

L'observatoire - projections recherches
cinéma

A propos de « La Jetée » (Jean-Louis Schefer)

Article paru originellement dans le catalogue de l'exposition *Passages de l'image*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990. Repris dans Jean-Louis Schefer, *Images mobiles : récits, visages, flocons*, Paris, POL, 1999.

« Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance. »

Telle est l'ouverture (la première voix) du film de Chris Marker. Cette phrase ouvre une histoire (le héros voyagera dans le temps vers cette image) : la destruction d'une ville, l'abrasement de la surface de la terre ont mis en péril la réalité même du présent et libèrent ainsi des virtualités temporelles autrement enfermées ou tenues captives dans le passé (le passé ne consiste qu'en séries d'images devenues autonomes ou seulement liées au vivant par un affect, un trauma). La fiction de *La Jetée* est ainsi le travail dont le héros est l'objet, portant sur les paradoxes de sa mémoire : sur cette inclusion du passé qui vit en lui comme une image, comme un secret que des expériences de laboratoire menées dans « le camp souterrain » doivent lui faire avouer. Le terme réalisé d'un tel aveu est la mort du héros qui revit un moment de son passé ou refait la rencontre d'une jeune fille dont l'image l'a hanté.

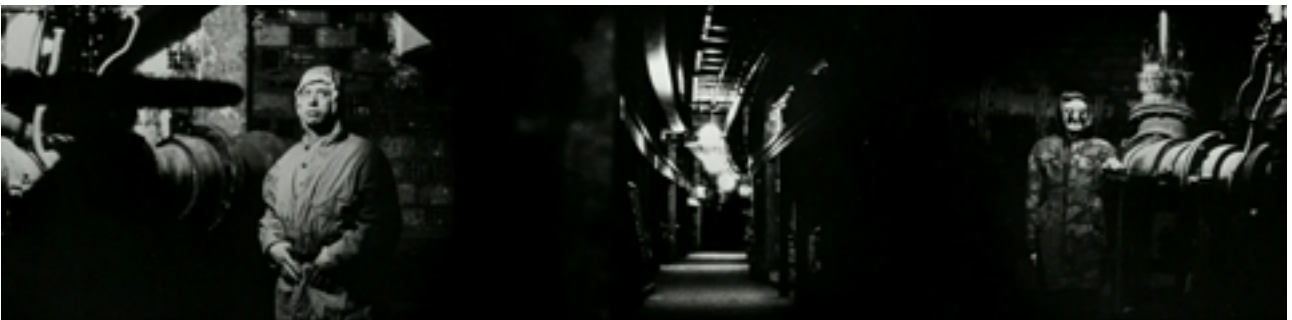


L'hypothèse qui tient l'organisation du film règle avec une sorte d'emphase (la distance du narrateur, la pudeur du romancier) les problèmes métaphysiques qui sont, rapidement, développés comme un argument de science-fiction de façon à présenter, avec l'extériorité d'un syllogisme implacable, les paradoxes du temps vécu. Ce syllogisme est ce qui conduit le vivant à la rencontre de la mort dont il gardait l'image comme son secret.

Pourquoi cependant cette hypothèse ? L'invention du film de Chris Marker est évidemment, comme on l'a régulièrement souligné, le travail de l'image : cadrant les zones d'obscurité de la mémoire, destructible, imprévue, dont le montage répète les « ratés » du souvenir, l'image à elle seule est une extraordinaire organisation du récit, l'invention d'un type de narration que la littérature ne produit pas très habituellement. La littérature ne serait ici que dans la voix du narrateur-commentateur : elle emprunte par son dispositif au mode narratif de Kafka.

Sur cet argument de roman, il s'agit d'autre chose que d'un projet autobiographique dont le film tracerait le canevas. Les souvenirs intimes, essentiellement liés au retour d'une figure de l'amour enfantin, ne s'organisent que dans un scénario de science-fiction (le rôle de l'image fixe est aussi de dénaturiser la fiction) : élargissement du champ par lequel le sujet de la mémoire, du souvenir, des affects revécus est placé dans une situation expérimentale. Il est le milieu, le cobaye strictement individuel, singulier d'une expérience dont il est la clé et le secret.

Je retiens au moins la place de travail de cette hypothèse sur un projet «romanesque» autobiographique, dans ce cadre d'un scénario de science-fiction : le sujet de la mémoire est un lieu d'imputation d'un usage, sans autre exemple, du temps propre. Ce qui constitue son secret est toujours une image de l'événement personnel, mystère du moi qui recourt pour son appui ou sa certification au souvenir d'une personne aimée autrefois. L'hypothèse de science-fiction cerne précisément ce qu'on pourrait dire le côté non proustien de souvenirs montrés comme des images : le temps vrai du sujet de l'expérience n'est pas constitué de ces images invisibles (synthèse d'odeurs, de sons, de formes, d'affects vagues) qui font son écriture vivante et toute sa prescription symbolique, mais d'images étrangères qui le cadrent.



Le sujet expérimental est engagé, comme en un labyrinthe, dans le drame d'une mémoire que toute l'expérience contraint à faire sienne (il meurt, d'une certaine façon, en lui-même, par une réconciliation ou une coïncidence du temps et des images). Le paradoxe de l'expérience (extirper du sujet des images intimes) est la construction d'une fiction autour de l'acte même de mémoire : le sujet (c'est-à-dire le héros qui n'a pas de nom) n'est évidemment constitué que de ses images par lesquelles il instaure ou mène une espèce de transaction au terme ou au cours de laquelle ces images vont équivaloir à du temps ? et le temps objet de l'expérience, n'avoir d'autre représentation de consistance que ces images qui retiennent des figures et des affects (qui, d'une certaine façon, indifférencient ses objets : seules les images du «présent», c'est-à-dire du travail de la destruction, sont vivantes, ou fragiles). Les images revenues sont en effet cette matière temporelle de «synthèse» qui n'est pas tout à fait de l'ordre de la vérité (ni de la vérifiabilité ; la torture est infinie, est vaine, sauf à produire l'aveu d'un secret). C'est que le sujet, celui que l'on hésite à la fois à nommer héros et narrateur, avoue, énonce ou découvre quelque chose qui est le principe de constitution de son âme (qu'aucune philosophie n'empêche d'imaginer comme productrice d'un temps de synthèse, «en plus»).

Je suis très sensible aussi (en dehors de ce paradoxe montré qui est l'objet propre de l'écriture autobiographique, plus que romanesque) aux circonstances mêmes de l'hypothèse, en somme à l'invention de la machine ou du moteur narratif qui déclenche l'expérience dont le sujet, croyant d'abord être l'acteur contraint, se découvre l'objet vivant pris mortellement dans une boucle du temps.

Cela, pour quelques-uns de ma génération, est le souvenir imparfait mais inducteur d'une grande partie de notre sensibilité, ou l'espèce de mutilation mnésique de la guerre dans l'enfance : la première conscience d'une ère de destruction planétaire qui a logé en nous une âme, comme s'il s'était agi d'une balle de plomb ou d'un éclat d'obus qui nous atteignait, trouvait là, par hasard, un centre où il pouvait vivre encore après avoir seulement percé une ville ou fait mourir quelqu'un d'autre que nous.

Cependant le paradoxe, c'est-à-dire l'artifice, atteint quelque chose de très profond en nous ; on le voit chez Rousseau, chez Proust : la faiblesse de l'objet intime, la faiblesse du secret chevillant le sujet (le moi) à cette ténuité régulièrement prise pour le signe d'une individualité unique (et sans doute l'est-elle) : la justification et la permission d'entreprendre ce décours du temps qui est l'œuvre sont toujours offertes par une insignifiante ritournelle, une toute petite machine qui répète notre accès à l'enfance.

Je ne puis faire un compte rendu ni une analyse véritable du roman-photo de Chris Marker. Je n'ai pas à décider exactement s'il s'agit d'un film, d'un roman esquissé (terriblement tenu dans un syllogisme tragique). La chose

frappante ? impeccable si l'on veut ? est que le syllogisme, qui définit tout l'acte théâtral, tient en suspens la mort du héros le temps qu'il parle, évoque le monde des vivants, fasse ses adieux au soleil : le syllogisme de la tragédie est un scénario. Je m'explique ainsi, artificiellement, la matière de la narration dont le discontinu me donne exactement l'idée d'une sélection essentielle ; l'aspect haché, fragmentaire de l'évocation et de la narration, le travail des temps emboîtés retrouve les caractères du « lieu » antique de la confusion et de la cohabitation des images.

Le film est-il substitut possible de l'écriture du roman ? A qui attribuer la voix continue qui double les images ? L'aventure est racontée par qui ? Un témoin, une essence dépersonnalisée du héros ? Un expérimentateur ? Ou celui-là qui a le savoir entier du temps, de la mort, des paradoxes de la mémoire ? Le narrateur ou commentateur (il est descripteur de toute l'expérience de sa durée, possède un savoir de l'âme du héros ? du sujet d'expérience), celui qui parle dans le film, n'est pas l'auteur du film mais l'auteur du roman que le film brûle, esquisse, jette, économise et dont il retourne, si l'on peut dire, toute la substance : le secret qui ferait vivre le roman comme une quête inaboutie de la figure disparue, produit ici cette image de pierre qui fait céder le héros derrière la réalité d'un sujet d'expérimentation, personnage sans nom qui ne peut survivre au conflit des images, c'est-à-dire qui ne peut l'écrire. Il est une image, précisément ce que tout le roman disperse ou ne peut jamais assurer.

Le visage à peu près constamment présent du « héros » me fait cependant croire ou comprendre que c'est en réalité le héros qui raconte et, déjà, le romancier qui vient ici dire le monde selon sa science subjective. Le savoir en train de venir (statue de Condillac travaillée par des détails et sur sa mémoire : hypothéquée par sa mémoire) est une image du passé (c'est-à-dire quelque chose de la conscience intime du temps).



La jeune fille est gardée (statues, musée, sommeil) par le temps dont elle est une figure et, surtout, le contenu même (le secret, la vérité). Le sujet du temps (elle en est la suzeraine) est donc l'auteur de sa vérité passive : c'est un rouage du temps qui met à mort le héros dans la coïncidence de deux images.

Mais il reste à expliquer le montage du passé même comme une forme : c'est le film ; plus exactement, le montage d'une fiction du passé sur ce qui peut le représenter pour celui dont la vie expérimentale est l'affection par une forme du temps en train de reconstituer les fragments d'un monde disparu, qui font la vie suspendue de ce sujet uniquement composé par la souffrance du temps : le temps n'est pas un contenu, pas un cadre ? il n'est plus qu'un affect en ceci qu'il est une conscience devenue autonome et indépendante des événements qui en étaient la forme. Or ces événements ouvraient tous un monde des sentiments, non des actions.

Une distinction des objets, des degrés de réalité ou d'expression du film serait ici absurde ou très peu efficace. Cependant, je conçois qu'en m'attachant à l'histoire, je néglige quelque chose. L'histoire n'est pas en effet tout à fait la narration : celle-ci est constituée des moyens du récit que sont les images, leur succession, les techniques de montage et de collage qui articulent cette succession. Presque au contraire, l'histoire proposée par la forme du récit utilise partiellement cette forme comme une sorte de théâtre éphémère dont une autre partie, par laquelle cette histoire vit pour moi, demeure invisible, nécessairement privée d'images. La même histoire, écrite si l'on veut, sans alibi de science-fiction, c'est-à-dire aussi sans invention liée à la lumière et dans laquelle je cherche une jeune fille de mon enfance dont ma vie peut d'une certaine façon également dépendre mais dont, si aucun événement de ce que nous disons être le passé n'est remis au hasard ; cette même histoire « écrite » devra travailler avec cet autre paradoxe : c'est une recherche de visages devenus invisibles.



Le film, cependant, est tout autre chose que cela. L'histoire dont je crois qu'elle me retient surtout peut être l'alibi ou la cause de son organisation et de sa matière, tout comme un visage, une personne, un « type » sont réellement la cause d'un portrait, non son objet.

L'extrême sensibilité des images fondues en blanc au noir constitue un apport à la matière ou au mode narratif. L'image destructible dans le monde effacé (se réduisant à une surface, à un plan), l'image heurtée et faite d'à-coups, d'entrées, d'angles, de surprises, est pour moi extraordinairement liée au chuchotement de la langue allemande (le récit est en français, les protagonistes qui parlent le font en allemand : ils disent les phases de l'expérience). Pourquoi tout le secret de l'expérience est-il *Murmeln, Flüstern*, si proche au fond d'un Lied retenu et qui épèle à sa manière du silence ? On imagine assez que pendant longtemps la guerre et l'expérimentation sur les corps, l'humanité devenue matière de laboratoire, étaient une chose allemande ; que la psychanalyse ou la science dévoyée, appliquée dans d'horribles conditions, effroyablement humaines jusqu'au bout (selon l'admirable pensée de Robert Antelme) aient été la voix de cette langue allemande, issue comme un spectre d'un accident du savoir romantique sur l'espèce et qui, après avoir interrogé la culture d'Occident tente cette descente abyssale, violente ou insinuante dans la mémoire de ses sujets. Je vois aussi dans la partition ou le ch?ur chuchotant ce Lied éteint, le lent dialogue de démons du second *Faust*, et revivre la jeune fille de la scène romantique, éternel mystère d'une survivante au poète fou ou défunt ; jeune fille de la Grèce antique chez Hegel qui est le savoir et l'innocence de la philosophie, ou la jeune fille imaginée chez Kierkegaard qui sait déjà ce que Socrate ignore. Le romantisme a fait cette traduction de Dante où Béatrice est l'instance même de la mort parce que la mort est devenue une vocation amoureuse, qu'elle remplace - en quelque sorte les limites du monde - tandis que ce siècle-là inventait la négativité. C'est donc de ces enfers, c'est-à-dire du lieu que dessine progressivement, par à-coups, à force de reprises l'événement de la mémoire : la douceur, la violence, en tout cas l'emprise du souvenir (d'un temps résistant à s'effacer puisqu'en lui une partie du sujet a pris naissance incomplètement), c'est de ce terrain d'expérience qui est un homme naviguant à l'aveuglette, à tâtons dans le corps devenu étranger de ses images, dans le film de sa vie méconnaissable que lève cette fleur de pur amour, objet de toute nostalgie d'homme qu'est le souvenir d'un amour devenant innocent dans son image.



Nous sommes saisis de voir se détruire cette image que nous croyons essentielle seulement parce qu'elle est fragile et inassurée dans ses traits, et que nous croyons que notre existence si dépendante de la réalité engagée dans le passé est solidaire de cette image-là parce que, au fond, quelque chose de nous-mêmes, notre âme ou notre secret (notre temps intime) est affecté par la fragilité d'une telle image. Persuadés, aussi bien, que cette fiction d'un temps enroulé dans le temps, qui garde le film ancien de ce que nous avons été, que cette parenthèse de temps dans le temps énonce, produit ou montre à l'évidence l'avènement de cette mort ancienne ; j'y vois seulement ceci : que les images de la vie glissent, se détruisent, s'obscurcissent dans le récit qu'elles

occasionnent. Beauté de cette pensée : le sujet de l'expérience de la mémoire ne vit jamais que cette expérience-là, il meurt en elle ou ne survit pas à ce qu'elle a éveillé. Tout comme le visage ne survit pas à la pensée de la ressemblance qui fait d'un portrait autre chose qu'une idée, autre chose qu'une personne représentée en son absence, une fidélité tantôt au jeu dans lequel il est possible que quelqu'un pose au chevalet, et tantôt à la hâte du destin dont ce jeu est une ruse.

Jean-Louis Schefer.

Jean-Louis Schefer, « A propos de "La Jetée" », paru originellement dans le catalogue de l'exposition *Passages de l'image*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990. Repris dans Jean-Louis Schefer, *Images mobiles : récits, visages, flocons*, Paris, POL, 1999.

Reproduit ici avec l'autorisation de l'auteur (décembre 2008).

Une version anglaise de ce texte (trad. Paul Smith) est disponible en ligne sur www.chrismarker.org.

Copyright : appareil simple - 2008-12-17 11:50:28