où le point de vue individuel, sensible, devient une alternative légitime – voire nécessaire – au tout objectif. À ce propos, Barthes dira dans *La chambre claire* : « pourquoi n'y aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet ? Une *Mathesis singularis* (et non plus *universalis*) ? »<sup>247</sup>. Ladite posture semble d'ailleurs d'autant plus adaptée que, en transgressant notre norme occidentale, elle ouvre la voie à ce « système symbolique inouï ». Ainsi commence le rêve d'une langue inconnue :

« connaître une langue étrangère (étrange) et ce pendant ne pas la  
comprendre [...] connaître, réfractées positivement dans une langue nouvelle,

---

<sup>242</sup> *Le Dépays* est un livre sorti la même année que *Sans soleil* (1982). Sorte d'annexe au film, Marker y propose un itinéraire personnel, entre texte et photos, dans le Japon qu'il visite.

<sup>243</sup> MARKER Chris, *Le Dépays*, Paris, Herscher, 1982 (Format/photo), p. 77.

<sup>244</sup> BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Genève, Skira – Les sentiers de la création, 1984, p. 7.

<sup>245</sup> *Id.*, p. 8.

<sup>246</sup> *Id.*, p. 7.

<sup>247</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 21.

les impossibilités de la nôtre [...] défaire notre réel sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes [...] ; en un mot, descendre dans l'intraduisible, en éprouver la secousse sans jamais l'amortir, jusqu'à ce qu'en nous tout l'Occident s'ébranle et que vacillent les droits de la langue paternelle, celle qui nous vient de nos pères et qui nous fait à notre tour, pères et propriétaire d'une culture que précisément l'histoire transforme en nature »<sup>248</sup>.

En situant sa démarche du côté du *connaître* plutôt que du *comprendre*, Barthes prend d'emblée le contre-pied de ce système symbolique occidental dont il veut perturber les certitudes. La langue paternelle qui, transmise de père en fils, fait de l'homme un propriétaire, témoigne de cette propension à assurer son emprise sur le réel, à garantir sa domination par le discours. Ici, on se rappelle nécessairement de la séquence du « vrai regard » (p. 5 ; ch. 7, s. 3), et de cette association de l'homme au pouvoir que nous avons lue à travers sa volonté de voiler l'existence de cette « petite racine d'indestructibilité » par laquelle les femmes deviennent gardiennes de la mémoire. En ce sens, le *comprendre* du système symbolique occidental renvoie bien à l'exercice impérieux de la raison qui, dans le monde moderne que dessine *Sans soleil*, entrave toute possibilité d'investir subjectivement le passé. Afin de ne pas la dénaturer, de ne pas risquer de la faire sienne en l'emplissant de la nécessité du sens, la langue étrangère ne peut dès lors être connue qu'en étant éprouvée, ressentie sans contrôle de la conscience. Plutôt que de le saisir, il faut laisser le signe linguistique venir à soi. Krasna se joint ainsi à la voix du sémiologue lorsque, relatant sa journée passée devant la télévision japonaise, il dit : « Le spot publicitaire prend aussi un air de haikai, pour un œil habitué dans ce domaine aux infamies occidentales. Ne pas comprendre ajoute évidemment à la jouissance » (p. 3 ; ch. 5, s. 1). Le rêve se réalise : le système symbolique occidental se défait en regard de ces images triviales qui, ne pouvant être comprises, engagent un rapport au signe propre à la poésie japonaise.



22. Haikai publicitaire (20 min 10 sec)

<sup>248</sup> BARTHES Roland, *L'empire des signes*, op. cit., p. 11.

a. *Centre vide*

Aussi, bien vite, ce rapport alternatif mène-t-il Barthes à remettre en cause la structure même du signe japonais. Décrivant sa rencontre, il annonce : « La langue inconnue, dont je saisis pourtant la respiration, l'aération émotive, en un mot la pure signifiante, forme autour de moi, au fur et à mesure que je me déplace, un léger vertige »<sup>249</sup> ; ce à quoi il ajoute : « dans ce pays (le Japon), l'empire des signifiants est si vaste »<sup>250</sup>. Dans une disposition passive face au signe, le sujet ne touche bien qu'à sa seule expression sensible, son signifiant ; le signifié, abstrait, est par conséquent inaccessible, hors de portée, soit : inenvisageable. Ce primat du signifiant au détriment du contenu, l'auteur de l'essai l'illustre alors au fil d'une comparaison prenant pour modèle Tokyo. Par contraste avec le « mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle tout centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes [...] toujours plein »<sup>251</sup>, la capitale « présente ce paradoxe précieux : elle possède bien un centre, mais ce centre est vide »<sup>252</sup>. Détachée du « caractère sacré qui marque ordinairement les grands repères de nos villes »<sup>253</sup>, la gare est en effet ce lieu de transit, ce « repère [...] entièrement prosaïque »<sup>254</sup> que l'on retrouve au milieu de chaque quartier dont Tokyo est composée. Le vide du centre correspond littéralement à l'absence de sens.

Par ailleurs, la métaphore s'avère d'autant plus intéressante que, dans le film, la mégapole japonaise est ce foyer (« Ces joies simples du retour au pays, au foyer [...], douze millions d'habitants anonymes pouvaient les lui procurer », p. 2 ; ch. 4, s. 2) auquel Krasna n'a de cesse de faire retour ; du commencement du premier acte, où il revient d'Hokkaido par voie maritime, à celui du dernier, avec cette escale à l'île de Sal qui, au détour d'une « annonce sur ondes courtes de la radio de Hong-Kong », renvoie à « ce mois de janvier à Tokyo » (p. 11 ; ch. 12, s. 2). La capitale devient elle-même un centre, mais dont le propre centre semble caractérisé par le mouvement. Que ce soit à travers l'omniprésence du train – « Tokyo est une ville parcourue de trains, cousue de fils électrique, elle montre ses veines » (p. 3 ; ch. 4, s. 3) –, via ces lecteurs de rue « vus à leur tour par des images plus grandes qu'eux » (p. 3 ; ch. 4, s. 3), ou au gré de « ce dédale des sous-sols » (p. 6 ; ch. 8, s. 6) dans lequel s'égare le rêveur, la ville s'affirme en tant que

---

<sup>249</sup> BARTHES Roland, *L'empire des signes*, op. cit., p. 17.

<sup>250</sup> *Id.*, p. 18.

<sup>251</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>252</sup> *Id.*, p. 43-46.

<sup>253</sup> *Id.*, p. 52.

<sup>254</sup> *Id.*, p. 53.

lieu de passage, d'une activité qui ne s'apaise que la nuit venue, lorsqu'elle perd de son unité et « se casse en villages » (p. 3 ; ch. 4, s. 4). Or, aux « retrouvailles » (p. 2 ; ch. 4, s. 2) de cette instabilité intérieure, précède une approche par la périphérie qu'amorce le trajet en ferry initiant le voyage. Quand le déclin du jour sur lequel s'achève ce fragment de lettre (« À l'aube, nous serons à Tokyo », p. 1 ; ch. 1, s. 3) insinue le sommeil du caméraman, la narratrice prend la relève et, comme si elle conférait à ses songes la faculté d'anticiper l'arrivée du bateau, elle s'empresse de rendre une première visite à ce temple des chats situé « dans la banlieue de Tokyo » (p. 1 ; ch. 2, s. 1), suivie d'une seconde « à Namidabashi, à vingt minutes des splendeurs du centre » (p. 2 ; ch. 2, s. 2), avec ces hommes en marge, « recalés du Modèle », avant que la « réalité » n'émerge à nouveau : « Je rentre par la côte de Chiba... » (p. 2 ; ch. 4, s. 1). Doublement marqué au fil de la nuit dans laquelle le trajet en ferry fait sombrer Krasna, le détour par les rebords de la ville est bien cette approche d'un centre



23. Recalés du Modèle (05 min 41 sec)

dont la fréquentation – les écrans de télévision eux-mêmes deviennent des itinéraires se refermant « quelquefois en boucles inattendues » (p. 6 ; ch. 9, s. 1) – est la marque d'une instabilité essentielle (dès lors qu'il est habité, le centre se brise), qui rappelle inmanquablement l'impossibilité du sens.

#### b. *De l'imagination*

Concernant cette relation du centre vide au mouvement, Barthes ajoute justement : « Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent [...]. Journallement, de leur conduite preste, énergique, les taxis évitent ce cercle, dont la crête basse, forme visible de l'invisibilité, cache le *rien* sacré »<sup>255</sup>; d'où il conclut : « De cette manière, nous dit-on, l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide »<sup>256</sup>. Le manque du centre autour duquel on tourne est un mystère dont le voilement suscite l'intérêt. Au ressenti initial du signifiant, l'homme répond donc par une approche inverse (de lui au signe) qui, dans la continuité de cette volonté de connaître, correspond à un travail de l'imagination, et non de la raison. Le sémiologue insiste sur la légitimité de

<sup>255</sup> BARTHES Roland, *L'empire des signes*, op. cit., p. 46.

<sup>256</sup> *Ibid.*

cette logique alternative lorsqu'il en vient à évoquer le système d'adresses particulier de la ville : « Tokyo nous redit cependant que le rationnel n'est qu'un système parmi d'autres. Pour qu'il y ait maîtrise du réel [...], il suffit qu'il y ait un système, ce système fût-il apparemment illogique »<sup>257</sup>. Ainsi, quand la narratrice investit cet espace durant lequel Krasna rêve et emmène le spectateur dans une approche périphérique du foyer, elle illustre bien ce mode de connaissance par l'imagination, seul apte à approcher une Tokyo faite signe vide. Marker défend d'ailleurs un tel rapport à l'inconnu quand, dans l'introduction du *Dépays*, il propose ces mots dont le caractère explicite dispense de tout commentaire :

« Inventer le Japon est un moyen comme un autre de le connaître. Une fois dépassées les idées reçues, une fois contournée l'idée reçue de prendre le contrepied des idées reçues, mathématiquement les chances sont les mêmes pour tous, et que de temps gagné. Se fier aux apparences, confondre sciemment le décor avec la pièce, ne jamais s'inquiéter de comprendre, être là – dasein – et tout vous sera donné par surcroît. Enfin, un peu »<sup>258</sup>.

Après la ville, Barthes poursuit sa méditation en portant sa comparaison sur le paquet japonais. Il dit à ce propos : « il n'est plus l'accessoire passager de l'objet transporté, mais devient lui-même objet ; l'enveloppe, en soi, est consacrée comme chose précieuse, quoique gratuite ; le paquet est une pensée »<sup>259</sup>. Inexorablement attirée par le centre interdit, l'imagination s'entête, s'enroule autour du signe au point d'en épouser les contours, mais sans jamais le pénétrer, l'emplir d'un sens qu'il n'a pas. Le déballage des couches successives recouvrant le cadeau décrit bien ce mouvement :

« d'enveloppe en enveloppe, le signifié fuit, et lorsque enfin on le tient [...], il apparaît insignifiant, dérisoire, vil : le plaisir, champ du signifiant, a été pris : le paquet n'est pas vide, mais vidé : trouver l'objet qui est dans le paquet ou le signifié qui est dans le signe, c'est le jeter »<sup>260</sup>.

La pensée du sujet qui flâne, muse<sup>261</sup>, libre de toutes les contraintes de la raison, développe inlassablement le signifiant tant que le désir du manque constitutif n'est pas gâché par la

---

<sup>257</sup> BARTHES Roland, *L'empire des signes*, op. cit., p. 47.

<sup>258</sup> MARKER Chris, *Le Dépays*, op. cit., p. 5.

<sup>259</sup> BARTHES Roland, *L'empire des signes*, op. cit., p. 60.

<sup>260</sup> *Id.*, p. 61.

<sup>261</sup> La définition que donne Bertrand Gervais dans *Figures, lectures* semble ici très à propos : « L'être du muséum est [...] perdu dans ses pensées, en plein suspense, dans cette logique associative qui caractérise la rêverie et l'errance. Ses pensées sont un labyrinthe, et il s'y perd, insouciant au milieu des lignes brisées. Il se promène dans un monde de possibles, sans égard à la logique et à ses contraintes ». [page suivante]

volonté de saisir, de comprendre. Impossible dès lors de ne pas faire le lien entre cette propension à l'imagination et la spirale dans laquelle s'engagent des héros qui, ne pouvant supporter les affres d'un désir frustré par la réalité, manipulent leur mémoire, la rendent plus supportable ; ce mouvement créateur que le cinéaste qualifie d'artistique, et dont le récit de l'homme de 4001 affirme implicitement la nécessité. L'accord entre l'image et l'impression est donc intrinsèquement lié à cet échange propre à la poésie japonaise, de ce signe qui, en effleurant la sensibilité de l'homme, suscite le travail d'une logique alternative, échappant à l'emprise du monde de l'Histoire. Afin de creuser plus en avant les implications d'une telle lecture, il nous fait à présent considérer cette nature photographique de l'image-signe que Barthes problématise dans *La chambre claire*.

### 2.2.2. La photographie : du spectre à la blessure poignante

Ici, la réflexion du sémiologue prend source dans un « désir *ontologique* »<sup>262</sup> à l'égard de la photographie : « savoir à tout prix ce qu'elle était *en soi*, par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images »<sup>263</sup>. Pour lui, la difficulté auxquels tous les livres traitant de la question achoppent<sup>264</sup> a justement attiré au fait que la photo ne peut être appréhendée comme un signe puisque, dans l'absolu, elle « ne se distingue jamais de son référent »<sup>265</sup>. Il explique ainsi : « La Photographie est inclassable parce qu'il n'y aucune raison de *marquer* telle ou telle de ses occurrences ; elle voudrait bien, peut-être, se faire aussi grosse, aussi sûre, aussi noble qu'un signe [...]; mais pour qu'il ait signe, il faut qu'il ait marque »<sup>266</sup>. Autrement dit, la photo échappant à toute possibilité d'un tri objectif – manière de faire correspondre des marques – qui ne soit une redite du référent auquel elle adhère, les concepts de signifiant/signifié deviennent inopérants. Le seul classement envisageable est alors celui que Barthes propose comme point de départ de son investigation : « à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi* »<sup>267</sup>. Il s'agit en somme de reprendre le fil de l'approche subjective à l'œuvre dans *L'empire des signes* en vue d'élever l'effet produit – ce ressenti initial dont procède la connaissance : « Qu'est-ce que mon corps sait de la

---

GERVAIS Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007 (Erres essais), p. 48.

<sup>262</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 13-14.

<sup>263</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>264</sup> *Id.*, p. 18-19.

<sup>265</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>266</sup> *Id.*, p. 18.

<sup>267</sup> *Id.*, p. 21.

Photographie ? »<sup>268</sup> – au rang de marque par laquelle les photos résonnent entre elles, disposition nécessaire afin d’acquérir la profondeur d’un signe.

a. *Le spectre*

Aussi Barthes commence-t-il d’emblée son itinéraire par une remarque pour le moins intéressante : « celui ou cela qui est photographié, c’est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d’*eidôlon* émis par l’objet, que j’appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot [...] ajoute cette chose un peu terrible qu’il y a dans toute photographie : le retour du mort »<sup>269</sup>. En recourant à l’acception présocratique du terme *eidôlon*, le sémiologue donne au référent même le statut de *phántasma* platonicien, un peu comme si, en étant capturé, il s’incorporait à la photographie pour devenir le témoin mensonger d’une existence qu’il n’a plus. Un tel « simulacre » prend les traits d’un revenant, d’un spectre, substance par définition immatérielle qui, dans une approche similaire à celle du signe vide, émane de l’objet pour venir toucher l’homme osant porter le regard sur elle. Au cours de son article *Secrète la visibilité. Jacques Derrida et la photo-skia-graphie*, Michel Lisse évoque notamment cette question du spectre lorsqu’il remarque que, pour Derrida, toute photographie, « écriture de la lumière »<sup>270</sup>, est également une *skiagraphie*, « écriture de l’ombre »<sup>271</sup>, dans la mesure où « Le vivant n’apparaît jamais en chair et en os quand il se donne à voir dans une image ou une série d’images »<sup>272</sup>. Le fantôme serait ainsi l’apparition résultant de ces deux écritures, une « *visibilité de nuit*, caractéristique de la technologie de l’image »<sup>273</sup> ; et qui n’exprime finalement rien d’autre que cette présence d’une absence<sup>274</sup> par laquelle naît le désir, vecteur de la recherche folle dans *La Jetée* et *Sans soleil*. Or, note l’auteur, « aux yeux de Derrida, ce n’est pas la photographie qui inscrit la hantise au cœur du vivant, mais c’est cette hantise même, déjà là, dans la pulsation la plus vive, qui rend possible l’image et l’archive en général »<sup>275</sup>. Ici, la conception d’une hantise déjà inscrite fait inévitablement écho à ce reste pathétique de la chose perdue auquel tant le visage de la femme que la scène des trois enfants en Islande

---

<sup>268</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 22.

<sup>269</sup> *Id.*, p. 22-23.

<sup>270</sup> LISSE Michel, « Secrète la visibilité. Jacques Derrida et la photo-skia-graphie », dans PIRET Pierre (éd.), *La littérature à l’ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs créés par les médias modernes. Penser la représentation I*, Paris, L’Harmattan, 2007 (Champs visuels), p. 144.

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> *Id.*, p. 143.

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> *Id.*, p. 145.

<sup>275</sup> *Ibid.*

renvoient. Plus qu'une illusion, le spectre, à la fois ombre et lumière, absence et présence, est donc cette émanation immortelle qui, de par la fragilité du corps qu'elle n'incarne plus – cette même fragilité que l'aboutissement de la quête révèle dans l'image –, parvient à désigner instantanément la marque que l'éphémère a gravée dans la chair de l'être.

Le procédé photographique d'incorporation du référent à l'origine de ce spectre, Barthes en décrit justement l'expérience lorsqu'il se place du côté du « sujet regardé »<sup>276</sup>. Le sémiologue exprime à ce propos un certain inconfort :

« Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon *moi* (profond, comme on le sait) ; mais c'est le contraire qu'il faut dire : c'est *moi* qui ne coïncide jamais avec mon image ; car c'est l'image qui est lourde, immobile, entêtée (ce pour quoi la société s'y appuie), et c'est *moi* qui suis léger, divisé, dispersé »<sup>277</sup>.

À travers la distinction (entre le *moi* et l'image) procédant de cette fixation, c'est l'adhérence du référent qui se trouve déforcée. En lui imposant une stabilité, une permanence inappropriée, la photographie ne fait que manquer ce qu'elle prétend capter : elle rend inauthentique (« la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre »<sup>278</sup>). Barthes explique ainsi que, symboliquement mis à mort lors de la prise, il n'est « ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet »<sup>279</sup>. La photographie se désolidarise dès lors du référent pour n'être plus que le spectre apparaissant (« je deviens vraiment spectre »<sup>280</sup>), cet autre, ce clair-obscur témoin d'une dépossession, qui, à la manière de « cette fin un peu floue, ce cadre tremblotant sous la force du vent » (p. 12 ; ch. 13, s.1), tourne le regard vers l'intérieur, vers l'impression laissée par le temps. Comprise en ce sens, l'image-spectre se distingue donc du *phántasma* platonicien, puisqu'elle n'est pas l'illusion d'un passé représenté, à nouveau accessible, mais bien la présence d'une absence, d'un instant à jamais disparu.

Il n'en reste pas moins que, lorsqu'il introduit ce motif du spectre, Barthes parle précisément de « retour du mort »<sup>281</sup>, comme si, touché par l'émanation, son élan initial ne pouvait se départir d'une croyance. Explorant cette question dans *Photographie et*

---

<sup>276</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 24.

<sup>277</sup> *Id.*, p. 26-27.

<sup>278</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>279</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>280</sup> *Ibid.*

<sup>281</sup> *Id.*, p. 23.

*croyance. Du spiritisme à la métapsychique*, Daniel Grojnowski remarque justement : « Depuis ses commencements, la photographie supranormale pose avec insistance la question de la solidarité entre voir, savoir et croire, une triade conceptuelle qui peut paraître indissociable. Toute photographie ne s'apparente-t-elle pas au Suaire de Turin par lequel s'impose, d'un seul coup d'œil, une forme et une foi ? »<sup>282</sup>. Par le biais de cette « triade conceptuelle », la croyance devient ce mode de connaissance spontané qui, en supposant le retour du référent, impute à la seule visibilité de la photographie, au spectre comme écriture de la lumière, la responsabilité du ressenti provoqué. Ainsi, si croire c'est être dans l'erreur du *phántasma* – ne considérant qu'une partie de la nature de l'image, le sujet est littéralement pris par le simulacre –, c'est également opter pour un savoir incompatible avec la raison, soit : amorcer un premier pas vers l'approche qu'engage le signe vide. Dans la continuité des spectres, les esprits que vénèrent les cultures magiques disent d'ailleurs bien une telle résistance au tout-objectif du monde de l'Histoire par la foi, cette logique alternative grâce à laquelle la mémoire collective est rendue possible. La différence réside cependant en ceci que, contrairement à la croyance qu'implique la photographie, le rite fait la part belle à l'écriture de l'ombre. Le référent consumé s'évaporant, c'est effectivement sa capacité à réfléchir la lumière qui s'échappe, pour laisser place à cet esprit, immortel et invisible, dont les seules représentations ne lui donnent symboliquement corps – « Les bêtes ressuscitées le temps d'un carnaval à Bissau » (p. 2 ; ch. 3, s. 1) – que pour mieux en célébrer la perte. D'une croyance à l'autre, là est finalement tout le sens du voyage de Krasna : en décollant le référent de l'image, en dissipant l'illusion d'un instant revécu, la fin révèle l'entièreté de ce spectre, cette présence d'une absence dont l'émanation a ravivé l'empreinte mnésique. Le spectre fait donc de l'image, non seulement un signe – puisque sa fragilité résonne avec l'éphémère de l'instant ayant marqué –, mais plus spécifiquement un signe vide, qui touche et, ne signifiant rien (rien à comprendre du moins), aspire l'imagination de l'homme vers la spirale.

Dans la suite de l'essai, Barthes étaye un peu plus encore cette lecture lorsque, endossant le rôle spectateur, il exprime son ressenti à l'épreuve des photographies préalablement sélectionnées : « ce qu'elle produit en moi, est le contraire même de l'hébétude ; plutôt une agitation intérieure, une fête, un travail aussi, la pression de

---

<sup>282</sup> GROJNOWSKI Daniel, « Photographie et croyance. Du spiritisme à la métapsychique », dans PIRET Pierre (éd.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs créés par les médias modernes. Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007 (Champs visuels), p. 238.

l'indicible qui veut se dire »<sup>283</sup>. À travers cette « pression de l'indicible » comme perception d'un mouvement partant à nouveau de la photographie, le sémiologue fait du spectre une urgence de l'indescriptible, de ce qui ne peut être appréhendé dans une langue pleine de la nécessité du sens. Aussi, empruntant à la phénoménologie « un peu de son projet et un peu de son langage »<sup>284</sup>, Barthes nomme-t-il justement l'essence par laquelle ces photographies existent : « l'affect était ce que je ne voulais pas réduire ; étant irréductible, il était par là même ce à quoi je voulais, je devais réduire la Photo »<sup>285</sup>. Élevé au rang d'être irréductible, l'affect devient ainsi le *pourquoi* de la photographie, ce marquage que l'auteur donnait pour condition imprescriptible du signe et vers lequel orientent ces dernières secondes de l'image du bonheur (« qui disait mieux que le reste ce que je voyais dans cet instant-là, pourquoi je le tenais à bout de bras », p. 12 ; ch. 13, s.1) ; mais un marquage particulier puisque, situé dans la sensibilité du sujet même, il n'est autre que cet indicible dont le spectre révèle l'urgence. En tant que signe, la photographie est par conséquent doublement vide : inapte à contenir – incapacité que Sylvie Rollet identifiait déjà dans l'image du bonheur (« Au fantasme d'une image qui retiendrait le bonheur prisonnier de son empreinte [...] »<sup>286</sup>) –, elle désigne cette réalité intime qui, échappant à la nécessité du sens, s'avère impossible à saisir, à comprendre.

#### b. La blessure

Par ailleurs, Barthes évoque encore cette faculté à toucher l'affect quand il souligne le contraste entre deux sortes « d'intérêt particulier »<sup>287</sup> pour la photographie : le *studium*, qui « relève d'un affect *moyen*, presque d'un dressage »<sup>288</sup>, est cassé<sup>289</sup> par le *punctum*, « cette blessure, cette piqure »<sup>290</sup> partant « de la scène, comme une flèche »<sup>291</sup> pour venir percer le sujet, dans une trajectoire identique à celle du spectre. Exprimant l'atteinte la plus vive de l'affect, le *punctum* ne s'accorde ainsi pas avec une marque déjà existante, mais en provoque l'apparition : « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) »<sup>292</sup>. Un tel mouvement n'est, de fait, envisagé comme

<sup>283</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 37.

<sup>284</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>285</sup> *Id.*, p. 41.

<sup>286</sup> ROLLET Sylvie, op. cit., p. 36.

<sup>287</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 47.

<sup>288</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> *Id.*, p. 49.

<sup>292</sup> *Ibid.*

souvenir qu'en ce tournant décisif de la réflexion où Barthes raconte comment, un soir de novembre, il découvre une photographie poignante de sa mère récemment disparue. Cette découverte, d'autant plus inattendue que, dans les autres photographies, il avait l'habitude de ne pas la reconnaître, de manquer son être<sup>293</sup>, lui permet très précisément de *retrouver* sa mère<sup>294</sup> ; une correspondance avec le vocabulaire de *La Recherche* que le sémiologue appuie volontiers en recourant à un de ces sursauts de la mémoire involontaire :

« Pour une fois, la photographie me donnait un sentiment aussi sûr que le souvenir, tel que l'éprouva Proust, lorsque se baissant un jour pour se déchausser il aperçut brusquement dans sa mémoire le visage de sa grand-mère véritable, *dont pour la première fois je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante* »<sup>295</sup>.

Implicitement, la photographie devient alors elle-même signe de la mémoire involontaire. Barthes ne revit pas un instant passé – lui ne l'a jamais connu –, il retrouve au détour d'une évocation l'être de sa mère dans la douceur, la bonté<sup>296</sup> de cette petite fille de cinq ans posant avec son frère aîné sur fond d'un Jardin d'Hiver<sup>297</sup>. La description la plus juste de cette photographie est peut-être ce passage où l'auteur exprime la volonté de ne pas la « compromettre » en la soumettant au regard du lecteur :

« (Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du *quelconque* ; elle ne peut en rien constituer l'objet d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure) »<sup>298</sup>.

Contre le *studium*, la Photo du Jardin d'Hiver n'existe qu'en tant que *punctum*, mais un *punctum* plus profond, plus intense puisque le spectre *poigne* une blessure ancienne ; cette blessure dont Barthes précise qu'elle le renvoie<sup>299</sup> à fin de la vie de sa mère, lorsqu'il « vivai[t] dans sa faiblesse »<sup>300</sup> – lorsqu'il ressentait au plus fort sa fragilité, son impermanence. Ne pouvant être envisagée qu'entre parenthèses, dans l'à-côté, la

---

<sup>293</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 103.

<sup>294</sup> *Id.*, p. 107.

<sup>295</sup> *Id.*, p. 109.

<sup>296</sup> *Id.*, p. 107.

<sup>297</sup> *Id.*, p. 106.

<sup>298</sup> *Id.*, p. 115.

<sup>299</sup> *Id.*, p. 112.

<sup>300</sup> *Id.*, p. 113.

périphérie de la langue, la blessure est bien cette trace qui, inscrite dans la chair affective par l'éphémère du temps, se fait marque indicible, centre insaisissable du signe intime qu'est la photographie. Si la Photo du Jardin d'Hiver et l'image du bonheur se proposent comme tels – des signes vides –, ce n'est donc que de leur faculté à réaliser l'accord avec l'empreinte mnésique au gré de cette emprise instantanée sur l'homme, cette *poignance* dont on retrouve justement le motif dans *Sans soleil*.

### 2.2.1. La poignance du signe vide

Initiant cette séquence du premier acte au cours de laquelle Krasna introduit la notion d'animisme, la narratrice dit en effet : « Il m'écrivait que le secret japonais, cette poignance des choses qu'avait nommée Lévi-Strauss, supposait la faculté de communier avec les choses, d'entrer en elles, d'être elles par instant. Il était normal qu'à leur tour elles



24. Périssable et immortelle (29 min 20 sec)

fussent comme nous – périssables et immortelles » (p. 4 ; ch. 6, s. 4). Décrite comme « secret japonais », la *poignance* se dissocie d'emblée de la pensée occidentale pour se situer du côté du rapport au signe que dessine Barthes, de cette disposition à éprouver, à percevoir pathétiquement la chose, et, partant, à

entrer en empathie avec elle par la reconnaissance d'une même condition : l'éphémère du corps, l'immortalité de l'âme. Claude Lévi-Strauss, ici convoqué, ne signifie rien d'autre quand, dans *L'Autre Face de la lune*, un recueil posthume d'écrits inédits sur le Japon, il qualifie cette *poignance des choses* de « sentiment d'impermanence, de précarité, de fuite inexorable du temps... »<sup>301</sup>. Pour l'anthropologue, il ne s'agit toutefois pas d'appréhender une croyance animiste, mais plutôt de considérer une particularité de la musique japonaise : « La mélodie tantôt plaintive, tantôt doucement mélancolique, éveille chez l'auditeur [...] ce sentiment de la *poignance des choses* qui constitue comme un leitmotiv de la littérature de l'époque de Heian »<sup>302</sup>. Cette connivence avec la littérature de l'époque Heian (VIII-XII<sup>e</sup> siècle), Lévi-Strauss la souligne également dans *Le Regard éloigné* : « Écrit au XI<sup>e</sup> siècle, le *Genji Monogatari* n'est pas seulement un des chefs-d'œuvre de la

<sup>301</sup> LÉVI-STRAUSS Claude, *L'Autre Face de la lune. Écrits sur le Japon*, Paris, Seuil, 2011 (La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle), p. 18.

<sup>302</sup> *Id.*, p. 17.

littérature universelle par le souffle poétique qui l'anime, la poignante mélancolie des êtres et des choses qui s'en dégage [...] »<sup>303</sup>. Du rite à ces expressions artistiques empreintes de mélancolie que sont la musique et la littérature, la *poignance des choses* consacre ainsi le passage de l'animisme, en tant que conscience partagée de leur impermanence, à une sensation, un affect, purement intime, qui engage la nécessité de ce rapport poétique aux choses que Barthes évoque dans *L'empire des signes*.

Cette relation est d'autant plus prégnante que Krasna convoque précisément l'un des canons de ladite littérature : les listes de Sei Shônagon. Comme on le sait, le caméraman contextualise leur écriture au sein d'une cour qui, délestée des impératifs du pouvoir, développe cet état d'esprit : « Et ce petit groupe d'oisifs a laissé dans la sensibilité japonaise une trace autrement profonde que toutes les imprécations de la classe politique, en apprenant à tirer de la contemplation des choses les plus ténues une sorte de réconfort mélancolique... » (p. 2 ; ch. 3, s. 2). La présence du motif de la mélancolie ainsi que la référence à « la période de Heian » (p. 2 ; ch. 3, s. 2) ne laissent ici que peu de doute quant à la relation entre cette trace laissée dans la sensibilité japonaise et la *poignance des choses*. Décrite comme disposition à la « contemplation des choses les plus ténues », elle implique bien ce mouvement d'une fragilité qui vient faire effet ; qui, tel le signe vide, imprime sa marque dans l'affect. Lévi-Strauss, toujours dans *L'Autre Face de la lune*, conforte d'ailleurs un tel mouvement lorsqu'il postule que, contrairement au sujet centrifuge proposé par la philosophie occidentale, le sujet japonais, lui, « apparaît plutôt centripète »<sup>304</sup>. L'anthropologue donne notamment pour exemple la syntaxe qui « construit les déterminations successives allant du général au spécial »<sup>305</sup>. C'est donc dans cette approche que Sei Shônagon écrit ses listes ; et, plus spécifiquement, sa « liste des choses qui font battre le cœur » (p. 2 ; ch. 3, s. 2) dont Krasna dit s'inspirer lorsqu'il filme (« Ce n'est pas un mauvais critère, je m'en aperçois quand je filme », p. 2 ; ch. 3, s. 2). À la chose qui poigne, qui fait littéralement vibrer



25. Faire battre le cœur (12 min 30 sec)

l'être, la poète répond ainsi par la création ; non pas une création emplissant le langage

<sup>303</sup> LÉVI-STRAUSS Claude, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 107.

<sup>304</sup> LÉVI-STRAUSS Claude, *L'Autre Face de la lune. Écrits sur le Japon*, op. cit., p. 52.

<sup>305</sup> *Ibid.*

d'un *Moi* plein, omniprésent – à la manière de cet artiste occidental que décrit Lévi-Strauss<sup>306</sup> –, mais simplement une liste, une énumération succincte, dépouillée de toute surcharge, et dont l'hétérogénéité apparente souligne l'intervalle, le noir : lieu de l'indicible. Finalement, la *poignance des choses* ne désigne rien d'autre que la relation intime, proprement vitale, entre perception et création. Elle est cette sensibilité, cette disposition empathique qui, permettant à la chose d'apposer la marque de son existence éphémère – seule mémoire vraie –, engendre un travail poétique de l'imagination ; un travail qui, parfois, prend la forme, de l'écriture, parfois de la folie.

Entre les voix de Proust, Barthes et Lévi-Strauss, l'image markérienne n'est donc bien signe que de cette faculté à poigner par sa fragilité, à retrouver instantanément l'impression née de ce même mouvement, et que seule la création – quelle que soit sa forme – peut rendre supportable. Comme l'exprime le récit de l'homme venant de 4001, la mémoire confrontée au malheur de l'impermanence est ce souffle de l'art qu'un être achevé, parfait – une machine en somme –, ne peut comprendre. Au terme de ce petit itinéraire dans *Sans soleil*, la nécessité d'une poétique de la mémoire marquée par le manque ne se dit probablement mieux qu'au gré des mots de cet auteur inconnu, Samura Koichi, dont les initiales rappellent étrangement celles du personnage principal. Évoquant à nouveau les listes de Sei Shônagon, Sandor Krasna en appelle ici à cette voix mystérieuse, ombre d'une ombre, afin de « donner la couleur » (p. 4 ; ch. 6, s. 3), de faire ressentir l'intraduisible du mot japonais désignant la *poignance des choses*. La narratrice lit :

« *Qui a dit que le temps vient à bout de toutes les blessures ? Il vaudrait mieux dire que le temps vient à bout de tout, sauf des blessures. Avec le temps, la plaie de la séparation perd ses bords réels. Avec le temps, le corps désiré ne sera bientôt plus, et si le corps désirant a déjà cessé d'être pour l'autre, ce qui demeure, c'est une plaie sans corps* » (p. 4 ; ch. 6, s. 3).

---

<sup>306</sup> « Le peintre abstrait occidental, celui du genre *lyrique* surtout, cherche à exprimer sa personnalité dans son œuvre ; tandis que le moine du Zen se veut le lien insubstanciel où quelque chose du monde s'exprime à travers lui »

LÉVI-STRAUSS Claude, *L'Autre Face de la lune. Écrits sur le Japon*, op. cit., p. 115.



## V. CONCLUSION

Que dire ? Devant la nécessité de conclure, il paraît compliqué de ne pas relever le caractère aporétique de notre démarche, puisqu'il s'agit bien d'analyser, comprendre, expliquer une poétique dont on sait maintenant que le motif central, le creux, est justement lieu d'un indicible. Résistante à toute tentative de définition, l'œuvre ne se laisse lire qu'au gré d'un itinéraire, à la façon de ce parcours vers lequel Krasna oriente le spectateur lorsque, pour démêler l'enchevêtrement de voix composant Tokyo, il conseille d'en prendre une « et de ne pas la lâcher » (p. 6 ; ch. 9, s. 1). Le terme de « pérégrinations » employé par Ivelise Perniola pour l'intitulé de son article (*Atlas loci : pérégrinations à travers la géographie markérienne*) est en ce sens particulièrement approprié : il faut errer, être ouvert aux détours imprévus, aux assimilations les plus inattendues, dans une disposition proche de celle du rêveur (le rêve est d'ailleurs un motif récurrent, qui mériterait une attention plus ample). À l'image du pèlerinage, ce voyage guidé par la foi issu d'une racine latine commune, les pérégrinations engagent cette logique alternative dont Barthes et Marker affirment la nécessité d'une même voix ; par opposition au système rationnel qui, lui, ne conçoit d'écart sans justification.

Finalement, une telle remise en question quant à la possibilité du dire est courante dans le domaine des études littéraires, surtout lorsque l'on envisage des auteurs ayant vécu – *survivre* serait peut-être un verbe plus juste – les atrocités de la Seconde Guerre mondiale, ces horreurs que les camps de concentrations et la bombe atomique ont porté au paroxysme de l'innommable. Que l'on pense à Marguerite Duras notamment, et au nom de l'une de ses héroïnes, Lol V. Stein (*Le rapt de Lol V. Stein*, 1964), avec ce « o » qui, adossé à la rugosité de « Stein », est donné pour symbole d'un oubli constitutif, oubli de la matérialité d'une nuit dont elle restera pourtant prisonnière (littéralement « ravie ») tout le roman durant. Une relation de l'oubli à l'indicible de la mémoire qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler les mots que la narratrice lit à la fin de la séquence consacrée à la chatte Tora : « 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 » (p. 1 ; ch. 2, s. 1). Contre la mémoire totale et anesthésiée du voyageur de 4001, accomplissement d'une humanité guidée par la nécessité du progrès, celle que dessine et revendique Krasna est, elle, indissociable de l'imperfection de l'oubli ; mémoire trouée, mémoire marquée par le manque, manque de la chose absente : manque à dire.

Ce manque à dire, il est d'usage de l'illustrer en recourant à l'essai fameux de Jean-Claude Milner *L'amour de la langue*. Le linguiste développe ici sa réflexion autour du concept lacanien de *lalangue*, qu'il définit comme suit : « *Lalangue*, c'est donc une langue entre autres, en tant que, de se poser, elle empêche par incommensurabilité de construire une classe de langues qui l'inclue ; sa figuration la plus directe est bien la langue maternelle »<sup>307</sup>. Sur ces derniers mots, on ne peut s'empêcher de noter un écho avec la démarche de Barthes dans *L'empire des signes*, puisque, ce système symbolique occidental à défaire, il l'associe textuellement à la langue paternelle<sup>308</sup>. En outre, pour Milner, *lalangue* ne s'oppose pas à la langue, mais repose sur elle<sup>309</sup> ; il identifie ainsi leur point d'articulation : « un point peut être défini où la langue [...] et le désir inconscient s'articulent. Ce point [...] Lacan l'a nommé : c'est *lalangue* »<sup>310</sup>. En d'autres termes, *lalangue* c'est ce qui fait que la langue est percée du désir et de l'inconscient<sup>311</sup> ; soit, la marque d'un *pas-tout*<sup>312</sup>. Là se joue précisément la distinction entre deux approches opposées : alors que la science (la linguistique), de par sa volonté de concevoir la langue comme un *Tout* représentable<sup>313</sup>, ne peut qu'ignorer ce point de cessation, la poésie, elle, au contraire, y fait inlassablement retour<sup>314</sup>. La poésie prend le manque de *lalangue*, ce quelque chose qui « ne cesse pas de ne pas s'y écrire »<sup>315</sup>, pour principe. Aucune difficulté donc à faire le lien avec cette approche d'une image conçue comme signe vide, dont le sujet percevant développe infiniment le signifiant sans jamais en saisir la vérité, parce que cette vérité, d'essence purement pathétique, ne se laisse mieux embrasser que dans une *poignance*, une évocation éphémère. C'est d'ailleurs bien le désir qui incite à un tel mouvement poétique, ce désir souvent propagé sous les traits d'une femme ; une relation de la femme au manque que Milner souligne justement : « pour nous Occidentaux, les réfractions imaginaires du *Tout* et du *pas-tout* se laissent résumer dans les noms respectifs de l'homme et de la femme »<sup>316</sup>.

On comprend ainsi que le creux caractéristique de cette poétique confond dans un seul et unique mouvement le dire de la mémoire et le principe même de la création,

---

<sup>307</sup> MILNER Jean-Claude, *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978 (Le champ freudien, Connexions), p. 21.

<sup>308</sup> BARTHES Roland, *L'empire des signes*, op. cit., p. 11.

<sup>309</sup> MILNER Jean-Claude, op. cit., p. 29.

<sup>310</sup> Id., p. 66.

<sup>311</sup> Id., p. 26.

<sup>312</sup> Id., p. 38.

<sup>313</sup> Id., p. 35.

<sup>314</sup> Id., p. 38.

<sup>315</sup> Ibid.

<sup>316</sup> Id., p. 81.

puisque la mémoire, lieu-dit du manque – en tant que ressenti d’une absence, absence de ce corps désiré mais ravi par l’écoulement inexorable du temps – n’est ni plus ni moins que le souffle poétique fondateur de l’œuvre.

C’est précisément cette vision d’une création naissant de la mémoire trouée que l’on retrouve au cœur de ce dispositif mis en place par Hayao Yamaneko (probablement un avatar supplémentaire de Marker) : la Zone. Dans *Stalker* (1979) de Tarkovski, la Zone est ce vaste lieu qu’une catastrophe inconnue a désolé. Interdite d’accès, certains hommes osent pourtant s’y aventurer au péril de leur vie ; ces guides mènent, à leur tour, ceux qui les paient à une chambre mystérieuse, prétendument capable d’exaucer tous les vœux. Dans la Zone, hors du contrôle de l’État, hors de la norme, la raison n’a plus cours, des chimères invisibles hantent ceux qui y pénètrent et le chemin le plus court n’est jamais le bon. Le passeur ouvre la voie en récitant des passages de la Bible et des poèmes oubliés. La Zone de *Sans soleil*, elle, prend la forme d’une machine, un synthétiseur d’images nommé « EMS Spectre » (p. 13 ; ch.13, s. 4) dont Hayao Yamaneko se sert pour manipuler les images du caméraman, alors « libérées du mensonge qui avait prolongé l’existence de ces instants » (p. 13 ; ch.13, s. 3). Au film de Tarkovski, Krasna emprunte ainsi ce principe d’une apocalypse, d’une obscurité qui, ne laissant que cendres et ruines, révèle « le lichen du Temps » (p. 13 ; ch.13, s. 3). Une telle consécration de l’inaccessibilité du passé par bouleversement des valeurs d’exposition de l’image se lit d’ailleurs bien lorsque, après la séquence en mémoire des jeunes filles suicidées à la grenade, le caméraman dit : « Sur la machine d’Hayao, la guerre ressemble aux lettres qu’on brûle, et qui se déchirent elles-mêmes dans un liseré de feu » (p. 10 ; ch. 11, s. 3). À la façon de ces cérémonies qui ne laissent voix qu’au seul reste immortel – l’âme – par consommation du référent, la Zone dévoile l’écriture de l’ombre derrière celle de la lumière, cette présence d’une absence touchant la blessure.



26. Lettre brûlée (1h 16 min 18 sec)

Le spectre de l’image mis à jour, sa nature de signe est dès lors révélée. À la suite du passage relatif à la révolution en Guinée-Bissau, Krasna dit justement : « J’envie Hayao et sa Zone. Il joue avec les signes de sa mémoire, il les épingle et les décore comme des insectes qui seraient envolés du Temps [...] Je regarde ses machines, je pense à un monde

où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende » (p. 8 ; ch. 10, s. 3). Ce n'est donc bien qu'en tant que signe, signe d'un manque constitutif, d'un point de cessation du visible et du dicible, que l'image permet ce jeu poétique dont le principe extrait l'homme du monde de l'Histoire et de son temps linéaire. Affranchi des contraintes de la raison, il s'engage alors dans un temps propre, le temps de sa mémoire, au gré de cette logique alternative qui se dessine dans les circonvolutions de la spirale, ce chemin tortueux – pérégrinations – littéralement incompréhensible. À la fin du voyage, descendant dans la cave d'un Hayao affairé devant ses « graffiti électroniques » (p. 12 ; ch. 13, s. 3), l'autre de Marker ose alors une utopie intime, une véritable poétique de la mémoire dont il ne peut qu'esquisser ces traits que l'on ne saurait mieux dire :

« Au fond, son langage me touche parce qu'il s'adresse à cette part de nous qui s'obstine à dessiner des profils sur les murs des prisons. Une craie à suivre les contours de ce qui n'est pas, ou plus, ou pas encore. Une écriture dont chacun se servira pour composer sa propre liste des choses qui font battre le cœur, pour l'offrir, ou pour l'effacer. À ce moment-là la poésie sera faite par tous » (p. 12 ; ch. 13, s. 3).



27. Un regard dans le temps (1h 33 min 50 sec)

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Dictionnaires et encyclopédies

---

BAILLY Anatole (éd.) et EGGER Emile, *Dictionnaire grec-français*, éd. revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Hachette, 1950.

DAUZAT Albert, DUBOIS Jean et MITTERAND Henri, 2<sup>e</sup> éd. revue et corrigée, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Librairie Larousse, 1964.

GREIMAS Algirdas Julien et COURTÉS Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 (Classiques Hachette. Langue, linguistique, communication).

PICOCHÉ Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, 1979 (Les usuels du Robert).

DE VAAN Michiel, *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Leiden, Brill, 2008 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 7).

*Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1991 (Quadrige, Dicos poche).

*Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1904, tome III partie II.

*Encyclopaedia of Buddhism*, Sri Lanka, Government of Sri Lanka, 1979, vol. IV.

*Le Grand Gaffiot*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Hachette, 2000.

*Les mots de l'historien*, 2<sup>e</sup> éd. revue et corrigée, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009.

*Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1986.

*Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1985, tome 9.

### 2. Monographies

---

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Genève, Skira – Les sentiers de la création, 1984.

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971 (Idées, 246).

CIORAN Emile M., *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960 (Les essais).

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996 (Quadrige, 219).

DIODORUS SICULUS, *Bibliothèque historique. Tome V. Livre des îles*, traduit par François Chamoux, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

DOMERGUE Benoît, *La réincarnation et la divinisation de l'homme dans les religions. Approche phénoménologique et théologique*, Rome, Editrice Pontifica Università Gregoriana, 1997 (Tesi gregoriana. Serie Teologia, 24).

GERVAIS Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007 (Erres essais).

LAMBERT Arnaud, *Also known as Chris Marker*, Paris, Le Point du Jour, 2013.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

LÉVI-STRAUSS Claude, *L'Autre Face de la lune. Écrits sur le Japon*, Paris, Seuil, 2011 (La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle).

MILNER Jean-Claude, *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978 (Le champ freudien, Connexions).

PLATON, *Parménide, Théétète, Le Sophiste*, texte établi et traduit par Auguste Diès, Paris, Gallimard, 1992 (Tel, 214).

RICŒUR Paul, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984 (Points. Essais, 228).

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000 (L'ordre philosophique).

ROUVILLOIS Frédéric, *L'utopie*, Paris, Flammarion, 1998 (Gf Corpus).

RUFFEL Lionel, *Le dénouement*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2005 (Chaoïd).

VILLENEUVE Johanne, *Chris Marker, La compagnie des images*, s. l., Les presses du réel, octobre 2012.

*Kojiki*, traduit par Donald L. Philippi, Tokyo, University of Tokyo Press, 1968.

### 3. Ouvrages collectifs

---

DUBOIS Philippe (éd.), *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

DUBOIS Philippe, « *La Jetée* de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience », p. 9-46.

LEMAÎTRE Barbara, « *Sans soleil*, le travail de l'imaginaire », p. 61-74.

POURVALI Bamchade, « Chris Marker, cinéaste inclassable », p. 111-118 ».

HABIB André et PACI Viva (éd.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008 (Esthétiques).

ROLLET Sylvie, « Une impression freudienne : rejouer, déjouer la mort », p. 33-49.

PERNIOLA Ivelise, « Atlas loci : pérégrinations à travers la géographie markérienne », p. 115-131.

TRUDEL Éric, « C'est un mot affreux : *commentaires*. La pratique mélancolique de Chris Marker », p. 235-255.

MÉCHOULAN Éric, « Matérialisme de Chris Marker : à propos de *L'héritage de la chouette* », p. 257-265.

PIRET Pierre (éd.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs créés par les médias modernes. Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007 (Champs visuels).

LISSE Michel, « Secrète la visibilité. Jacques Derrida et la photo-skia-graphie », p. 139-147.

MICHAUX Ginette, « Le regard proustien et la photographie », p. 169-179.

GROJNOWSKI Daniel, « Photographie et croyance. Du spiritisme à la métapsychique », p. 227-240.

#### 4. Articles

---

BEILLEVAIRE Patrick, « Du panthéisme japonais », dans *Revue de l'histoire des religions*, tome 205, n°4, 1988, p. 399-413.

GOLDSTEIN-GIDONI Ofra, « Kimono and the Construction of Gendered and Cultural Identities », dans *Ethnology*, vol. 38, n°4, automne 1999, p. 351-370.

KRETSCHMER Angelika, « Mortuary Rites for Inanimate Objects: The Case of Hari Kuyō », dans *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 27, n° ¾, automne 2000, p. 379-404.

VILLENEUVE Johanne, « La fin d'un monde. À propos de *Sans soleil*, de Chris Marker », dans *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 13, n° 3, 2003, p. 33-51.

« Testimonials from Himeyuri Student Nurses », dans *Manoa*, vol. 13, n°1, été 2001, p. 142-151.

#### 5. Documents sur internet

---

BURDEAU Emmanuel (éd.), NINEY François et MÉRANGER Thierry, *Sans soleil. Chris Marker*, Paris : CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, 2013, <http://www.cnc.fr/web/fr> (07/08/2017).

IWAI Hiroshi, *Shōgatsu*, Tokyo : Kokugakuin University, [http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=23256](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=23256) (07/08/2017).

IWAI Hiroshi, *Life-cycle Rituals and Occupational Rituals*, Tokyo : Kokugakuin University,  
[http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=23239](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=23239)  
(07/08/2017).

IWAI Hiroshi, *Miyamairi*, Tokyo : Kokugakuin University,  
[http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=23276](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=23276)  
(07/08/2017).

KADOYA Atsushi, *Izanagi*, Tokyo : Kokugakuin University,  
[http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=22282](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=22282),  
(07/08/2017).

KADOYA Atsushi, *Susanoo*, Tokyo : Kokugakuin University,  
[http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=22340](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=22340),  
(07/08/2017).

SATŌ Makoto, *Shinto and buddhism*, Tokyo : Kokugakuin University,  
[http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=23041](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=23041),  
(07/08/2017).

SUGIYAMA Shigetsugu, *Ancient Shinto*, Tokyo : Kokugakuin University,  
[http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_eos&data\\_id=22908](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_eos&data_id=22908),  
(07/08/2017).

*Himeyuri Student Corps in the Battle of Okinawa*, Itoman : Himeyuri Peace Museum,  
<http://www.himeyuri.or.jp/EN/war.html> (07/08/2017).

*Kojiki*, Tokyo : Kokugakuin University,  
[http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class\\_name=col\\_bts&data\\_id=160](http://k-amc.kokugakuin.ac.jp/DM/detail.do?class_name=col_bts&data_id=160),  
(07/08/2017).

*What is Himeyuri?*, Itoman : Himeyuri Peace Museum,  
<http://www.himeyuri.or.jp/EN/intro.html> (07/08/2017).

## 6. Sources

---

### 6.1. Littéraires

---

MARKER Chris, *Le Dépays*, Paris, Herscher, 1982 (Format/photo).

MARKER Chris, *Introduction à Immemory*, 1997-98, consulté sur  
<http://derives.tv/immemory> (07/08/2017).

MARKER Chris, « Sans soleil », dans *Trafic*, n°6, printemps 1993, p. 79-97, consulté sur  
« Chris Marker. Notes from the Era of Imperfect Memory »,  
<https://chrismarker.org/wp-content/uploads/2013/11/sans-soleil-commentaire-francais.pdf>  
(07/08/2017).

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988 (Folio classique, 1924).

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu VII. Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1990 (Folio classique, 2203).

## 6.2. Audiovisuelles

---

MARKER Chris, *Immemory*, CD-ROM, Paris : Centre Pompidou / Films de l'Astrophore, 1997-98, consulté sur <http://www.gorgomancy.net/> (07/08/2017).

MARKER Chris, *La Jetée*, film, Argos Films / Service de la recherche de l'ORTF, 1962, consulté dans *La Jetée|Sans soleil*, DVD, Arte Éditions, 2013.

MARKER Chris, *Sans soleil*, film, Argos Films, 1982, consulté dans *La Jetée|Sans soleil*, DVD, Arte Éditions, 2013.

MARKER Chris, *L'Héritage de la Chouette. 2 Olympisme ou la Grèce imaginaire*, film, Attica Art Productions/La Sept/FIT productions, 1989, consulté sur <http://www.gorgomancy.net/> (07/08/2017).

MARKER Chris, *L'Héritage de la Chouette. 4 Nostalgie ou le Retour impossible*, film, Attica Art Productions/La Sept/FIT productions, 1989, consulté sur <http://www.gorgomancy.net/> (07/08/2017).

MARKER Chris, *L'Héritage de la Chouette. 5 Amnésie ou le Sens de l'Histoire*, film, Attica Art Productions/La Sept/FIT productions, 1989, consulté sur <http://www.gorgomancy.net/> (07/08/2017).

MARKER Chris, *L'Héritage de la Chouette. 9 Cosmogonie ou l'Usage du Monde*, film, Attica Art Productions/La Sept/FIT productions, 1989, consulté sur <http://www.gorgomancy.net/> (07/08/2017).

MARKER Chris, *Gorgomancy*, site internet, Paris : Centre Pompidou/Films du Jeudi, avec le soutien du CNC, des Fondations Liedts-Meesen et Luma, 2007-2017, <http://www.gorgomancy.net/> (07/08/2017).



## 1. Résumé et fiche technique<sup>317</sup>

### 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. **Assistants 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.

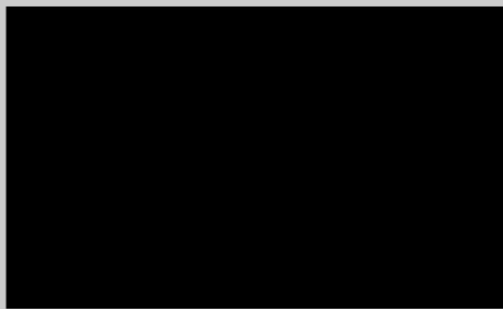
<sup>317</sup> BURDEAU Emmanuel (éd.), NINEY François et MÉRANGER Thierry, *Sans soleil*. Chris Marker, Paris : CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, 2013, <http://www.cnc.fr/web/fr> (07/08/2017).

# 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 chapitres<sup>1</sup>. 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 émeutes 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.

<sup>318</sup> BURDEAU Emmanuel (éd.), NINEY François et MÉRANGER Thierry, *Sans soleil*. Chris Marker, Paris : CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, 2013, <http://www.cnc.fr/web/fr> (07/08/2017).

#### 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 mégalo-pole 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'Ile-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 forêt 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*, Éditions 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.

## Sans Soleil

par Chris. Marker

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

### OUVERTURE

La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965. Il me disait que c'était pour lui l'image du bonheur, et aussi qu'il avait essayé plusieurs fois de l'associer à d'autres images – mais ça n'avait jamais marché. Il m'écrivait : «... il faudra que je la mette un jour toute seule au début d'un film, avec une longue amorce noire. Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, au moins on verra le noir.»

### ACTE 1

Il m'écrivait «Je reviens d'Hokkaido, l'île du nord. Les Japonais riches et pressés prennent l'avion, les autres prennent le ferry. L'attente, l'immobilité, le sommeil morcelé, tout ça curieusement me renvoie à une guerre passée ou future : trains de nuit, fins d'alerte, abris atomiques... De petits fragments de guerre enchâssés dans la vie courante.» Il aimait la fragilité de ces instants suspendus, ces souvenirs qui n'avaient servi à rien qu'à laisser, justement, des souvenirs. Il écrivait «Après quelques tours du monde, seule la banalité m'intéresse encore. Je l'ai traquée pendant ce voyage avec l'acharnement d'un chasseur de primes.

À l'aube, nous serons à Tokyo.»

Il m'écrivait d'Afrique. Il opposait le temps africain au temps européen, mais aussi au temps asiatique. Il disait qu'au XIX<sup>e</sup> siècle l'humanité avait réglé ses comptes avec l'espace, et que l'enjeu du XX<sup>e</sup> était la cohabitation des temps.

«À propos, saviez-vous  
qu'il y a des émeutes en Ile-de-France ?»

Il m'écrivait qu'aux îles Bijagos, ce sont les jeunes filles qui choisissent leur fiancé.

[chap. 2]

Il m'écrivait que dans la banlieue de Tokyo, il y a un temple consacré aux chats.

«Je voudrais savoir vous dire la simplicité, l'absence d'affectation de ce couple qui était venu déposer au cimetière des chats une latte de bois couverte de caractères. Ainsi leur chatte Tora serait protégée. Non, elle n'était pas morte, seulement enfuie, mais au jour de sa mort personne ne saurait comment prier pour elle, comment intercéder pour que la Mort l'appelle par son vrai nom. Il fallait donc qu'ils viennent là tous les deux, sous la pluie, accomplir le rite qui allait réparer, à l'endroit de l'accroc, le tissu du temps.»

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 ?»

---

<sup>319</sup> MARKER Chris, « Sans soleil », dans *Trafic*, n°6, printemps 1993, p. 79-97, consulté sur « Chris Marker. Notes from the Era of Imperfect Memory », <https://chrismarker.org/wp-content/uploads/2013/11/sans-soleil-commentaire-francais.pdf> (07/08/2017).

[Égalité des regards 0 04 50]

Il n'aimait pas s'attarder sur le spectacle de la misère, mais dans tout ce qu'il voulait montrer du Japon, il y avait aussi les recalés du Modèle. «Tout un monde de clodos, de lumpens, de hors-castes, de Coréens. Trop fauchés pour la drogue, ils se saoulent à la bière, au lait fermenté. Ce matin, à Namidabashi, à vingt minutes des splendeurs du centre, un type prenait sa revanche sur la société en dirigeant la circulation au carrefour. Le luxe pour eux, ce serait une de ces grosses bouteilles de saké qu'on répand sur les tombes le jour des morts.

J'ai payé la tournée au bistrot de Namidabashi : ce genre d'endroit permet l'égalité du regard. Le seuil au-dessous duquel tout homme en vaut un autre, et le sait.» Il me disait la jetée d'embarquement sur l'île de Fogo, au Cap-Vert. «Depuis combien de temps sont-ils là à attendre le bateau ? Patients comme des cailloux, mais prêts à bondir. C'est un peuple d'errants, de navigateurs, de parcoureurs du monde. Ils se sont créés à force de métissages sur ces rochers qui servaient aux Portugais de gare de triage entre leurs colonies. Peuple du rien, peuple du vide, peuple vertical. 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 ?»

[chap. 3]

Il m'écrivait : «Le Sahel n'est pas seulement ce qu'on en montre quand il est trop tard. C'est une terre où la sécheresse s'engouffre comme l'eau dans un bateau qui fait eau. Les bêtes ressuscitées le temps d'un carnaval à Bissau, on les retrouvera pétrifiées dès qu'un nouvel assaut aura changé une savane en désert. C'est l'état de survie que les pays riches ont oublié, à une seule exception – vous aviez deviné, le Japon... Mon perpétuel va-et-vient n'est pas une recherche des contrastes, c'est un voyage aux deux pôles extrêmes de la survie.»

[Les listes de Sei Shônagon 0 08 50]

Il me parlait de Sei Shônagon, une dame d'honneur de la princesse Sadako au début du XI<sup>e</sup> siècle, la période de Heian. «Sait-on jamais où se joue l'histoire ? Les gouvernants gouvernaient, ils s'affrontaient dans des stratégies compliquées. Le vrai pouvoir était détenu par une famille de régents héréditaires, la cour de l'Empereur n'était plus qu'un lieu d'intrigues et de jeux d'esprit. Et ce petit groupe d'oisifs a laissé dans la sensibilité japonaise une trace autrement profonde que toutes les imprécations de la classe politique, en apprenant à tirer de la contemplation des choses les plus ténues une sorte de réconfort mélancolique... Shônagon avait la manie des listes : liste des "choses élégantes", des "choses désolantes" ou encore des "choses qu'il ne vaut pas la peine de faire". Elle eut un jour l'idée d'écrire la liste des "choses qui font battre le cœur". Ce n'est pas un mauvais critère, je m'en aperçois quand je filme. Je salue le miracle économique, mais ce que j'ai envie de vous montrer, ce sont les fêtes de quartiers.»

[chap. 4] Il m'écrivait : «Je rentre par la côte de Chiba... Je pense à la liste de Shônagon, à tous ces signes qu'il suffirait de nommer pour que le cœur batte. Seulement nommer. Chez nous un soleil n'est pas tout à fait soleil s'il n'est pas éclatant, une source, si elle n'est pas limpide. Ici, mettre des adjectifs serait aussi malpoli que de laisser aux objets leurs étiquettes avec leurs prix. La poésie japonaise ne qualifie pas. Il y a une manière de dire bateau, rocher, embrun, grenouille, corbeau, grêle, héron, chrysanthème, qui les contient tous. La presse ces jours-ci est remplie de l'histoire de cet homme de Nagoya : la femme qu'il aimait était morte l'an dernier, il avait plongé dans le travail, à la japonaise, comme un fou. Il avait même fait une découverte importante, paraît-il, en électronique. Et puis là, au mois de mai, il s'est tué : on dit qu'il n'avait pas pu supporter d'entendre le mot printemps.»

Il me décrivait ses retrouvailles avec Tokyo. «Comme un chat rentré de vacances dans son panier se met tout de suite à inspecter ses endroits familiers.» Il courait voir si tout était bien à sa place, la chouette de Ginza, la locomotive de Shimbashi, le temple du Renard au sommet du grand magasin Mitsukoshi, qu'il trouvait envahi par les petites filles et les chanteurs de rock. On lui apprenait que c'étaient maintenant les petites filles qui faisaient et défaisaient les gloires, que les producteurs tremblaient devant elles. On lui racontait qu'une femme défigurée ôtait son masque devant les passants, et les griffait s'ils ne la trouvaient pas belle. Tout l'intéressait. Lui qui n'aurait pas levé les yeux sur un but de Platini ou une arrivée de tiercé s'enquerrait avec fièvre du classement de Chiyonofuji dans le dernier tournoi de Sumo. Il demandait des nouvelles de la famille impériale, du prince héritier, du plus vieux gangster de Tokyo qui apparaît régulièrement à la télévision pour enseigner la bonté aux enfants. Ces joies simples du retour au pays, au foyer, à la maison familiale, qu'il ignorait, douze millions d'habitants anonymes pouvaient les lui procurer.

Il m'écrivait: «Tokyo est une ville parcourue de trains, cousue de fils électriques, elle montre ses veines. On dit que la télé rend ses habitants analphabètes. Moi je n'ai jamais vu autant de gens lire dans la rue. Peut-être ne lisent-ils que dans la rue, ou bien ils font semblant de lire, ces jaunes... Je donne mes rendez-vous à Kinokunya, la librairie de Shinjuku. Le génie graphique qui a permis aux Japonais d'inventer le cinémascope dix siècles avant le cinéma compense un peu le triste sort des héroïnes des bandes dessinées, victimes de scénaristes sans cœur et d'une censure castratrice. Parfois elles s'échappent, on les retrouve sur les murs. Toute la ville est une bande dessinée. C'est la planète Mongo. Comment ne pas reconnaître cette statuaire qui va du baroque plastifié au stalinien-lascif, et ces visages géants dont on sent peser le regard – car les voyeurs d'images sont vus à leur tour par des images plus grandes qu'eux.

À l'approche de la nuit, la mégapole se casse en villages. Avec ses cimetières de campagne à l'ombre des banques, ses gares et ses temples, chaque quartier de Tokyo redevient une petite bourgade naïve et proprette qui se cache entre les pattes des gratte-ciel.»

Le petit bar de Shinjuku lui rappelait cette flûte indienne dont le son n'est perceptible qu'à celui qui en joue. Il aurait pu s'écrier, comme dans Godard – ou dans Shakespeare – « mais d'où vient cette musique ? » Plus tard, il me racontait qu'il avait dîné au restaurant de Nishi-Nippori où M. Yamada pratique l'art difficile de l'*action cooking*. Il me disait qu'à bien observer les gestes de M. Yamada et sa façon de mélanger les ingrédients, on pouvait méditer utilement sur des notions fondamentales, communes à la peinture, à la philosophie et aux arts martiaux. Il prétendait que M. Yamada détenait, et de façon d'autant plus admirable que son exercice en était humble, l'essence du style – et que par conséquent, c'était à lui de mettre sur cette première journée de Tokyo, avec son pinceau invisible, le mot FIN.

[Fonction magique de l'œil 0 19 37 ch. 5]

«J'ai passé ma journée devant la télé, boîte à souvenirs. J'étais à Nara en compagnie des cerfs sacrés, je prenais une photo sans savoir qu'au XVII<sup>e</sup> siècle Bashô avait écrit :

Le saule contemple à l'envers  
l'image du héron

Le spot publicitaire prend aussi un air de haikai, pour un œil habitué dans ce domaine aux infamies occidentales. Ne pas comprendre ajoute évidemment à la jouissance. Un instant, j'ai eu l'impression un peu hallucinatoire d'entendre le japonais, comme M. Fenouillard, mais c'était une émission culturelle de la NHK sur Nerval.

8 h 40, le Cambodge. De Rousseau aux Khmers rouges – coïncidence ou sens de l'histoire ? Dans *Apocalypse Now*, Brando prononçait là-dessus quelques phrases définitives – et incommunicables : *L'horreur a un nom et un visage... Il faut faire de l'horreur une alliée...*

Pour exorciser l'horreur qui a un nom et un visage, il faut lui donner un autre nom et un autre visage. Les films d'épouvante japonais ont la beauté sournoise de certains cadavres. On reste quelquefois sonné par tant de cruauté, on en cherche la source dans une longue intimité des peuples d'Asie avec la souffrance, qui exige que même la douleur soit ornée. Et puis vient la récompense : sur la déconfiture des monstres, l'assomption de Natsume Masako. La beauté absolue a aussi un nom, et un visage.

Mais plus on regarde la télévision japonaise, plus on a le sentiment d'être regardé par elle.

Que la fonction magique de l'œil soit au centre de toutes choses, même le journal télévisé en témoigne. Nous sommes en temps d'élections : les candidats vainqueurs peignent en noir l'œil resté vide de Daruma, l'esprit porte-chance, les candidats battus emportent, dignes et dépités, leur Daruma borgne.

Les images les plus indéchiffrables sont celles d'Europe. Je vois la bande-image d'un film dont la bande-son viendra plus tard : pour la Pologne, il m'a fallu six mois. Aucune difficulté en revanche avec les tremblements de terre locaux – mais il faut dire que celui de la nuit dernière m'avait grandement aidé à cerner le problème. La poésie naît de l'insécurité : Juifs errants, Japonais tremblants. À vivre sur un tapis toujours près d'être tiré sous leurs pieds par une nature farceuse, ils ont pris l'habitude d'évoluer dans un monde d'apparences fragiles, fugaces, révocables, des trains qui volent de planète en planète, des samouraïs qui se battent dans un passé immuable : cela s'appelle l'impermanence des choses.

J'ai accompli tout le parcours, jusqu'aux émissions du soir, celles qu'on dit pour adultes. Même hypocrisie que dans les bandes dessinées, mais c'est une hypocrisie codée. La censure n'est pas la mutilation du spectacle, elle est le spectacle. Le code est le message. Il désigne l'absolu en le cachant : c'est ce qu'ont toujours fait les religions.»

[Le Japonais et le Pape 0 24 47 chap. 6]

Cette année-là, un nouveau visage apparut parmi les grands visages qui blasonnent les rues de Tokyo : celui du Pape. Des trésors qui n'avaient jamais quitté le Vatican furent exposés au septième étage du grand magasin Sogo. Il m'écrivait : «La curiosité, bien sûr, et comme une lueur d'espionnage industriel dans l'œil. Je les imagine bien sortant dans les deux ans une version moins coûteuse et plus performante du catholicisme. Mais aussi la fascination qui s'attache au sacré, même celui des autres.

Alors, à quand l'exposition, au troisième étage de la Samaritaine, des signes du sacré japonais comme on les voit à Josankei, dans l'île d'Hokkaido ? On sourit d'abord de cet endroit qui est à la fois un musée, une chapelle et un sex-shop. On admire comme toujours au Japon que les parois soient si minces entre les règnes qu'on puisse dans le même mouvement contempler une sculpture, acheter une poupée gonflable et offrir à la déesse de la fécondité la menue monnaie qui accompagne toujours ses figurations. Figurations dont la franchise rendrait incompréhensible les ruses de la télévision, si elle ne disait en même temps qu'un sexe n'est visible qu'à condition d'être séparé d'un corps... On voudrait croire à un monde d'avant la faute, inaccessible aux complications d'un puritanisme dont l'occupation américaine lui a imposé le simulacre, où les gens qui s'assemblent en riant autour de la fontaine votive, la femme qui l'effleure d'un geste amical participent de la même innocence cosmique. La deuxième partie du musée, avec ses couples d'animaux empaillés, serait le Paradis Terrestre comme nous l'avons toujours rêvé. Pas si sûr. L'innocence animale peut être une astuce pour contourner la censure, elle peut être aussi le miroir d'une réconciliation impossible, et même sans péché originel, ce paradis terrestre peut être un paradis perdu. Sous la splendeur lustrée des gentils animaux de Josankei, je lis la déchirure fondamentale de la société japonaise, celle qui sépare les hommes des femmes. Dans la vie, elle semble ne se manifester que de deux façons : le crime sanguinaire, ou une discrète mélancolie, proche de celle de Shônagon, que le japonais exprime par un seul mot, d'ailleurs intraduisible... Alors ce ravalement de l'homme à la bête, contre lequel fulminaient les Pères de l'Eglise, devient ici le défi des bêtes à la "poignance des choses", à une mélancolie dont je peux vous donner la couleur en vous copiant ces lignes de Samura Koichi : *Qui a dit que le temps vient à bout de toutes les blessures ? Il vaudrait mieux dire que le temps vient à bout de tout, sauf des blessures. Avec le temps, la plaie de la séparation perd ses bord réels. Avec le temps, le corps désiré ne sera bientôt plus, et si le corps désirant a déjà cessé d'être pour l'autre, ce qui demeure, c'est une plaie sans corps.*»

Il m'écrivait que le secret japonais, cette poignance des choses qu'avait nommée Lévi-Strauss, supposait la faculté de communier avec les choses, d'entrer en elles, d'être elles par instant. Il était normal qu'à leur tour elles fussent comme nous – périssables et immortelles. Il m'écrivait : «L'animisme est une notion familière en Afrique, on l'applique plus rarement au Japon. Comment appeler alors cette croyance diffuse selon laquelle n'importe quel fragment de la création a son répondant invisible ? Quand on construit une usine ou un gratte-ciel on commence par apaiser le dieu propriétaire du terrain avec une cérémonie. Il y a une cérémonie pour les pinces, pour les bouliers, et même pour les épingles rouillées. Il y en a une, le 25 septembre, pour le repos de l'âme des poupées cassées. Les poupées sont accumulées dans le temple de Kiyomizu consacré à Kannon, la déesse de la compassion, notre Kwan-Yin, et on les brûle en public.

J'ai regardé les participants. Je pense que ceux qui voyaient partir les kamikaze n'avaient pas d'autres visages.»

[Le regard des dames de Bissau 0 30 26 chap. 7]

Il m'écrivait que sur les images de Guinée-Bissau, il faudrait mettre une musique du Cap-Vert. Ce serait notre contribution à l'unité rêvée par Amílcar Cabral.

«Pourquoi un si petit pays, et si pauvre, intéresserait-il le reste du monde ? Ils ont fait ce qu'ils ont pu. Ils se sont libérés, ils ont chassé les Portugais, ils ont traumatisé l'armée portugaise au point de déclencher en elle le mouvement qui a renversé la dictature et fait croire un moment à une nouvelle révolution en Europe... Qui se souvient de tout ça ? L'Histoire jette ses bouteilles vides par les fenêtres.

J'étais ce matin sur le quai de Pidjiguiti, où tout a commencé, en 1959, quand sont tombés les premiers morts de la lutte. 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. On a prêté à tous les leaders du tiers monde la même réplique au lendemain de l'indépendance : "Maintenant, les vrais problèmes commencent." Cabral n'a pas eu le temps de la prononcer, on l'avait assassiné avant, mais les problèmes ont commencé, et continué, et continuent. Des problèmes peu excitants pour le romantisme révolutionnaire : travailler, produire, distribuer, surmonter l'épuisement des lendemains de guerre, les tentations du pouvoir et du privilège... Mais quoi, l'Histoire n'est amère qu'à ceux qui l'attendent sucrée.

Mon problème personnel était plus circonscrit : comment filmer les dames de Bissau ? Apparemment la fonction magique de l'œil jouait là contre moi. C'est sur les marchés de Bissau et du Cap-Vert que j'ai retrouvé l'égalité du regard, et cette suite de figures si proches du rituel de la séduction : je la vois – elle m'a vu – elle sait que je la vois – elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi – et pour finir le vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25 de seconde, le temps d'une image.

Toutes les femmes détiennent une petite racine d'indestructibilité, et le travail des hommes a toujours été de faire en sorte qu'elles s'en aperçoivent le plus tard possible. Les hommes africains sont aussi doués que les autres pour cet exercice, mais à bien regarder les femmes africaines, je ne les jouerais pas forcément gagnants.»

## ACTE 2

[Luttes politiques 0 34 53 chap. 8]

Il me racontait l'histoire du chien Hachiko : «Un chien attendait tous les jours son maître à la gare. Le maître mourut, le chien ne le sut pas, et il continua d'attendre, toute sa vie. Les gens émus lui apportaient à manger. Après sa mort on lui éleva une statue, devant laquelle on dépose toujours des sushis et des galettes de riz pour que l'âme fidèle d'Hachiko n'ait jamais faim.

Tokyo est comble de ces menues légendes et de ces animaux médiateurs. Le lion de Mitsukoshi monte la garde aux lisières de l'empire de M. Okada, grand amateur de peinture française, l'homme qui a loué le château de Versailles pour célébrer le centenaire de ses grands magasins. J'y ai vu, au département des ordinateurs, les jeunes Japonais se faire les muscles du cerveau comme les jeunes Athéniens à la palestra. C'est qu'ils ont une guerre à gagner. Les livres d'histoire de l'avenir mettront peut-être la bataille des circuits intégrés sur le même plan que Salamine ou Azincourt. Quitte à honorer l'adversaire malheureux en lui abandonnant d'autres terrains : la mode masculine de cette saison est placée sous le signe de John Kennedy.»

Comme une vieille tortue votive posée au coin d'un champ, il voyait tous les jours M. Akao, le président du Parti patriotique japonais, tonitruer du haut de son balcon à roulettes contre le complot communiste international, il m'écrivait : «Les voitures de l'extrême-droite avec leurs drapeaux et leurs mégaphones font partie du paysage de Tokyo, M. Akao est leur point focal. Je pense qu'il aura sa statue, comme le chien Hachiko, à ce carrefour dont il ne s'éloigne que pour aller prophétiser sur les champs de bataille. Il était à Narita aux années 60. C'était Roissy au Larzac, les paysans luttèrent contre l'installation de l'aéroport sur leurs terres, et M. Akao dénonçait la main de Moscou derrière tout ce qui bougeait... Yurakucho est l'espace politique de Tokyo. J'y ai vu en d'autres temps un bonze prier pour la paix au Viêt-nam. Aujourd'hui, de jeunes activistes de droite protestent contre l'annexion des îles du nord par les Russes. Ils se font quelquefois répondre que les relations commerciales du Japon avec l'abominable occupant du nord sont mille fois meilleures qu'avec l'allié américain qui crie sans cesse à l'agression économique... Rien n'est simple.

Sur l'autre trottoir, la parole est à la gauche. L'opposant catholique coréen Kim Dae Jung, kidnappé à Tokyo en 73 par la gestapo sud-coréenne, est menacé d'une condamnation à mort. Un groupe a commencé une grève de la faim, de très jeunes militants essaient de recueillir des signatures pour la soutenir.

Je suis retourné à Narita, pour l'anniversaire d'une victime de la lutte. Une manif' irréaliste, l'impression de jouer *Brigadoon*, de me réveiller dix ans après au milieu des mêmes acteurs, avec les mêmes langoustes bleues de la police, les mêmes adolescents casqués, les mêmes slogans, les mêmes banderoles, le même objectif : lutter contre l'aéroport. Une seule chose s'est surajoutée : l'aéroport, précisément. Mais avec sa piste unique et les barbelés qui l'étouffent, il fait plus assiégé que victorieux.

Mon copain Hayao Yameko 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.

Ce dont Narita me renvoyait un fragment intact, comme un hologramme brisé, c'était l'image de la génération des Sixties. Si c'est aimer que d'aimer sans illusion, peux dire que je l'ai aimée. Elle m'exaspérait souvent, je ne partageais pas son utopie qui était d'unir dans la même lutte ceux qui se révoltent contre la misère et ceux qui se révoltent contre la richesse, mais elle poussait le cri primordial que des voix mieux ajustées ne savaient plus, ou n'osaient plus, crier... J'ai retrouvé là des paysans qui s'étaient découverts dans la lutte. Elle avait échoué dans le concret. En même temps, tout ce qu'ils avaient gagné en ouverture sur le monde, en connaissance d'eux-mêmes, rien d'autre que la lutte n'aurait pu le leur apporter.

Chez les étudiants, il y a ceux qui ont fini par se massacrer entre eux dans les montagnes au nom de la pureté révolutionnaire, et ceux qui avaient si bien étudié le capitalisme pour le combattre qu'ils lui donnent aujourd'hui ses meilleurs cadres. Le Mouvement a eu comme partout ses histrions et ses arrivistes – y compris, car il y en a, des arrivistes du martyre – mais il a emporté tous ceux qui disaient avec le Che Guevara qu'ils "tremblaient d'indignation chaque fois qu'une injustice se commet dans le monde". Ils voulaient donner un sens politique à leur générosité, et leur générosité aura eu la vie plus longue que leur politique. Voilà pourquoi je ne laisserai jamais dire que vingt ans n'est pas le plus bel âge de la vie.

La jeunesse qui se rassemble tous les week-ends à Shinjuku sait d'évidence qu'elle n'est pas sur une rampe de lancement pour la vraie vie, qu'elle-même est une vie, à consommer tout de suite comme les groseilles. C'est un secret très simple, les vieux essaient de le masquer, tous les jeunes ne le connaissent pas. La fillette de dix ans qui a balancé sa petite camarade du haut du treizième étage après lui avoir lié les mains, parce qu'elle avait dit du mal de sa classe, ne l'avait pas découvert. Les parents qui réclament l'extension des lignes téléphoniques spéciales pour prévenir les suicides d'enfants s'aperçoivent un peu tard qu'ils l'avaient trop bien caché, Le Rock est un langage international pour propager le Secret. Un autre est particulier à Tokyo...

Pour les Takenoko, vingt ans est l'âge de la retraite. Ce sont des bébés Martiens, je vais les voir danser tous les dimanches au parc de Yoyogi. Ils cherchent à se faire remarquer, et ils n'ont pas l'air de remarquer qu'on les remarque. Ils sont dans un temps parallèle, une paroi d'aquarium invisible les sépare de la foule qu'ils attirent, et je peux passer un après-midi à contempler la petite Takenoko qui apprend, sans doute pour la première fois, les usages de sa planète.

À part ça, ils ont des plaques d'identification, ils fonctionnent au coup de sifflet, la Mafia les rançonne, et à l'exception d'un seul groupe composé de filles, c'est toujours un garçon qui commande...

[Description d'un rêve 0 45 10]

Un jour, il m'écrit : «Description d'un rêve... De plus en plus souvent mes rêves prennent pour décor ces grands magasins de Tokyo, les galeries souterraines qui les prolongent et qui doublent la ville. Un visage apparaît, disparaît, une trace se retrouve, se perd, tout le folklore du rêve y est tellement à sa place que le lendemain, réveillé, je m'aperçois que je continue de chercher dans le dédale des sous-sols la présence dérobée la nuit précédente. Je commence à me demander si ces rêves sont bien à moi, ou s'il font partie d'un ensemble, d'un gigantesque rêve collectif dont la ville tout entière serait la projection. Il suffirait peut-être de décrocher un des téléphones qui traînent partout pour entendre une voix familière, ou un cœur qui bat, comme à la fin des *Visiteurs du Soir* – celui de Sei Shônagon par exemple... Toutes les galeries aboutissent à des gares, les mêmes compagnies possèdent les magasins et le chemin de fer qui porte leur nom, Keio, Odakyu, ces noms de ports. Le train peuplé de dormeurs assemble tous les fragments de rêve, en fait un seul film, le film absolu. Les tickets du distributeur automatique deviennent des billets d'entrée.»

[chap. 9] Il me disait la lumière de janvier sur les escaliers des gares. Il me disait que cette ville devait se déchiffrer comme une partition. On pouvait se perdre dans les grandes masses orchestrales et les accumulations de détails, et cela donnait l'image vulgaire de Tokyo surpeuplée, mégalomane, inhumaine. Lui croyait y percevoir des cycles plus ténus, des rythmes, des clusters de visages attrapés au passage, aussi différenciés et précis que des grappes d'instruments. Quelquefois la comparaison musicale coïncidait avec la réalité toute simple : l'escalier Sony, à Ginza, était lui-même un instrument de musique, chaque marche une note. Tout cela s'emboîtait comme les voix d'une fugue un peu compliquée, mais il suffisait d'en prendre une et de ne pas la lâcher : celle des écrans de télé par exemple. À eux seuls ils dessinaient un itinéraire, qui se refermait quelquefois en boucles inattendues. C'était une saison de Sumo, et les amateurs qui venaient voir les combats dans les show-rooms très chics de Ginza étaient justement les plus pauvres de Tokyo, pauvres à ne pas avoir de télévision... Il voyait débarquer là les paumés de Namidabashi, ceux avec qui il avait bu le saké dans une aube ensoleillée, voilà combien de saisons maintenant ?

il m'écrivait : «Jusqu'au fond des souks de composants électroniques dont les extravagantes se font des bijoux, il y a dans la partition de Tokyo une portée particulière dont la rareté en Europe me condamne à un véritable exil sonore : c'est la musique des jeux vidéo. Ils sont incrustés dans les tables, on peut boire, on peut déjeuner en continuant de jouer. Ils ouvrent sur la rue : en les écoutant, on peut jouer de mémoire.

J'ai vu naître tous ces jeux au Japon. Je les ai retrouvés ensuite dans le monde entier, à une variante près : au départ c'est un jeu connu, une espèce de batterie anti-écologie où il s'agit d'assommer dès qu'elles pointent la tête des créatures dont je n'ai pas encore déterminé si ce sont des myocastors ou des bébés-phoques. Maintenant voici la variante japonaise : à la place des bestiaux, de vagues têtes humaines identifiées par une étiquette. Au sommet, le Président-directeur général. Devant lui, le Vice-président et les directeurs. Au premier rang, les chefs de section et le chef du personnel. Le type que j'ai filmé, et qui cassait de la hiérarchie avec une énergie enviable, m'a confié que le jeu pour lui n'était pas du tout allégorique, qu'il pensait très précisément à ses supérieurs. Voilà sans doute pourquoi la marionnette du chef du personnel a été si souvent et si fortement matraquée qu'elle est hors de service, et qu'il a fallu la remplacer à nouveau par un bébé-phoque.

[Images électroniques 0 55 47]

Hayao Yarianeko invente des jeux vidéo avec sa machine. Pour me faire plaisir, il y laisse entrer mes animaux familiers, le chat et la chouette.

Il prétend que la matière électronique est la seule qui puisse traiter le sentiment, la mémoire et l'imagination. L'Arsène Lupin de Mizoguchi, par exemple, ou les non moins imaginaires Burakumin. Comment prétendre représenter une catégorie de Japonais qui n'existent pas ? Oui, ils sont là, je les ai vus à Osaka se louer à la journée, dormir à même le sol, ils sont voués depuis le Moyen Âge aux tâches malpropres et ingrates, mais depuis l'ère Meiji rien officiellement ne les distingue et leur nom véritable, les *Etas*, est un mot tabou, imprononçable. Ils sont des non-personnes, comment les montrer sinon sous la forme de non-images ?

Les jeux vidéo sont la première phase du plan d'assistance des machines à l'espèce humaine, le seul plan qui offre un avenir à l'intelligence. Pour le moment, l'indépassable philosophie de notre temps est contenue dans le *Pac-Man*. Je ne savais pas en lui sacrifiant toutes mes pièces de 100 yens qu'il allait conquérir le monde. Peut-être parce qu'il est la plus parfaite métaphore graphique de la condition humaine. Il représente à leur juste dose les rapports de force entre l'individu et l'environnement, et il nous annonce sobrement que s'il y a quelque honneur à livrer le plus grand nombre d'assauts victorieux, au bout du compte ça finit toujours mal.

Il lui plaisait que les mêmes chrysanthèmes apparaissent aux funérailles des hommes et à celles des bêtes. Il me décrivait la cérémonie à la mémoire des animaux morts dans l'année, au zoo d'Uen : «Voilà deux ans de suite que ce jour de deuil est encore endeuillé par la mort d'un panda – plus irréparable à lire les journaux que celle, contemporaine, du Premier ministre. L'année dernière les gens pleuraient vraiment. Maintenant ils ont l'air de s'y faire, d'accepter que chaque année la Mort leur prenne un panda comme font les dragons des contes avec les jeunes filles. J'ai entendu cette phrase : *La cloison qui sépare la vie de la mort ne nous paraît pas aussi épaisse qu'à un Occidental*. Ce que j'ai lu le plus souvent dans les yeux de ceux qui allaient mourir, c'était la surprise. Ce que je lis en ce moment dans les yeux des enfants japonais, c'est la curiosité. Comme s'ils essayaient, pour comprendre la mort d'une bête, de voir à travers la cloison.»

## ACTE 3

[Guinée et Cap-Vert chap. 10]

« Je reviens d'un pays où la Mort n'est pas une cloison à franchir, mais un chemin à suivre. Le Grand Ancêtre de l'archipel des Bijagos nous a décrit l'itinéraire des morts, et comment ils se déplacent d'île en île selon un protocole rigoureux jusqu'à la dernière plage, celle où ils attendront le bateau pour l'autre monde. Si par mégarde on les rencontre, il ne faut surtout pas les reconnaître.

Les Bijagos font partie de la Guinée-Bissau. Sur un ancien document, Amilcar Cabral adresse au rivage un geste d'adieu – il a raison, il ne le reverra jamais. Luiz Cabral faisait le même geste quinze ans après, sur la pirogue qui nous ramenait. À ce moment-là, la Guinée est devenue une nation, Luiz en est le président. Tous ceux qui se souviennent de la guerre se souviennent de lui. Il est le demi-frère d'Amilcar, né comme lui de sang guinéen et capverdien mêlés, comme lui membre fondateur d'un parti inhabituel, le PAIGC, qui en unissant deux pays colonisés dans un seul mouvement de lutte veut préfigurer la fédération de deux États. J'ai écouté les récits d'anciens guérilleros, qui s'étaient battus dans des conditions à ce point inhumaines qu'ils plaignaient les soldats portugais d'avoir dû subir ce qu'eux-mêmes subissaient – ça, je l'ai entendu, avec beaucoup d'autres choses qui donnent honte d'avoir employé à la légère, même une seule fois, même par inadvertance, le mot guérilla pour désigner une certaine façon de faire des films... Un mot qui à l'époque se trouve lié à beaucoup de débats théoriques, et aussi à de terribles défaites sur le terrain. Amilcar Cabral est le seul à conduire une guérilla victorieuse – et pas seulement en termes d'avance militaire. Il connaît son peuple, il l'a longtemps étudié, il veut qu'une région libérée soit aussi l'ébauche d'une société différente. Les pays socialistes voient de quoi armer les combattants, les social-démocraties de quoi remplir les magasins du peuple. Et que l'extrême-gauche le pardonne à l'Histoire, mais si la guérilla est comme un poisson dans l'eau, c'est un peu grâce à la Suède... Amilcar n'a pas peur des ambiguïtés, et il connaît les pièges. Il a écrit : *On dirait que nous sommes devant un grand fleuve plein de vagues ou de tempête, avec des gens qui essaient de passer et qui se noient, mais ils n'ont pas d'autre issue ils doivent traverser...*

Et maintenant la scène se transporte à Cassaca, le 17 février 1980 – mais pour bien la lire il faut encore avancer dans le temps : dans un an, Luiz Cabral le président sera en prison, et l'homme qu'il vient de décorer et qui pleure, le commandant Nino, aura pris le pouvoir. Le Parti aura éclaté, Guinéens et Capverdiens séparés se disputeront l'héritage d'Amilcar. On apprendra que derrière cette fête de remise des grades qui perpétuait aux yeux des visiteurs la fraternité de la lutte, il y avait toutes les amertumes des lendemains de victoire, et que les larmes de Nino ne disaient pas l'émotion de l'ancien guerrier, mais l'orgueil blessé du héros qui ne s'estime pas assez distingué des autres. Et sous chacun de ces visages, une mémoire. Et là où on voudrait nous faire croire que s'est forgée une mémoire collective, mille mémoires d'hommes qui promènent leur déchirure personnelle dans la grande déchirure de l'Histoire... Au Portugal soulevé à son tour par la déferlante partie de Bissau, Miguel Torga qui avait lutté toute sa vie contre la dictature écrivait : *Chacun des comparses qui s'y trouve mêlé ne représente que lui-même... Au lieu d'une modification du panorama social, il cherche simplement, dans l'acte révolutionnaire, la sublimation de sa propre image...* C'est ainsi, généralement, que retombent les déferlantes, et d'une façon si prévisible qu'il faut bien croire à une espèce d'amnésie du futur que l'Histoire dispense, par miséricorde ou par calcul, à ceux qu'elle recrute. Amilcar assassiné par des membres de son propre parti, les régions libérées tombées sous la coupe de petits tyrannaux sanguinaires, liquidés à leur tour par un pouvoir central dont tout le monde chantera la stabilité jusqu'au coup d'État militaire... C'est ainsi qu'avance l'Histoire, en se bouchant la mémoire comme on se bouche les oreilles. Luiz exilé à Cuba, Nino découvrant à son tour des complots tramés contre lui pourront toujours se citer réciproquement à comparaître devant elle, elle n'entend rien, elle n'a qu'une alliée, celle dont parlait Brando dans *Apocalypse* : l'horreur – qui a un nom et un visage.

Je vous écris tout ça d'un autre monde, un monde d'apparences. D'une certaine façon, les deux mondes communiquent. La mémoire est pour l'un ce que l'Histoire est pour l'autre. Une impossibilité. Les légendes naissent du besoin de déchiffrer l'indéchiffrable. Les mémoires doivent se contenter de leur délire, de leur dérive. Un instant arrêté grillerait comme l'image d'un film bloquée devant la fournaise du projecteur. La folie protège, comme la fièvre. J'envie Hayao et sa Zone. Il joue avec les signes de sa mémoire, il les épingle et les décore comme des insectes qui se seraient envolés du Temps et qu'il pourrait contempler d'un point situé à l'extérieur du Temps – la seule éternité qui nous reste. Je regarde ses machines, je pense à un monde où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende.»

[Vertigo 01 06 50]

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 de tournage. Le fleuriste Podesta Baldocchi, où James Stewart épia 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.

Le petit hôtel victorien où Madeleine disparaissait avait disparu lui-même. Le béton l'avait remplacé, à l'angle d'Eddie and Gough. En revanche, la coupe de séquoia était toujours à Muir Woods. Madeleine y montrait la courte distance entre deux de ces lignes concentriques qui mesurent l'âge de l'arbre et disait «Ma vie a tenu dans ce petit espace.» Il se souvenait d'un autre film où ce passage était cité : le séquoia était celui du Jardin des Plantes, à Paris, et la main désignait un point hors de l'arbre – à l'extérieur du Temps.

Le cheval peint de San Juan Bautista, son œil qui ressemblait à celui de Madeleine... Hitchcock n'avait rien inventé, tout était là. Il avait couru sous les arches du promenoir de la Mission comme Madeleine avait couru vers sa mort – mais était-ce la sienne ? De cette fausse tour – la seule chose qu'Hitchcock ait rajoutée –, il imaginait Scottie sombrant dans la folie «de l'amour même», dans l'impossibilité de vivre avec la mémoire autrement qu'en la faussant, inventant un double à Madeleine dans une autre dimension du Temps, une Zone qui ne serait qu'à lui, et d'où il pourrait déchiffrer l'indéchiffrable histoire qui avait commencé à Golden Gate quand il avait retiré Madeleine de la baie de San Francisco, quand il l'avait sauvée de la mort avant de l'y rejeter – ou bien était-ce l'inverse ?

[Un film imaginaire 1 10 00]

«À San Francisco j'ai fait le pèlerinage d'un film vu dix-neuf fois. En Islande, j'ai posé la première pièce d'un film imaginaire. Cet été-là, j'avais rencontré trois enfants sur une route, et un volcan était sorti de la mer. Encore un coup de l'Ensemble... Les astronautes américains venaient s'entraîner avant la Lune dans ce coin de Terre qui lui ressemble, j'y voyais tout de suite un décor de science-fiction, le paysage d'une autre planète – ou plutôt non, qu'il soit celui de la nôtre pour quelqu'un qui vient d'ailleurs, de très loin. Je l'imagine avançant dans ces terres volcaniques qui collent aux semelles, avec une lourdeur de scaphandrier. Tout d'un coup il trébuche, et le pas suivant, c'est un an plus tard, il marche sur un petit sentier proche de la frontière hollandaise, le long d'une réserve d'oiseaux de mer.

Voilà un point de départ. Maintenant pourquoi cette coupe dans le temps, ce raccord de souvenirs ? Justement, lui ne peut pas le comprendre. Il ne vient pas d'une autre planète, il vient de notre futur. 4001, l'époque où le cerveau humain est parvenu au stade du plein emploi. Tout fonctionne à la perfection, de ce que nous autres laissons dormir, y compris la mémoire. Conséquence logique : une mémoire totale est une mémoire anesthésiée. Après beaucoup d'histoires d'hommes qui avaient perdu la mémoire, voici celle d'un homme qui a perdu l'oubli... – et qui, par une bizarrerie de sa nature, au lieu d'en tirer orgueil et de mépriser cette humanité du passé et ses ténèbres, s'est pris pour elle d'abord de curiosité, ensuite de compassion. Dans le monde d'où il vient, appeler un souvenir, s'émouvoir devant un portrait, trembler à l'écoute d'une musique ne peuvent être que les signes d'une longue et douloureuse préhistoire. Lui veut comprendre. Ces infirmités du Temps, il les ressent comme une injustice, et à cette injustice il réagit comme le Che, comme les jeunes des Sixties, par l'indignation. C'est un tiers-mondiste du Temps, l'idée que le malheur ait existé dans le passé de sa planète lui est aussi insupportable qu'à eux l'existence la misère dans leur présent.

Naturellement il échouera. Le malheur qu'il découvre lui est aussi inaccessible qu'est inimaginable la misère d'un pays pauvre pour les enfants d'un pays riche. Il a choisi de renoncer à ses privilèges, il ne peut rien contre le privilège de l'avoir choisi. Son seul viatique est cela même qui l'a lancé dans cette quête absurde : un cycle de mélodies de Moussorgski. On les chante toujours au quarantième siècle. Le sens s'en est perdu, mais c'est là que pour la première fois il a perçu la présence de cette chose qu'il ne comprenait pas, qui avait à voir avec le malheur et la mémoire, qu'il lui fallait à tout prix essayer de comprendre et vers laquelle, avec une lourdeur de scaphandrier, il s'est mis en marche.

Bien sûr, je ne le ferai jamais, ce film. Pourtant j'en collectionne les décors, j'en invente les détours, j'y dispose mes créatures favorites, et même je lui donne un titre, celui des mélodies de Moussorgski justement : *Sans Soleil*.

[Une civilisation bientôt disparue chap. 11]

Le 15 mai 1945, à 7 heures du matin, le 382<sup>e</sup> régiment d'infanterie américaine donna l'assaut à une colline d'Okinawa rebaptisée *Dick Hill*. Je suppose que les Américains eux-mêmes croyaient conquérir une terre japonaise, et qu'ils ne savaient rien de la civilisation des Ryukyus. Je n'en savais rien non plus, sinon que les visages des dames du marché d'Itoman me parlaient davantage de Gauguin que d'Utamaro. Pendant des siècles de vassalité rêveuse, le Temps n'avait pas bougé dans l'archipel, puis était venue la cassure. Est-ce une propriété des îles, de faire des femmes les dépositaires de leur mémoire ? J'apprenais que comme aux Bijagos c'est par les femmes que se transmet le savoir magique : chaque communauté a sa prêtresse, la *Noro*, qui préside à tous les rites, à l'exception des funérailles. Les Japonais défendirent la position pied à pied, à la fin du jour les deux demi-sections reformées de la compagnie L n'avaient progressé qu'à mi-hauteur de la colline. Une colline semblable à celle où je suivais un groupe de villageois, en route pour la cérémonie de purification. La *Noro* communique avec les dieux de la mer, de la pluie, de la terre, du feu, elle en parle comme de membres de sa famille qui auraient pas mal réussi. Tous s'inclinent devant la Déesse-Sœur qui est le reflet, dans l'absolu, d'une relation privilégiée entre le frère et la sœur. Même après sa mort, la sœur a la prédominance spirituelle. À l'aube, les Américains décrochèrent, il fallut encore plus d'un mois de combats pour que l'île se rende – et bascule dans le monde moderne. Vingt-sept ans d'occupation américaine, le rétablissement d'une souveraineté japonaise contestée, à deux kilomètres des bowlings et des stations-service la *Noro* continue de dialoguer avec les dieux. Après elle, le dialogue cessera. Les frères ne sauront plus que leur sœur morte veille sur eux.

En filmant cette cérémonie, je savais que j'assistais à la fin de quelque chose. Les cultures magiques qui disparaissent laissent des traces à celles qui leur succèdent, celle-ci n'en laissera aucune. La cassure de l'Histoire a été trop violente. J'ai touché cette cassure au sommet de la colline, comme je l'avais touchée au bord de la fosse où deux cents filles s'étaient suicidées à la grenade, en 1945, pour ne pas tomber vivantes aux mains des Américains. Les gens se font photographier devant la fosse. En face on vend des briquets-souvenirs, en forme de grenades.

Sur la machine d'Hayao, la guerre ressemble aux lettres qu'on brûle, et qui se déchirent elles-mêmes dans un liseré de feu. Le nom de code de Pearl Harbour était *Tora, tora, tora* : le nom de la chatte pour laquelle priait le couple de Go To Ku Ji. Ainsi, tout cela aura commencé par un nom de chatte prononcé trois fois.

Au large d'Okinawa, les kamikaze s'abattaient sur la flotte américaine. Ils deviendraient une légende. Ils s'y prêtaient mieux, évidemment, que les sections spéciales qui exposaient leurs prisonniers au gel de Mandchourie et ensuite à l'eau chaude, pour mesurer à quelle vitesse la chair se détache des os. Il faudrait lire leurs dernières lettres pour savoir que les kamikaze n'étaient pas tous volontaires, et que tous n'étaient pas des samourais fanatisés. Avant de boire sa dernière coupe de saké, Ryoji Uebara avait écrit : *J'ai toujours pensé que le Japon devait vivre librement pour vivre éternellement. Ça peut paraître idiot à dire aujourd'hui, sous un régime totalitaire... Nous autres, pilotes-kamikaze, nous sommes des machines, nous n'avons rien à dire, sinon supplier nos compatriotes de faire du Japon le grand pays de nos rêves. Dans l'avion je suis une machine, un bout de fer aimanté qui ira se fixer sur le porte-avions, mais une fois sur terre je suis un être humain, avec des sentiments et des passions... Pardonnez-moi ces pensées désordonnées. Je vous laisse une image mélancolique, mais au fond de moi je suis heureux. J'ai parlé franchement. Excusez-moi.*

## ACTE 4

[L'île de Sal chap. 12]

À chaque retour d'Afrique, il faisait escale à l'île de Sal, qui est bien un rocher de sel au milieu de l'Atlantique. Au bout de l'île, passé le village de Santa Maria et son cimetière aux tombes peintes, il suffit de marcher devant soi pour rencontrer le désert.

Il m'écrivait «J'ai compris les visions. Tout d'un coup, on est dans le désert comme dans la nuit. Tout ce qui n'est pas lui n'existe plus. Les images qui se proposent, on ne veut pas les croire.

Vous ai-je écrit qu'il y avait des émeutes en Île-de-France ? Ce nom d'Île-de-France sonne bizarrement, dans l'île de Sal. Ma mémoire superpose deux tours, celle du château en ruines de Montepilloy qui a servi de relais à Jeanne d'Arc, et celle du phare de la pointe sud de Sal, un des derniers phares, j'imagine, à fonctionner au pétrole.

La présence d'un phare dans le Sahel fait l'effet d'un collage tant qu'on n'a pas aperçu la mer, à la lisière du sable et du sel. Des équipages d'avions long-courriers font leur rotation à Sal. Leur club apporte à cette frontière du vide une petite touche balnéaire qui rend le reste encore plus irréel. Ils nourrissent les chiens errants qui habitent la plage.

Je les ai trouvés bien agités ce soir, mes chiens. Ils jouaient avec la mer comme je ne les avais jamais vus jouer auparavant. C'est en prenant plus tard Radio Hong-Kong que j'ai compris : ce jour était le premier du nouvel an lunaire, et pour la première fois depuis soixante ans, le signe du Chien croisait le signe de l'Eau.

Là-bas, à 18 000 km, une seule ombre reste immobile au milieu des longues ombres bougeantes que la lumière de janvier promène sur le sol de Tokyo : l'ombre du bonze d'Asakusa.

Car l'année du Chien commence aussi au Japon. Les temples sont comblés de visiteurs qui viennent jeter leur pièce de monnaie et prier à la japonaise : une prière qui se glisse dans la vie sans l'interrompre.

Perdu au bout du monde, sur mon île de Sal, en compagnie de mes chiens tout farauds, je me souviens de ce mois de janvier à Tokyo, ou plutôt je me souviens des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo. Elles se sont substituées maintenant à ma mémoire, elles sont ma mémoire. Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas, comment faisait l'humanité pour se souvenir... Je sais, elle écrivait la Bible. La nouvelle Bible, ce sera l'éternelle bande magnétique d'un Temps qui devra sans cesse se relire pour seulement savoir qu'il a existé. En attendant l'an 4001 et sa mémoire totale, voilà ce que pourraient nous promettre les oracles qu'on retire au Nouvel An de leurs longues boîtes hexagonales : un peu plus de pouvoir sur cette mémoire qui va de relais en relais, comme Jeanne d'Arc, qu'une annonce sur ondes courtes de la radio de Hong-Kong reçue dans une île du Cap-Vert projetée à Tokyo, et que le souvenir d'une couleur précise dans la rue fait rebondir sur un autre pays, sur une autre distance, sur une autre musique, à n'en plus finir.

[Nouvel An japonais 1 26 20]

Au bout du chemin de la mémoire, les idéogrammes de l'Île-de-France ne sont pas moins énigmatiques que les kanji de Tokyo, dans la lumière miraculeuse du Nouvel An. C'est l'Hiver indien. Comme si l'air était le premier élément à sortir purifié des innombrables cérémonies par lesquelles les Japonais se lavent d'une année pour entrer dans l'autre. Ils n'ont pas trop d'un mois entier pour s'acquitter de toutes les obligations qu'entraîne la politesse envers le Temps. La plus intéressante étant sans conteste l'acquisition, au temple de Tenjin, de l'oiseau Uso qui selon une tradition mange tous vos mensonges de l'année à venir, et selon une autre les transforme en vérités.

Mais ce qui fait la couleur de la rue de janvier, ce qui d'un seul coup la rend différente, c'est l'apparition des kimonos. Dans la rue, dans les magasins, dans les bureaux, à la Bourse même le jour de l'ouverture, les filles sortent leurs kimonos d'hiver à col de fourrure. À ce moment de l'année les autres Japonais peuvent bien inventer la télévision extra-plate, se suicider à la tronçonneuse ou conquérir les deux tiers du marché mondial des semi-conducteurs, bernique : on ne voit qu'elles...

Le 15 janvier est le jour des vingt ans, une célébration obligée dans la vie d'une jeune Japonaise. Les municipalités distribuent des petits sacs remplis de cadeaux, d'agendas, de recommandations, comment être une bonne citoyenne, une bonne mère, une bonne épouse. Ce jour-là, toute fille âgée de vingt ans peut téléphoner gratuitement à sa famille, en n'importe quel endroit du Japon. Travail, famille, patrie, c'est l'antichambre de l'âge adulte. Le monde des Takenoko et des chanteurs de rock s'éloigne comme une fusée. Des orateurs expliquent ce que la société attend d'elles. Combien de temps leur faudra-t-il pour oublier le Secret ?

Et puis quand toutes les fêtes sont finies, il n'y a plus qu'à ramasser tous les ornements, tous les accessoires de la fête, et en les brûlant, en faire une fête.

C'est le Dondo-yaki. Une bénédiction shinto sur ces débris qui ont droit à l'immortalité, comme les poupées d'Ueno. Le dernier état, avant leur disparition, de la poignance des choses. Daruma l'esprit borgne connaît une suprême présidence au sommet du bûcher. Il faut que l'abandon soit une fête, que le déchirement soit une fête, que l'adieu à tout ce que l'on a perdu, cassé, usé, s'ennoblisse d'une cérémonie. C'est au Japon que pourrait s'accomplir le vœu de M. de Montherlant, que le divorce soit un sacrement. Le seul moment déroutant de ce rituel aura été la ronde des enfants qui frappent le sol avec leurs longues perches. Je n'ai obtenu qu'une explication – singulière, encore que pour moi elle pourrait prendre la forme d'un petit office intime : c'est pour chasser les taupes.

[L'image du bonheur chap. 13]

Et c'est là, que, d'eux-mêmes, sont venus se greffer mes trois enfants d'Islande. J'ai repris le plan dans son intégralité, en rajoutant cette fin un peu floue, ce cadre tremblotant sous la force du vent qui nous giflait sur la falaise, tout ce que j'avais coupé pour "faire propre" et qui disait mieux que le reste ce que je voyais dans cet instant-là, pourquoi je le tenais à bout de bras, à bout de zoom, jusqu'à son dernier 25° de seconde... La ville d'Heimaey s'étendait au-dessous de nous, et lorsque, cinq ans après, Haroun Tazieff m'a envoyé ce qu'il venait de tourner au même endroit, il ne me manquait que le nom pour apprendre que la nature fait ses propres Dondo-yaki. Le volcan de l'île s'était réveillé. J'ai regardé ces images, et c'était comme si toute l'année 65 venait de se recouvrir de cendres.

Il suffisait donc d'attendre, et la planète mettait elle-même en scène le travail du Temps. J'ai revu ce qui avait été ma fenêtre, j'ai vu émerger des toitures et des balcons familiers, les balises des promenades que je faisais tous les jours à travers la ville et jusqu'à la falaise où j'avais rencontré les enfants. Le chat à chaussettes blanches que Garouk avait eu la délicatesse de filmer pour moi a trouvé naturellement sa place, et j'ai pensé que de toutes les prières au Temps qui avaient jalonné ce voyage, la plus juste était celle de la dame de Go To Ku Ji qui disait simplement à la chatte Tora : *Chatte aimée, où que tu sois, puisse ton âme connaître la paix.*

Et puis le voyage à son tour est entré dans la Zone. Hayao m'a montré mes images déjà atteintes par le lichen du Temps, libérées du mensonge qui avait prolongé l'existence de ces instants avalés par la Spirale.

Quand le printemps venait, quand chaque corbeau pour l'annoncer augmentait son cri d'un demi-ton, je prenais le train vert de la Yamanote Line et je descendais à la gare de Tokyo, voisine de la Poste Centrale. Même si la rue était vide, je m'immobilisais au feu rouge, à la japonaise, afin de laisser la place aux esprits des voitures cassées. Même si je n'attendais aucune lettre, je m'arrêtais devant la poste restante, car il faut honorer les esprits des lettres déchirées, et devant le guichet de la poste aérienne, pour saluer les esprits des lettres non envoyées. Je mesurais l'insupportable vanité de l'Occident qui n'a pas cessé de privilégier l'être sur le non-être, le dit sur le non-dit. Je marchais le long des petites échoppes des marchands de vêtements, j'entendais au loin la voix de M. Akao, répercutée par les haut-parleurs, qui avait monté d'un demi-ton. Enfin, je descendais dans la cave où mon copain le maniaque s'active devant ses graffiti électroniques. Au fond, son langage me touche parce qu'il s'adresse à cette part de nous qui s'obstine à dessiner des profils sur les murs des prisons. Une craie à suivre les contours de ce qui n'est pas, ou plus, ou pas encore. Une écriture dont chacun se servira pour composer sa propre liste des choses qui font battre le cœur, pour l'offrir, ou pour l'effacer. À ce moment-là la poésie sera faite par tous, et il y aura des émeutes dans la Zone.»

Il m'écrit du Japon, il m'écrit d'Afrique. Il m'écrit que maintenant il peut fixer le regard de la dame du marché de Praia, qui ne durait que le temps d'une image.

Y aura-t-il un jour une dernière lettre ?

### Générique de fin

Les lettres de Sandor Krasna sont lues par  
Florence Delay dans la version française,  
Alexandra Stewart dans la version anglaise.  
*Bande électro-acoustique* : Michel Krasna  
(Thème de *Sans Soleil* : M. 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 Marre Eugenio Bentivogho (Guérilla à Bissau)  
Danièle Tessier (Mort d'une girafe)  
Haroun Tazieff (Islande 1970)  
*Amis et conseillers* : Kazuko Kawakita, Hayao Shibata, Ichiro Hagiwara, Kazue Kobata, Keiko Murets,  
Yuko Fukusaki (à Tokyo)  
Tom Luddy, Anthony Reveaux, Manuela Adehnan (à San Francisco)  
Pierre Lhomme, Jimmy Glasberg, Ghislain Cloquet, A.S.C. assistés par Eric Dumage, Dominique Gentil,  
Arthur Claquet (à Paris)  
*Assistant à la réalisation* : Pierre Camus  
*Assistentes au montage* : Anne-Marie L'Hôte, Catherine Adda  
*Banc-titre* : Martin-Boschet – Roger Grange  
*Effets spéciaux* : Hayao Yamaneko  
*Synthétiseur d'images* : EMS Spectre  
*Synthétiseurs de son* : EMS/VCS 3– Moog Source  
Laboratoire LTC (*Etalonneur* : Marcel Mazoyer)  
Auditoriums SIS – AUDITEL  
Visa de contrôle n 53055  
Argos-Films 1982  
*Composition et montage* : Chris. Marker

in : *Trafic* 6, printemps 93, POL, pp. 79-97  
Les TC et chapitrages du DVD ont été rajoutés [ ]

# TABLE DES MATIÈRES

|                                                             |           |
|-------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>I. INTRODUCTION .....</b>                                | <b>1</b>  |
| 1. INSAISSABILITÉ, ENTRE L'AUTEUR ET L'ŒUVRE .....          | 3         |
| 1.1. <i>Engagement : s'investir dans l'œuvre</i> .....      | 3         |
| 1.2. <i>Une écriture de l'intervalle</i> .....              | 5         |
| 1.3. <i>Vers la mémoire</i> .....                           | 7         |
| 2. <i>SANS SOLEIL</i> .....                                 | 8         |
| 2.1. <i>Une poétique de la mémoire</i> .....                | 9         |
| 2.2. <i>Horizon de recherche</i> .....                      | 10        |
| 2.3. <i>Pour un peu de clarté</i> .....                     | 11        |
| <b>II. DE LA MÉMOIRE .....</b>                              | <b>13</b> |
| 1. ENTRE ÉVOCATION ET RECHERCHE .....                       | 14        |
| 2. LA REPRÉSENTATION PAR L'IMAGE .....                      | 16        |
| 3. INDIVIDUELLE OU COLLECTIVE ? .....                       | 18        |
| 4. UNE CERTITUDE .....                                      | 19        |
| <b>III. LE TEMPS .....</b>                                  | <b>21</b> |
| 1. DEUX MONDES .....                                        | 21        |
| 2. DE L'HISTOIRE À LA MÉMOIRE COLLECTIVE .....              | 22        |
| 2.1. <i>Le temps de l'Histoire</i> .....                    | 23        |
| 2.1.1. <i>L'avenir en ligne de mire</i> .....               | 23        |
| 2.1.2. <i>Un passé inaccessible</i> .....                   | 27        |
| 2.1.3. <i>Une représentation linéaire</i> .....             | 31        |
| 2.2. <i>Le temps de la mémoire collective</i> .....         | 31        |
| 2.2.1. <i>Okinawa, la charge de l'Histoire</i> .....        | 32        |
| 2.2.2. <i>Le rite : de l'impermanence à la survie</i> ..... | 34        |
| 2.2.3. <i>Une représentation complexe</i> .....             | 40        |
| 3. LA MÉMOIRE INDIVIDUELLE .....                            | 42        |
| 3.1. <i>Le poids du temps monumental</i> .....              | 42        |
| 3.2. <i>Le devenir fou de la mémoire individuelle</i> ..... | 46        |
| <b>IV. L'IMAGE .....</b>                                    | <b>51</b> |
| 1. L'IMAGE DU BONHEUR .....                                 | 53        |

|                                                                   |            |
|-------------------------------------------------------------------|------------|
| 2. SIGNE DE LA MÉMOIRE .....                                      | 57         |
| 2.1. <i>La voix de La Recherche</i> .....                         | 60         |
| 2.1.1. L'homme de 4001 : la tentation du passé revécu .....       | 62         |
| 2.1.2. Retrouver le passé : vers l'impression perdue .....        | 64         |
| 2.2. <i>Le signe vide</i> .....                                   | 68         |
| 2.2.1. L'empire des signifiants .....                             | 68         |
| a. Centre vide .....                                              | 70         |
| b. De l'imagination .....                                         | 71         |
| 2.2.2. La photographie : du spectre à la blessure poignante ..... | 73         |
| a. Le spectre .....                                               | 74         |
| b. La blessure .....                                              | 77         |
| 2.2.1. La <i>poignance</i> du signe vide .....                    | 79         |
| <b>V. CONCLUSION.....</b>                                         | <b>83</b>  |
| <b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>                                        | <b>87</b>  |
| 1. DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES .....                           | 87         |
| 2. MONOGRAPHIES .....                                             | 87         |
| 3. OUVRAGES COLLECTIFS .....                                      | 88         |
| 4. ARTICLES .....                                                 | 89         |
| 5. DOCUMENTS SUR INTERNET .....                                   | 89         |
| 6. SOURCES .....                                                  | 90         |
| 6.1. <i>Littéraires</i> .....                                     | 90         |
| 6.2. <i>Audiovisuelles</i> .....                                  | 91         |
| <b>ANNEXES.....</b>                                               | <b>93</b>  |
| 1. RÉSUMÉ ET FICHE TECHNIQUE .....                                | 93         |
| 2. DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL .....                                     | 94         |
| 3. COMMENTAIRE .....                                              | 98         |
| <b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>                                   | <b>111</b> |



