

# Les rencontres du film d'art

---

Edition **2018**



**A.K**

de Chris Marker

1985

# AK, Une Beauté empruntée

**Chris Marker assiste au tournage de Ran d'Akira Kurosawa. Il approche ainsi le maître du cinéma japonais, le sensei, l'observe au travail, dans le décor naturel des pentes du mont Fuji, décor proprement sublime et terrifiant, battu par les vents et soumis aux aléas climatiques, chers à l'esthétique de Kurosawa. [...]**

**En contraste avec la somptuosité des images de Kurosawa, les images du tournage prises par Chris Marker ont un tremblé, un grain plus grossier, un caractère plus terreux et rocailleux. Le simple écart entre les images du documentaire et celles du film révèle non seulement une différence évidente d'esthétique, mais également tout le propos et la spécificité du travail de Marker. Qu'en est-il du dessous des images, d'une archéologie du film, de cet excès de présence, de ce surplus de matière qui caractérise le réel et dont se déleste le film**

**achevé ? Peut-on faire encore un film de ce surcroît, gommé au montage, de ces temps morts effacés, de ces ratés, de ce lent travail qui disparaît sous la maîtrise absolue de l'oeuvre achevée ? On entend dans ce film Kurosawa nous dire : « L'esprit du cinéma, c'est montrer ce qu'on a envie de voir. Le montrer, c'est ça qu'on oublie. » Tout le travail qu'implique la réalisation, voué à être oublié, est précisément ce que Marker cherche à donner à voir.**

## Entrecroiser les lignes et les temps

Pourtant, AK n'est pas vraiment un film sur la création, un documentaire sur le grand artiste qu'était Akira Kurosawa ; c'est bien plutôt un film de Chris Marker, par Chris Marker, sur Chris Marker. D'emblée, le travail de Kurosawa est ressaisi au travers du prisme de ses propres interrogations, de son propre rapport au monde. La première image du film nous montre un appareil de télévision à l'écran noir, tandis que la voix du sensei enregistrée au magnétophone tient des propos qui eussent pu être ceux de Chris Marker lui-même : « Créer, c'est se souvenir ; la mémoire, c'est la base de tout. »

L'enregistrement garde la trace du présent et le transforme en objet manipulable. Une mémoire au passé composé, dont l'auxiliaire avoir témoigne du devenir chose. Mais c'est cette trace figée, cette parole sans auteur qu'il convient de rétablir et de remettre au présent, selon les modalités de la présence et de la mémoire qui parcourent le travail de Chris Marker.

Ainsi, prenant pour matériau le travail lent et laborieux du sensei, il renoue avec le questionnement qui le caractérise depuis sa collaboration avec Resnais pour *Les statues meurent aussi*. Si *Ran* reprend la trame du *Roi Lear*, c'est sur le mode du tissage de la mémoire et du ressouvenir qu'il convient de l'appréhender : « Une histoire qui rappelle quelque chose. » La mémoire est tissage et le tournage de *Ran* renvoie aux autres films de Kurosawa. Le visionnage au magnétoscope, par son filtre, dégage des thématiques récurrentes - la pluie, les chevaux. Chevaux qui renvoient à leur tour au bestiaire, exercice cher à Marker. Par un effet, quasi circulaire, on ne sait plus qui d'Akira ou de Chris se souvient de l'autre, gommant, là encore, la frontière entre l'objet du documentaire et la voix singulière de son auteur.



Dans Une journée d'Andrei Arsenevitch, notre chasseur d'images prendra de nouveau le travail d'un autre cinéaste comme objet de son documentaire. Mais là encore, il arrimera l'esthétique de Tarkovski à l'entrelacs de sa mémoire et de ses interrogations.

Tarkovski, précisément, lui rappelle Kurosawa, dans son traitement des éléments, et en particulier dans l'omniprésence de la pluie. En outre, il est filmé sur son lit de mort, en amont et en aval de sa disparition, dans un entrecroisement qui rappelle l'alternance de la présence immédiate du sensei sur le tournage et de sa parole orpheline, la trace figée de la voix sur le magnétophone. Le cinéaste est un être qui ne peut être localisé, il est à proprement parler entre la présence laborieuse et la disparition, il est son oeuvre, alors même qu'il s'en distingue. Pour le saisir, il faut entrecroiser les lignes et les temps.

## Réactualiser le futur de l'image dans un présent sans images

Si la méthode de Marker relève de la citation, du remploi, de l'inscription, de l'incrustation, du collage, de la récupération, c'est précisément que son travail n'est pas tant une création qu'une récréation, qu'une restitution, qu'un retraitement, qu'une réappropriation. Et ce précisément parce que, comme il le dit lui-même dans le dossier de presse de Level Five : « Tout ce que je peux offrir, c'est moi. » AK témoigne bien de cette logique de l'emprunt, du prendre pour rendre. Mais si ce travail suppose réappropriation, il ne s'agit pas d'un traitement qui va du matériau brut au produit fini et achevé, au contraire, il s'agit d'un retour à la matière, à la main, à l'homme en situation. « Le premier piège dans un tel tournage, c'est de filmer une beauté qui n'est pas à nous, de jouer la belle image, en contre-jour. Bien sûr, il en passera quelque chose de cette beauté empruntée, mais nous essaierons de voir ce que nous voyons comme nous le voyons, à notre hauteur. » En deçà de la belle image, il faut retrouver une trace vivante, une trace humble et vibrante de ce qui advenait là. Il ne s'agit pas de restituer l'au-delà du réel, mais l'en-deçà de l'image, de la belle image, de retrouver la présence sous la représentation. Dès lors la beauté passe malgré le cinéaste, malgré tout, elle n'est que le témoin de ce qui constitue l'avenir de l'oeuvre, elle est le souvenir dans le documentaire de ce que sera le futur du film, dans sa forme achevée ; elle défie les temps. C'est dans la persistance de cette beauté empruntée, au futur antérieur, que se joue le travail de Marker. Car pour lui, la mémoire ne constitue pas des images, et c'est pourquoi, la télévision présente « une histoire sans mémoire ». Retrouver le passé, c'est réactualiser le futur de l'image dans un présent sans images, retrouver le potentiel de représentation dans une présence qui défie tout pouvoir de représentation.

De cette beauté future, il en « passera quelque chose » ; ce qui sera beauté finie, achevée dans une oeuvre picturale proche du tableau, n'est là encore que sur le mode de la latence, de la vibration, de la zébrure, de la trace qui passe en coup de vent, et quine prend sens que dans le ressouvenir de ce que l'oeuvre sera. Similairement, dans Une journée d'Andrei Arsenevitch, les images, les tableaux, les icônes incarnent cette beauté inaccessible qu'il convient d'approcher par le film. L'image picturale, là encore, n'est pas au présent, le film peut seulement la faire et la défaire sans jamais l'atteindre dans sa fixité d'objet, fixité qui en signera l'acmé et la mort dans un même mouvement, sous la forme de l'objet de musée.

Cette « beauté empruntée » sera donc une beauté sur le mode mineur, une beauté approchante et toujours un peu distante : les ciels bleus n'auront jamais le bleu saturé que l'on retrouvera dans Ran, les soldats n'auront jamais la droiture qui les caractérise dans le film, mais seront toujours de simples figurants, affairés, fatigués, usés, le vent y sera acharné mais sans lyrisme, le brouillard y arrivera sans cesse à contretemps. À la beauté nécessaire, Marker oppose une beauté contingente et rebelle. À l'image du sensei impérial, démiurge contrôlant tout, le Tenno [1], il oppose un sensei maître de lui-même, navigateur tranquille frayant son chemin au milieu des aléas, un lutteur au milieu des contingences, qui « arrache son film à la matière brute du temps qu'il fait, comme un sculpteur ». Cette beauté sur le mode mineur, c'est la beauté des aléas, du ressassement, de la répétition, des vides, des creux, de l'inachèvement. Il ne s'agit pas de la beauté expressive et rayonnante de Ran, mais d'une beauté toute sale, toute modeste, à contre-jour, de l'effort qui se fait au présent. « Encore une fois, il va pousser son rocher sur les pentes du mont Fuji [...]. Il faut imaginer Sensei heureux. »



### « ... et la présence d'Akira Kurosawa »

Mais cette beauté céleste et cette beauté terrestre ne demeurent pas dans des sphères séparées et distantes ; Chris Marker opère un rapatriement du travail du sensei dans le monde, dans son monde, à hauteur d'homme. Les têtes de chapitre qu'il utilise dans son commentaire sont à la fois une interprétation de l'oeuvre de Kurosawa et le point de vue de l'homme Chris Marker : « Vitesse », « Chevaux », « Pluie », « Laque et or », « Feu », « Brouillard », « Chaos », « Bataille », « Patience », « Fidélité ». Toutes ces entrées renvoient à l'acharnement, au ressassement, à l'épuisement, à un rapport au temps qui se construit dans la répétition et les retours. Même le chapitre « Laque et or » révèle que derrière le somptueux du rendu se cache un labeur minutieux - la peinture nocturne d'un champ entier d'herbes sauvages en or. Plus précisément, cette scène étant, comme nous l'indique la voix du commentaire, coupée au montage, Marker devient le seul témoin de cette beauté à contre-temps, qui ne parviendra jamais à faire image, à faire tableau, mais révèle qu'il est une autre beauté, dans la quête humble et discrète, presque à tâtons, de cet « inaccessible ». Il faut penser le rapport entre Kurosawa et Marker par analogie avec le rapport de la peinture au cinéma, de l'art du musée au documentaire, cet écart qui est sans cesse interrogé dans le travail de ce dernier. Comment retrouver la vie de ce qui s'est fossilisé sous forme d'objet d'art, la présence sous l'absence à laquelle renvoie toute représentation, « les pentes du mont Fuji et la présence d'Akira Kurosawa » ?

Pour restituer la vie d'un chef-d'oeuvre, il convient de le réinscrire dans un bougé premier, une vibration de l'oeil et du monde, où il n'est plus de distance entre lui et nous. Réinscrire le sensei dans son histoire, dans son traumatisme premier, lorsque son frère aîné le force à aller voir en face les cadavres que le tremblement de terre de 1923 a laissés après lui, réinscrire Ran dans le travail qui l'a précédé - les plans de mains, de cheveux, de pieds des figurants, les habillages et les déshabillages, les temps morts et les plaisanteries pour passer le temps, les accessoires dépareillés, le contraste entre la fiction et son passé immémorial et le quotidien du tournage, des voitures, des lampes, des casques, des éclairages, des techniciens, des va-et-vient incessants. Si Akira Kurosawa devient icône dans ce film, il le devient sur un autre mode que celui de la représentation picturale, car il s'y pare des attributs des héros laborieux de l'Antiquité, qui incarnent la condition humaine. Ce bonheur à l'oeuvre, ce bonheur dans l'oeuvre, petit à petit en train de se faire, est, selon la magistrale démonstration du sensei dans *Vivre*, le seul bonheur réel. Humanisme de Marker et humanisme de Kurosawa, malgré tous leurs écarts, se rejoignent là.

**par Clélia Zernik**  
**13 décembre 2016**  
**Source : Revue VERTIGO**