

DE QUELQUES RETOURS DE M. CHAT :
Historiographie politique dans *Le fond de l'air est rouge*

RELIEF 6 (1), 2012 – ISSN: 1873-5045. P37-47

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-113709

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

Dans son film de montage *Le fond de l'air est rouge*, Chris Marker compile un ensemble de représentations hétérogènes issues d'une décennie de luttes (ouvrières, étudiantes, indépendantistes, etc.) dans le monde. Par l'assemblage de ces images, le cinéaste déploie une historiographie a priori mélancolique et défaitiste. Le présent texte entend dépasser cette interprétation unilatérale de la critique politique des images pour y identifier les traces d'un retour chronique à l'espoir militant.

L'humanité devra donc se passer de mes commentaires pour organiser son suicide

Chris Marker est décédé en juillet 2012. Deux ans et demi auparavant, le cinéaste et artiste multimédia au visage peu connu et à l'avatar félin célèbre, anticipait son décès physique, tirant une première fois déjà sa révérence en publiant son dernier « post » sur le blog *Poptronics* auquel il avait contribué sous le pseudonyme de Guillaume-en-Egypte :

Autant l'avouer. Avec ce sommet de l'impuissance et de l'aveuglement, j'ai épuisé ma réserve de fléchettes. Les partager avec l'équipe de Pop aura été un bonheur, mais quand le cœur n'y est plus, inutile de faire semblant. Ma cervelle de chat n'arrive pas à faire tenir ensemble le constat d'échec qui s'appuie sur un calendrier inexorable, et les chances de salut dans une « gouvernance mondiale » qu'aucune utopie ne verrait arriver à temps du fait de ce même calendrier. L'humanité devra donc se passer de mes commentaires pour organiser son suicide, et nous les animaux organiser notre survie. Aux humains qui nous diront « mais pauvres bêtes, êtes-vous armées pour faire face au naufrage d'un monde complexe dont vous ne maîtrisez pas les rouages ? » nous répondrons simplement: « Et vous ? »¹

Définitivement déçu par les résultats du sommet de Copenhague de décembre 2009 le cinéaste et monteur d'images annonce sa retraite dans un testament politique résigné. Pourtant, à bien y regarder, cette démission s'apparente aussi à un repli, une sorte de retour au maquis, indissociable d'un dernier reproche malicieux lancé au monde des hommes. Résigné mais critique, dégoûté du monde mais prêt à revenir quand on ne l'attend pas, Guillaume-en-Egypte/Chris Marker scelle dans ces adieux une oscillation entre abandon et contestation, échec et militance, qui se trouve déjà au fondement du film de montage *Le fond de l'air est rouge* (C. Marker, 1977).

On connaît la place essentielle qu'occupe l'écriture de l'histoire et le travail de mémoire dans la filmographie de Chris Marker. A l'origine explicite de plusieurs de ses œuvres dont le programmatique *Immemory* (1997) ou *Level Five* (1995), l'historiographie markerienne n'a de cesse de penser les histoires du monde, les mémoires et ses productions visuelles qui s'y substituent dans nos mémoires. Articulant la plupart du temps l'analyse visuelle à une analyse politique, la démarche du cinéaste, résolument réflexive, résulte d'un regard lucide sur les petites et grandes images qui ont fait l'histoire du vingtième siècle. Empreinte depuis le milieu des années septante d'une certaine mélancolie (il n'hésite pas à passer au crible les représentations qu'il a lui-même générées à une époque portée par les espoirs révolutionnaires) et d'une certaine forme de résignation, son œuvre tranche à partir du *Fond de l'air est rouge* avec l'enthousiasme militant des films réalisés sous l'impulsion des révoltes ouvrières et étudiantes des années soixante (*A bientôt j'espère*, l'expérience des groupes Medvedkine, etc.). Dans *Le fond de l'air est rouge* tout particulièrement, la lucidité désenchantée qui frappe aussi ses propres images, est au fondement de la lecture que fait Marker des luttes précitées. Contrairement à l'œuvre d'autres cinéastes (on songe notamment à Alexander Kluge) dans lesquelles le spectateur est invité à devenir un coauteur du film, mais à l'instar de certains films de Harun Farocki ou de Jean-Luc Godard, *Le fond de l'air est rouge* concède, en dernier recours, peu de pouvoir à l'acteur politique, imitateur à son insu, et à son pendant contemporain, le spectateur, qui, invité par le montage à réfléchir aux images, assiste à la démonstration visuelle implacable de Marker².

Dans la suite de notre réflexion nous voudrions d'abord affiner quelque peu cette lecture défaitiste de l'histoire des luttes en revenant à la pensée historiographique qui se dégage du montage dans *Le fond de l'air est rouge*, et en rappelant en quoi cette écriture de l'histoire est profondément résignée. Ensuite, nous retournerons l'historiographie critique de Chris Marker contre elle-

même pour y trouver les ingrédients d'un antidote à la résignation qui se dégage a priori du film.

Associations et résonances visuelles

Le fond de l'air est rouge retrace l'histoire internationale des mouvements de gauche de 1967 à 1977. Il est constitué de deux parties précédées d'un prologue. La première partie est intitulée « Les mains fragiles » et la seconde « Les mains coupées ». Chacune de ces deux parties est elle-même subdivisée en deux sections: « Du Vietnam à la mort du Che » et « Mai 68 et tout ça » pour la première partie; « Du printemps de Prague au programme commun » et « Du Chili à – quoi au fait »? pour la seconde. Ces quatre parties sont constituées d'un montage d'extraits de films militants (y compris ceux de Marker lui-même), d'émissions de télévision des années 60-70, d'émissions de radio et de photos. Au départ, Marker avait envisagé d'utiliser exclusivement les chutes des films militants de l'époque. « Je ferai mon film avec tout ce que les autres et moi-même n'avons pas retenu, pas utilisé » annonçait-il dans un projet destiné au CNC (Lee, 186). Ajoutant qu'il avait « songé un moment à le baptiser d'une expression employée pour la première fois dans son sens constructif *Les poubelles de l'histoire* » (Lee, *ibid.*). La version finale du film est quelque peu éloignée de son projet initial. Outre les images de films militants non utilisées par leurs créateurs et récupérées par Marker, *Le fond de l'air est rouge* convoque des images célèbres de l'époque, découvertes dans les fonds d'archives de l'INA ou empruntées à des films de fiction (*Le cuirassé Potemkine* ou *L'honneur perdu de Katharina Blum* par exemple).

Par de multiples juxtapositions, associations et mises en série d'images d'archives, y compris les siennes, Marker révèle par le montage un ensemble d'analogies visuelles et dramatiques qui lient des représentations hétérogènes. L'assemblage de différentes représentations ainsi mises en relation, révèle visuellement des convergences formelles et politiques entre différents gestes et moments a priori analogues, ou au contraire très éloignés les uns des autres (songeons notamment aux gestes des étudiants militants de 68 présenté par Marker comme des manifestations de la survivance de gestes d'autres révolutionnaires, mais aussi à la séquence consacrée aux jets de pierre dans le monde, qui rassemble, au nom d'un même mouvement et motif visuel, policiers et manifestants, insurgés et militaires).

Dire, raconter et comprendre l'histoire, c'est donc dans *Le fond de l'air est rouge* révéler les points de contact entre différents événements, différents moments et aussi différents terrains d'action. Corollairement, une histoire nationale – et a fortiori l'histoire contemporaine française au premier plan dans de

nombreuses séquences du film – est élargie à d'autres histoires, au bénéfice d'une vue « internationalisante » voire « universalisante » des événements des années soixante et soixante-dix. La démarche de Marker est toutefois singulière en ce que les liens qu'elle établit entre les événements survenus dans plusieurs pays ne se fondent pas seulement sur les faits concrets et leurs conséquences, mais aussi sur leurs expressions visuelles. Marker dépasse en effet les seuls liens logiques (cause et effet, contexte commun, etc.) que l'histoire traditionnelle s'évertue à dégager, pour suggérer plutôt un ensemble de résonances visuelles toujours mouvantes dans le temps. C'est en substance ce qui décrit Barbara Laborde dans son article dédié à quelques rapprochements entre l'atlas warburgien, *Mnemosyne*, et deux films de Marker, celui qui nous préoccupe ici et *Le tombeau d'Alexandre* :

Je crois que Marker, comme Warburg, a toute sa vie recherché cette *forme* pour dire l'Histoire, cet *avatar* au sens le plus littéral du terme, c'est-à-dire une forme sans cesse susceptible de relectures, une forme labile, toujours en devenir. Une forme qui nie la possibilité d'une vision chronologique de l'histoire pour lui substituer une historiographie faite de (dé)liaisons souterraines, de connexions parfois fortuites, et qui ne peut finalement s'écrire que comme un texte discontinu³. (Laborde, 49)

La fonction historiographique des associations de ces images hétérogènes est, a priori, évidente. En reliant (par succession simple) différentes images d'archives, Marker révèle visuellement les liens et points communs, effets de rappels et d'échos visuels qui soulignent les filiations entre différentes images d'archives et donc, par extension, entre différents moments de l'histoire contemporaine. Par exemple : que les mouvements de la garde tsariste dans *Le cuirassé Potemkine*, les allers-retours de la garde présidentielle bolivienne ou les mouvements des troupes de CRS dans le quartier latin en Mai 68, peuvent être mis en réseau, ou en résonance visuelle. Ces rapprochements d'images sont, bien entendu, indissociables de rapprochements d'ordre historique et politique. Pour reprendre l'exemple précité, *Le fond de l'air est rouge*, par l'accumulation de ces différentes occurrences visuelles, trace les contours d'un moment/motif historique virtuel qui serait par exemple, en l'espèce, la marche offensive d'une force répressive⁴.

Bien que ces rapprochements d'images rappellent d'autres pratiques compilatoires dans le domaine de l'histoire de la peinture notamment, l'objectif premier de Marker n'est pas esthétique mais historiographique. Sa (re)lecture de l'histoire contemporaine, et plus particulièrement celle des révoltes marxistes entre 1967 et 1977, se sert de l'association d'images d'archives qui, ajoutées les unes aux autres, tracent les contours d'un siècle dont « Le

fond de l'air était rouge », ouvrant ainsi l'histoire française à un complexe historique bien plus vaste qui va de Prague à Washington en passant par Hanoï, Berlin et Bombay.

Décrite de la sorte, on pourrait croire qu'en définitive, la démarche historiographique de Marker ne se distingue pas foncièrement des reportages de compilation qui inondent nos écrans de télévision, et qui racontent l'histoire en en livrant des représentations réagencées. L'archive, dans le cas de ces reportages, se définit par la seule distance qui sépare le référent de l'image (l'événement historique par exemple, devenu inaccessible) de son utilisation postérieure. Elle est donc considérée comme une trace pure d'un fait passé et clôturé que l'on peut saisir par le biais de la représentation qu'il nous a laissée. Chez Marker en revanche, cet écart devient le socle d'un usage réflexif de l'image d'archives. Car dans *Le fond de l'air est rouge*, l'écart entre le moment de la prise de vue (et non plus seulement le référent concret de l'image), c'est-à-dire son contexte politique général, et le moment de sa réutilisation, fonde la relecture de l'image d'archives par le réalisateur. Pour Marker en effet, une image ne possède qu'une signification provisoire au moment de sa production. Ou plutôt : au moment de la prise de vue, le réalisateur (ou le caméraman dans le cas de films d'actualité) dispose de trop peu d'éléments pour accéder à la signification d'un moment de l'histoire et donc d'une image. Ceci implique qu'à l'origine et a fortiori dans le premier film dans lequel elle apparaît, la signification d'une image n'est perceptible qu'en partie. L'image ne peut révéler sa signification profonde (et sa pertinence historique) qu'une fois confrontée à des images qui lui sont postérieures et qui en révèlent les effets, les conséquences, les enjeux ultimes (ou provisoirement ultimes)⁵.

Par exemple, Marker revient sur les images qu'il a tournées lors des Jeux Olympiques d'Helsinki, en 1952, pour son film *Olympia 52*. A l'époque, il croyait filmer le champion de jumping de l'équipe chilienne. En fait, comme le révèlent les images d'une époque ultérieure que le cinéaste juxtapose aux siennes, il filmait celui qui allait devenir putschiste, le général Mendoza, l'un des quatre généraux de la junte de Pinochet. De même Leni Riefenstahl croyait filmer un champion Japonais, lors du tournage d'*Olympia* en 1936 alors qu'elle avait filmé un Coréen, la photo du même homme prise par Marker à Helsinki en 52 en témoigne. « On ne sait jamais ce que l'on filme », conclut Marker.

Plus tard, Marker reformulera encore cette pensée de l'image, dans *Le souvenir d'un avenir*, le documentaire qu'il a réalisé avec Yannick Bellon sur les photographies de Denise Bellon, comme le réceptacle d'un enjeu à retardement, en affirmant que l'art du photographe tient à son aptitude à anticiper l'avenir, à « déchiffrer l'avenir » dans le présent : « Le secret de l'art de la pho-

tographie, c'est quand le photographe lui-même a appris à lire l'avenir dans les images qu'il moissonne au présent. » (Marker & Bellon, s.p.).

C'est donc en réalité à deux réalisateurs historiographes que nous avons affaire dans *Le fond de l'air est rouge*. Le premier, qui peut être Marker selon l'origine des images utilisées, filme et « ne sait pas encore⁶. » Le second, Marker seul cette fois, confronte ses premières images à des représentations postérieures pour accéder enfin à un état supérieur de compréhension voire de lucidité étant donné que ces représentations révèlent précisément les enjeux historiques et politiques d'une image première. Toute représentation doit donc être confrontée à sa « posthistoire » pour développer sa véritable pertinence et sa véritable signification. Pour le dire vite, l'historiographie markerienne est donc une historiographie de la distance, de l'après-coup et de la maturation⁷.

Résumée par le commentaire dans la première partie du film, « Et soudain, les rues du monde se sont mises à ressembler aux rues de Paris », cette lecture peut s'avérer particulièrement sévère à l'égard de l'engagement politique passé. Car l'usage compilatoire et associatif des images sous-entend aussi chez Marker que l'image soit le premier outil d'écriture de l'histoire à travers l'usage qu'en fait le sujet politique. Cette pensée historiographique d'un lexique des actes politiques relève, comme on va le voir dans le point suivant, d'une conception qui voit en l'acteur politique (le manifestant, le chef d'état, le combattant mais aussi le caméraman) un personnage captif de son imaginaire politique et de son romantisme révolutionnaire, un « hologramme » dirait Marker, une sorte de fac-similé partiel des gestes et des images qui l'ont précédé⁸.

(Auto)critique du spectacle de l'histoire

Marker réexamine les images du passé à partir du présent pour en tirer une relecture forte des enseignements de l'histoire. En les recontextualisant, en les confrontant par le montage à d'autres images contemporaines ou postérieures, en les commentant aussi, Marker en redéfinit la portée et le sens. Cet usage de l'image d'archives entraîne deux effets contradictoires. Certaines images consacrées du passé se voient désacralisées par le montage alors que d'autres au contraire sont érigées au rang d'images symboliques.

L'image d'une façade ordinaire d'une rue anodine de Paris, précède celle de la même façade en 1968, sur laquelle le célèbre slogan « Sous les pavés, la plage » a été inscrit à la bombe. Cette confrontation de l'avenir et du passé désamorce d'emblée la charge émotionnelle de la seconde image et rend quelque peu dérisoire les espoirs de la génération de 68 qu'elle incarne. Il en va de même pour la séquence composée d'images des rues du quartier latin,

paisibles et ordinaires, auxquelles Marker adjoint les sons célèbres (discours, flashes radiophoniques, harangues des foules) des tumultes de Mai 68. L'image du marin et révolutionnaire Vakoulintchouk criant « Frères ! » dans *Le cuirassé Potemkine*, image symbolique de la résistance du peuple, voit également sa dimension mythique sapée par le montage. Présentée une première fois dans le prologue comme symbole d'une révolution réussie, elle est réintroduite dans une séquence traitant du Printemps de Prague, où elle est juxtaposée à l'image d'un militaire soviétique dont le tank est entouré par une foule en plein désarroi, et qu'un habitant de Prague tente de raisonner en l'appelant « camarade ».

Marker soumet aussi ses propres images à ce travail de déconstruction. L'image du visage ensanglanté d'un jeune homme par exemple, filmé en gros plan par le cinéaste lors de la marche contre le Pentagone en 1967 et érigée au rang de représentation emblématique des victimes de la brutalité policière aux USA dans son film, *La sixième face du Pentagone* (coréal. François Reichenbach, 1968), est recontextualisée. Certains plans qui donnaient l'illusion que les forces de l'ordre avaient opposé une forte résistance aux manifestants ont été supprimés. Marker a rajouté un commentaire précisant qu'en fait, les policiers ont délibérément laissé la voie libre aux contestataires. En somme, *Le fond de l'air est rouge* révèle donc une *autre* Histoire que celle que certaines images, érigées en emblèmes historiques, avaient d'abord contribué à constituer.

Parfois en revanche, la dimension symbolique de certaines images dont il était impossible de prendre la mesure au moment de leur captation, apparaît clairement au cinéaste avec le recul et est révélée par le montage. Grâce au montage, l'image de l'enterrement des morts de Charonne par exemple, se dote d'un sens qui n'apparaissait pas clairement en 1962 : le rassemblement auquel il a donné lieu anticipait les mouvements de protestation populaire des années 60.

On voit donc qu'une partie des images d'archives que Marker passe à la loupe de leurs résonances ultérieures, ont été réalisées par le cinéaste, témoin direct et filmeur, lui-même. Par conséquent, nous l'avons dit, l'historiographie dont participe *Le fond de l'air est rouge* notamment, se fonde sur deux auteurs. Le premier, témoin réel de l'événement réel, est ignorant ou ne dispose que d'un accès partiel et provisoire à la signification réelle d'une image. Le second intervient plus tard, lors du réemploi des images. Cette conception fondamentalement égocentrée et en deux temps de l'historiographie a un pendant dans l'histoire elle-même selon Marker. Car si l'association d'images débouche sur l'identification d'effets de résonance ou de survivance, elle permet aussi de révéler que toutes les déclinaisons d'une image, d'un geste, intentionnel ou

non, mis en scène ou non, ne sont en réalité que des redites vidées progressivement de sens, c'est-à-dire des « remises en spectacle » d'une occurrence antérieure.

Cette critique de la représentation de moments historiques implique une autocritique qui s'intègre, elle aussi, à un retour *a posteriori* sur le pouvoir historiographique et politique des images. Dans le cas de la séquence relative à la marche sur le Pentagone, le cinéaste suggère en effet que l'image qu'il a d'abord retenue, a contribué à une amplification et à une mise en spectacle des luttes qui servaient les intérêts du pouvoir dans la mesure où elles donnent au citoyen l'illusion qu'il a la possibilité de résister et de « faire reculer l'Etat ».

Cette critique de la spectacularisation de gestes, de situations et de moments, se déploie à travers l'association d'images hétérogènes (montage). En renvoyant, on l'a dit, une série de gestes et de représentations à leurs prédécesseurs, Marker révèle donc que l'histoire des luttes de libération et des luttes marxistes est en réalité une éternelle « remise en spectacle » d'images et de gestes originels dont l'authenticité et peut-être aussi l'efficacité politique sont perdues. A cet égard, la relecture de ses *rushes* tournés à Paris en Mai 68 se montre impitoyable pour la révolution étudiante et ses liens fragiles avec le mouvement ouvrier.

On le voit, l'historiographie de Marker débouche sur un constat a priori pessimiste. Si pour Marker l'histoire n'est in fine que représentation et « remise en spectacle »⁹, elle se réduit donc à un immense circuit d'images, de gestes, de paroles qui jamais n'entretiennent de lien concret avec une réalité sur laquelle le réalisateur pourrait encore agir politiquement. La critique markerienne est donc avant tout une autocritique élargie. Mais ce pessimisme risque aussi d'être fatal à la démarche critique du réalisateur. Car si Marker parvient à démontrer que les représentations de « moments historiques » jouent le jeu des survivances et des remises en spectacle, si la représentation spontanée d'événements contemporains et l'usage politique et contestataire de l'image se fondent en réalité sur des redites romantiques de représentations et de gestes plus anciens, le spectateur parviendra certes à désinvestir affectivement et émotionnellement les images de Mai 68 par exemple, mais au prix d'un *report* : le réinvestissement affectif d'images antérieures. Le spectateur n'est-il pas dès lors, dans l'argumentaire de Marker, un esclave d'une mémoire des représentations, qui ne peut, en définitive, s'émanciper du spectacle de l'histoire ?

Il y avait toujours des loups (ou des chats)

Le fond de l'air est rouge a fait l'objet d'un travail répété de reprise et de retouche de la part du réalisateur lui-même. Repris une première fois en 1988, puis

en 1993, et encore en 2008, le film aborde en 1993 déjà l'implosion de l'URSS et constate laconiquement que les acteurs de la gauche d'autrefois ont été entraînés par ce qui définissait jadis leurs adversaires. Pourtant, ici, l'historiographie critique de l'après-coup se renie elle-même pour laisser la place à un historien du contemporain, de l'immédiat, de la critique de la tendance politique du moment présent. Certes, le recul, 15 ans, « l'âge d'une jeunesse » dit Marker, permet de comprendre aujourd'hui les années 1967-1977 et la généreuse vanité de leurs luttes. Mais qu'en est-il de l'après chute du mur que le réalisateur regarde avec désolation ? Ne faut-il pas ici aussi attendre encore pour en comprendre un jour les enjeux politiques et historiques ? C'est peut-être là que réside le grand vertige occasionné par la révision répétée du film : si la manifestation du métro Charonne ne révèle sa signification profonde qu'en plusieurs temps¹⁰, rien ne nous autorise aujourd'hui aux regrets éternels.

Dans *Chats perchés*, de 27 ans le cadet du film de 1977, Marker affirme plus clairement encore un espoir toujours renouvelé en produisant par incrustations répétées des apparitions de son avatar, un chat souriant, sur les murs de Paris, sur les calicots des manifestants anti-Le Pen notamment, et sur les écrans publics dans le métro. À plusieurs reprises, alors que la lecture désenchantée de luttes passées et à venir qui ne rendent plus justice à la complexité de l'actualité et de son rapport à l'histoire¹¹, semble enfin avoir eu raison de l'espoir du cinéaste, « M. Chat » réapparaît encore et encore. Si l'historiographie markerienne est donc celle d'un après-coup désillusionné, elle est aussi indissociable d'un éternel retour qui autorise une forme discrète d'espoir. Et c'est exactement ce que démontre déjà *Le fond de l'air est rouge* à travers ses multiples versions : il y a une personne au moins, tout témoin direct et d'abord aveuglé par l'événement isolé qu'elle ait été, dont il ne faut pas désespérer : l'historien Marker. Commentant des images d'une chasse en hélicoptère destinée à réduire la population des loups, le cinéaste constate à la fin du film : « Une pensée consolante cependant : 15 ans après il y avait toujours des loups. »

Notes

1. <http://www.poptronics.fr/2010-les-adieux-de-Guillaume-en>

2. Notons toutefois que dans la présentation de son projet multimedia *Immemory*, Marker émet le souhait d'un spectateur plus actif qui substituerait ses souvenirs à ceux du réalisateur grâce au montage : « Mais mon vœu le plus cher est qu'il y ait ici assez de codes familiers (la photo de voyage, l'album de famille, l'animal fétiche) pour qu'insensiblement le lecteur-visiteur substitue ses images aux miennes, ses souvenirs aux miens, et que mon Immemory ait servi de tremplin à la sienne pour son propre pèlerinage dans le Temps retrouvé. » Chris Marker, *Présentation de Immemory*, cité dans Guy Gauthier, *Chris Marker, écrivain multimedia ou Voyage à travers les médias* (2001, 7). Le lecteur trouvera le texte complet en ligne :

<http://www.newmedia-arts.net/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000031774&lg=FRA>

3. Avant Barbara Laborde, Raymond Bellour rapprochait déjà *Immemory* de la démarche d'Aby Warburg (Bellour, 1997).
4. A ce stade, on peut encore comparer la démarche historiographique de Marker à celle, postérieure, de Harun Farocki, dont le film de montage *La sortie des usines* (1995) par exemple, tente de révéler par accumulation l'essence et les implications politiques d'un des premiers moments filmés de l'histoire du cinéma.
5. Barbara Laborde encore comprend cette variabilité des significations d'une image comme le pendant herméneutique de la survivance didi-hubermanienne, proposant un déplacement de cette notion, de l'image (de ses motifs visuels, formes, etc.) vers la réception elle-même : « Ce qui 'survit' n'est tant pas l'événement en lui-même que l'acte de sa réception qui, évidemment, le transforme et vient justement mettre en cause la possibilité même d'un principe ou d'une source historique. Il s'agit là de repenser la 'survivance' comme une mise en œuvre possible mais toujours à redéfinir de l'acte de mémoire, de la 'mémoire commune' comme de la mémoire individuelle. » (Laborde, 53)
6. Il s'agit donc pour Marker de repérer dans le présent les signes annonciateurs de l'avenir, ou d'anticiper l'avenir en filmant le présent, tel un « homme du futur qui revient sur le passé » (Mary, 95).
7. Ceci n'exclut pas que l'image puisse parfois apparaître comme l'expression précoce d'un « pressenti », d'une prémonition que Marker retrouve notamment dans le célèbre tremblement de la pellicule survenu lors des affrontements de rue à Prague, Paris, Mexico, etc.
8. Revenant dans *Sans soleil* (C. Marker, 1982) sur l'échec des mouvements de protestation contre la construction de l'aéroport de Narita, mais aussi sur le bénéfice existentiel que les militants tireront de cette expérience douloureuse, Marker dit : « Ce dont Narita me renvoyait un fragment intact, comme un hologramme brisé, c'était l'image de la génération des sixties. »
9. *Level Five* (C. Marker, 1996) radicalise encore cette conception de l'histoire en (re)présentant la bataille d'Okinawa par le biais d'un jeu vidéo.
10. Une première fois dans *Le joli Mai* (P. Lhomme, C. Marker, 1963), un an à peine après les événements, une seconde fois dans *Le fond de l'air est rouge*.
11. Chris Marker interroge par exemple l'ironie révoltée d'opposants à l'invasion de l'Irak qui scandent que le Napalm au Vietnam était sans doute déjà l'affaire des islamistes, en insérant un texte qui rappelle le gazage des Kurdes par le régime irakien. Le réalisateur souligne de la sorte que le manichéisme et la polarisation des luttes ne correspondent plus à la complexité des tensions géopolitiques contemporaines.

Ouvrages cités

- Raymond Bellour, « Le livre, aller, retour », dans Laurent Roth, Raymond Bellour, *Qu'est-ce qu'une Madeleine. A propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker*, Paris, Gevaert, Centre Georges Pompidou, 1997.
- Guy Gauthier, *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Barbara Laborde, « Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker », *Image & Narrative*, vol. 10, n°3, 2009.
- Min Lee, *Chris Marker's work from WWII to May 68 and Beyond*, thèse de doctorat, University of Warwick, juillet 2004.

Chris Marker et Yannick Bellon, Texte de présentation du film, *Les films de l'équinoxe*, janvier 2003.

Nathalie Mary, « Extrasystoles. De Thomas Hobbes à Chris Marker », *Trafic*, n°76, hiver 2010, pp. 92-99.