Que meurent les girafes ?

Jean-Michel Durafour

▶ **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Que meurent les girafes ?. Trafic : revue de cinéma, 2017, 84. hal-01666339

HAL Id: hal-01666339
https://amu.hal.science/hal-01666339

Submitted on 18 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Que meurent les girafes ?

par Jean-Michel Durafour

1.

En tout et pour tout, ça n'aura donc pas pris plus de huit plans de *Sans soleil* : huit plans pour que meure une girafe. Agonie interminable : l'image – de longue date – ne passe plus.

Mais aussi, il faut commencer par dire la subjectivité alliée du spectateur qui finira par écrire ce texte : cette poignée de plans est d'abord l'œuvre du souvenir. Là se tient ce qui, s'agissant du cinéma de Chris Marker, compte peut-être le plus. En pastichant *Dimanche à Pékin*, on pourrait dire que rien n'est plus beau qu'un film de Marker, sinon le souvenir d'un film de Marker. D'ailleurs, qu'est-ce qu'un film de Marker si ce n'est, plus que des images présentes de souvenirs, un *plan-mémoire* dédaléen, abusant la perception actuelle, l'engourdissant, la chavirant par taquineries diverses ? Les crochets temporels et le morcellement en plans n'y sont-ils pas, non la simple fatalité due au médium du film, mais un codage visuel et sonore, des plus exigeants, du cheminement balayeur – zigzaguer, monter, sauter, mettre au point, rétrograder, etc. – que ne cesse d'emprunter notre esprit dans l'étoffe froncée, piégée des souvenirs où il n'existe nulle ligne droite (comme l'est le défilement chronologique du film : ne pas s'y laisser prendre…), nulle figure claire et distincte (comme l'est l'image indicielle analogique dans sa mécanicité : ne pas s'y tenir…) mais des enroulements, des colimaçons, de l'eau gommée, des esquisses ? Car si un film de Marker est toujours un laboratoire exorbitant d'images qui pensent, d'images qui se théorisent, sa malice, son humour ne cessent de faire s'échapper le film par des pirouettes dont il a seul (le film) le secret.

La mémoire – on l'a dit et répété – est la grande affaire de Marker, cette mémoire qui est en fait le caillage de toutes les temporalités (le présent passe, le passé est le futur du présent, etc.). Mais non pas tant parce qu'elle convertirait le réel en images : la perception procède également par mise en images. Plutôt parce qu'elle est, dans la condition humaine, l'instance par excellence du montage (là où la perception est enregistrement) et de la projection (là où la perception est centripète) des images

Durafour.indd 1 22/10/12 17:36

établies. En un sens, Marker ne réalise pas de films – la perception réalise – mais, à condition d'en inventer sur-le-champ un sens nouveau, il les *mémorise*. (Et son intérêt pour les images synthétiques et informatiques, à partir de *Sans soleil*, tient précisément à leur promesse de « *mémoire totale* », de « *plan d'assistance des machines à la race humaine, le seul plan qui offre un avenir à l'intelligence* ».) La mémoire également est ce avec quoi il faut avant tout redonner corps *cinématographiquement*, bien que sous la forme de l'écriture[1], à l'expérience que les films de Marker ont incisée en nous.

Dans ces films, les images *surviennent* moins qu'elles ne *sous-viennent*, c'est-à-dire qu'elles viennent non pas seulement en dessous, sous le présent, dans la mémoire au milieu de la tête, mais en sous-régime, n'adviennent d'emblée qu'au titre d'images jamais totalement *sûres de venir*. Est-ce bien ce que je vois, crois voir (les entailles de la représentation)? Est-ce là ce qui vient après (l'arbitraire du montage)?

Il existe dans le Japon que Marker aime tant, et qui est au centre de *Sans soleil*, un célèbre recueil de courtes anecdotes intitulé le *Konjaku monogatari*, les « histoires qui sont maintenant du passé », commençant toutes par la même formule rituelle : *Ima wa mukashi*. Contrairement à notre « Il était une fois », qui dit que ce qui est présenté dorénavant comme du passé a jadis été présent, *Ima wa mukashi* dit que ce qui est présenté par le récit n'est déjà, quand il arrive dans son présent fictionnel, que du passé (y compris le présent de l'écriture). Le *toujours-déjà-jadis*. *Sans soleil* et d'autres films de Marker procèdent de la même façon : il s'y agit moins de raconter un passé au présent que de donner un présent d'emblée au passé en *détraquant en permanence la tendance spontanée des images animées, cinéma ou vidéo, à tout mettre au présent* dans la perception du spectateur, mouvement oblige; en *déréalisant* le film à chaque instant; en donnant à voir des images qui tracent plus des représentations – comme le dessin, l'eau-forte, la gravure… – qu'elles ne relèvent de la reproduction photoréaliste (sans pour autant perdre leur valeur irremplaçable de témoignage).

Je n'en ferai donc pas mystère : peut-être m'arrivera-t-il de *récrire Sans soleil* sans m'en apercevoir, depuis ma mémoire, en ne cherchant pas même à m'en souvenir exagérément, prenant acte de son incipit : « *On ne se souvient pas, on récrit la mémoire* »; récrire ma mémoire de la mémoire d'un autre (ses voyages, ses lectures, sa cinéphilie, ses précédents films, etc.) qui fut, le temps d'un film, pour partie mon présent; et surtout récrire, depuis quelques souvenirs ou images de mon enfance, cet « *instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter,*

1. Marker, non content d'inventer une forme de montage « *latéral* » (André Bazin) où le plan est monté avec « *ce qui en est dit* », a très souvent prolongé ses propres films sous une forme livresque (*Commentaires*, *Le fond de l'air est rouge*, *Le Dépays*, etc.) avec, comme pour *La Jetée*, de sensibles différences (dans les cadrages des photographies, notamment), comme si la mémoire, avec sa part inévitable d'inexactitude, avait composé le livre à partir du film, et qu'il n'y avait de la part de l'auteur évidemment nul désir d'y contrevenir, puisque la mémoire est le garant de la cohérence *cinématographique* du projet dans son ensemble.

Durafour.indd 2 22/10/12 17:36

émouvoir, soulever tout au fond de moi » (Proust), que le film toujours fait affluer : vignettes, photographies d'encyclopédie, illustrations, reportages télévisés, images d'alphabet, que sais-je encore…

Ceci n'est que le texte d'un homme marqué par une image d'enfance. Un flash-back sur une enfance d'aubaine.

2.

Dans le bref épisode de la girafe de *Sans soleil*, on trouvera l'un après l'autre : un plan large sur le ruminant courant dans la savane ; un plan rapproché d'enfants japonais déposant des chrysanthèmes blancs sur un autel improvisé ; un gros plan de téléviseur sur l'écran duquel on voit un homme tirer avec un pistolet vers le (double) avant-champ (télé/ciné) ; le même angle frontal sur la girafe, blessée, puis frappée à mort par la seconde balle d'un braconnier ; un gros plan sur l'animal agonisant à terre puis zoom arrière et entrée dans le champ du chasseur qui l'achève ; un plan rapproché qui revient sur les mains gantées des femmes distribuant les fleurs pour la commémoration tokyoïte ; enfin deux plans sur des vautours venant se repaître du cadavre de l'ongulé.

Le plus important de ces huit plans terrifie et navre : une girafe, frappée par une balle assassine, se vide de son sang sous un soleil ardent, titube comme une marionnette disloquée, un mime qui salue, puis s'effondre. Le plan suscite brièvement une association visuelle vectorielle entre le sang et le soleil, le sang et le soleil africains, le sang africain et le soleil japonais – *Nihon* veut dire : « l'Origine du soleil » – venant rimer (sang/sans) avec le titre du film. Mais l'essentiel n'est pas là. Sidère surtout la quantité de sang qu'il peut y avoir dans le corps d'une girafe, hors duquel le liquide semble se déverser affreusement, exagérément, sous la force d'une pression artérielle prodigieuse (la veine jugulaire de l'animal fait plus de deux mètres), comme la *posca* d'une outre de peau débouchée qu'on échapperait des mains, et qui lui fait, de part et d'autre du cou, comme deux énormes langues de feu (rappelant le dragon évoqué un peu avant par la voix *over* de Florence Delay ?).

C'est ce plan qui, éminemment, a dirigé l'interrogation : *Que meurent les girafes ?* Non pas de quoi (on le sait : d'un coup de fusil) ni pourquoi (on le devine : braconnées pour leur peau, pour leur viande). Mais : qu'est-ce qui meurt dans ce qui meurt des girafes ? Marker n'y donnera pas d'autre réponse que : les images. Devant cette girafe, je vois condensé, métaphorisé, ce que j'éprouve devant chaque film de Marker : *l'abord d'une contrée sous-présente, sous-perceptive, où les images contées (identifiables, narratives, fonctionnelles, etc.) éclatent de leur chancellement contestataire en myriades d'attentats aux figures.* Des images où la figuration souvient pour que montent de leur tréfonds des événements de mémoire à peine présentables.

3.

Les cinq plans consacrés spécifiquement à la girafe dans la savane prennent place au sein d'un moment plus long, mais au nombre de plans moindre, dans lequel ils

Durafour.indd 3 22/10/12 17:36

pourraient apparaître comme des inserts – ce qu'ils ne sont absolument pas : la cérémonie annuelle pour commémorer les animaux morts du zoo d'Ueno, à Tokyo. « *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* », précise le texte lu. Le zoo d'Ueno est, en effet, le seul zoo japonais à posséder des pandas géants : mais dans ce formidable bestiaire d'images fixes ou animées qu'est *Sans soleil* (à l'instar de tout le corpus markérien) nous n'en verrons aucun. À peine en aurons-nous un succédané, un peu avant, un quart d'heure après le début du film : une peluche grandeur nature électroniquement articulée. Et encore, ce n'est que rétrospectivement, ou à revoir le film, que nous pouvons connecter ce plan à la mort des pandas. Chez Marker, ce qui est photographiquement à l'image recèle en son sein une cachotterie déformante, un autre circuit que celui de la reproduction référentielle, des *perceptions entre images* qu'on n'aura peut-être jamais loisir de découvrir. Il y faut l'occasion. (Ce sera spécifiquement le travail de l'hétéronyme Hayao Yamaneko que de traiter les images avec son synthétiseur pour les défigurer.)

C'est que cette image de panda aurait été trop attendue : cliché déjà tiré dans l'esprit du spectateur, image touristique, photo d'une photo en train d'être prise ; image avariée, rancie. En lieu et place d'un panda, Marker va donc filmer, ou plus exactement monter, d'autres images. À l'évocation d'une mort (d'un panda, qui n'est pas un animal indigène japonais, mais chinois), se substituant déjà à une autre (d'un homme : le Premier ministre), il va en préférer une troisième (d'une girafe : dans quel pays africain, sur quel territoire vivait-elle ?) pour faire venir à l'esprit l'image, impossible, d'une autre encore : *la mienne*. « *Chaque baleine qui meurt nous lègue, comme une prophétie, l'image de notre propre mort* », ébruitait-il dix ans auparavant, en conclusion du court métrage écrit pour Mario Ruspoli, *Vive la baleine*.

L'entrelacement de plans japonais et de plans africains est conforme au dessein du film : poser face à face, en construisant des passerelles de signes et de sens par-delà les écarts géographiques, voire ontologiques (le faux raccord sur l'homme qui tire à la télé et l'animal tué), les « *deux pôles extrêmes de la survie* » que sont le Japon (avec sa société futuriste : publicités géantes, jeux vidéo, images électroniques…) et l'Afrique (violente et sauvage : guérilla, aridité, pauvreté…), que rapprochent pourtant des pratiques ancestrales, la danse et la pudeur. « *Après quelques tours du monde, seule la banalité m'intéresse encore.* » Enregistrer la banalité, c'est précisément essayer de saisir ce qui *passe* du présent, ce qui est tellement routinier qu'on ne le retient pas, quand apparemment rien ne *se* passe ; c'est filmer le temps pur, désenglué de toute agitation dans l'espace, de toute distraction matérielle.

« *Il m'écrivait d'Afrique. Il opposait le temps africain au temps européen, mais aussi au temps asiatique. Il disait qu'au XIX^e^ siècle, l'humanité avait réglé ses comptes avec l'espace, et que l'enjeu du XX^e^ était la cohabitation des temps.* » Voilà qui permet d'abandonner une certaine manière, faussée, de voir la courte séquence de la girafe : celle qui consiste à se poser devant elle la question de l'unité spatiale. Espaces et

Durafour.indd 4 22/10/12 17:36

distances ne sont plus un problème, ne sont plus *le* problème majeur de l'humanité (qui les a maîtrisés, colonisés, abolis, etc. : sinon à proprement parler, pour le moins d'une manière qui, dans l'état actuel, paraît la satisfaire). Il faut envisager le montage de ces huit plans non pas comme un montage parallèle d'événements séparés (au Japon/en Afrique), mais bien comme un champ et son contrechamp constituant un seul espace cinématographique visuel, un unique monde d'images (déréférentialisé). Ce que nous voyons à l'écran est le pendant filmique exact de ce que le commentaire oral attribue aux enfants japonais : « *… comme s'ils essayaient, pour comprendre la mort d'une bête, de voir à travers la cloison.* » L'autre côté de la cloison (du zoo, du monde, de la collure), derrière laquelle se tient idéalement le panda, c'est l'Afrique, c'est la girafe. Comme « *il y a des émeus en Île-de-France* », il existe des girafes au Japon. Et des pandas en Afrique : dans le plan sur la télévision, l'homme qui tire, un *ninja* manifestement, ne ressemble-t-il pas un peu à un panda, à une espèce de négatif de panda dont on n'aura pas tiré le positif : yeux blancs sur tête noire, à un panda ironiquement porteur de mort plutôt que sa victime ?

4.

Marker n'a pas tourné les plans de la mort de la girafe. Comme beaucoup d'autres images de son film, il les a empruntés à un autre film, en l'occurrence *Mort d'une girafe* (1970) de Danièle Tessier. Marker est là tout entier ce qu'il prétend être dans le générique : un monteur, et *Sans soleil* s'y dévoile, à l'instar de plusieurs autres de ses films, comme ce qu'il est, un film de montage d'extraits de films (reportage filmé, classicisme hollywoodien, carnet de voyage, etc.) – que le monteur en soit à l'origine des prises de vues ou non – unissant par le regard porté des matériaux bigarrés (selon le grain, l'exposition, la couleur ou encore le format d'enregistrement). La girafe elle-même, qui est *un* animal à contempler pour nos yeux, est avant tout un montage : de chameau et de panthère pour Horace, mais aussi, pour Alfred Edmund Brehm, tête du cheval, oreilles du bœuf, queue de l'âne, jambes de l'antilope…

Faire un film n'a pas grand-chose à voir avec le fait d'enregistrer des images puis de les monter. Cela, c'est ce que fait la perception présente. Faire un film, le *mémoriser*, c'est d'abord monter des images. La table de montage est l'établi de la mémoire. Et monter des images, c'est *filmer des images qu'on n'a pas enregistrées*. Ce que monte Marker, ce sont toujours, de biais, d'autres images que celles qui ont été enregistrées et que l'on voit : l'image de la girafe montée dans *Sans soleil*, c'est l'image d'un panda qui n'a pas été filmée, c'est l'image infilmable de ma mort. Ma mort est le moment où le présent se vit le plus intensément comme gorgé, tressé de mémoire. Avec une girafe, qu'il n'a pas filmée *stricto sensu*, Marker accueille chaque image, chaque mort, et avec elle l'impossibilité du cinéma (ma mort est sans doute par principe le point aveugle que je ne peux pas filmer *moi-même*). La mort de la girafe est terrible, car avec elle, c'est la mémoire qui n'a plus de sens, et le cinéma qui devient caduc. Que disait le narrateur de *La Jetée* ? « *Rien ne distingue les souvenirs*

Durafour.indd 5 22/10/12 17:36

des autres moments : ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices. » Les plaies béantes de l'animal, qui n'auront pas le temps de se refermer, sont le cul-de-sac du souvenir, l'aporie du cinéma.

L'une des images les plus puissantes du film est probablement celle, à peine perceptible sans arrêt sur image ou table de visionnage, du cinéaste filmant diffusée sur un écran télé – à la fin de la séquence des *rikishi* – dans un jeu de piste composite d'écrans-images : monter, c'est *filmer le film depuis l'intérieur du film*, depuis ses viscères, depuis ses veines, depuis son battement de cœur, de cils ou de temps. Le cinéaste est un monteur qui dit toujours la vérité des images. C'est précisément le travail du temps que de faire lever, de faire monter, comme on le dit des œufs en neige, la vérité (cette vieille lune de mot métaphysique, un peu faute de mieux… : il faudrait dire plutôt le désir, la loyauté, le rapt) qui est dans les images.

5.

L'enjeu de ces huit plans, c'est donc – encore une fois – le temps. Le temps nous fait, et nous fera, toujours problème; nous ne cessons de vouloir en gagner, en triompher, que ce soit en l'accélérant ou en le ralentissant, en maîtrisant les techniques du temps dit « réel », etc. Mais le temps, à la différence de l'espace, reste indocile à nos maladroites et fébriles manipulations[1], car la durée n'est pas réductible à une quelconque unité homogène. Dès lors, nous ne pouvons au mieux qu'espérer exactement dans ce que nous souffle Marker : faire « *cohabiter les temps* ». Marker dit bien *les* temps, comme il était question de *l'*espace : *le* temps n'est même pas. Le temps serait un temps spatialisé.

Pour Marker, seules les images peuvent rendre possible cette cohabitation : « *Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas.* » Les appareils à images (analogiques ou électroniques : caméra, magnétoscope, table de montage…) ne sont pas des objets localisés dans l'espace mais dans le temps. Au *mémorisateur* – filmant « *avec l'acharnement d'un chasseur de primes* » – répondait déjà, au début de *Si j'avais quatre dromadaires*, la figure du braconnier mercenaire, du metteur en mort, lequel ne peut que disjoindre les temps : « *La photo, c'est la chasse, c'est l'instinct de chasse sans l'envie de tuer. C'est la chasse des anges… On traque, on vise, on tire – et clac ! au lieu d'un mort, on fait un éternel.* » Marker s'amuse des poncifs – entre viser (diriger une arme) et le viseur de l'appareil photo, entre *to shoot* (prendre une photo) et *to shoot* (tirer) : le photographe tire, toutefois il ne tire pas pour que la vie soit niée par défaut (la mort) mais *par excès* (l'éternité, les anges : le présent inlassable). Le cas du *mémorisateur*, qui « shoote » lui aussi, est encore différent, cinéma ou vidéo, car l'image globale du

1. Malgré les techniques en temps réel écrasant le présent de notre présence concrète au monde au profit d'une ubiquité immatérielle où la vitesse – le temps-lumière objectif – vient bousculer notre corps territorial et biologique, chronologique, que puis-je faire en dernière instance, du moins à cette heure, contre le vieillissement et la mort ?

Durafour.indd 6 22/10/12 17:36

film, qui est mouvement, n'est obtenue que parce que chaque image passe et ne reste pas. L'enregistrement de la mort de la girafe par un appareil de prise de vues fait de l'animal un lendemain de ma mémoire. Il me donne la girafe, dans sa mort, en la rayant du présent, par *une image qui la fait voir maintenant comme ce qui est en train de passer* (privilège du cinéma et de la vidéo sur la photographie que de faire voir les transitions, et de ne rien éterniser ni figer…), comme elle ne m'a jamais été donnée tant qu'elle vivait, et que j'ignorais son existence : comme vie, comme coagulation du temps.

6.

Marker suggère, lors du premier retour en Islande et à l'image du bonheur qui ouvrait *Sans soleil* (trois enfants sur un sentier de campagne), de parler de « *raccord de souvenir* » : la coexistence du passé et du présent. Car le présent n'est pas un point, mais dure, est extensif, bascule toujours dans le passé, d'un basculement qui est l'accomplissement du présent, et qui fait du présent un pressé de passer, un précipité de passé. Le souvenir-mémoire du cinéaste, les images-labyrinthe délignées, l'igné du désir d'images s'opposent au souvenir-trophée (un présent glacé, une gratification ponctuelle pour un passé raide) du chasseur.

Dans l'économie générale de *Sans soleil*, un tel raccord fonctionne principalement entre des plans éloignés dans le temps du défilement du film, remplissant alors exactement son office, sensoriel plus que narratif (l'intelligibilité), de jointure à distance de figures et de branchements mémoriels. Comme beaucoup d'autres passages, la séquence de la girafe entretient avec plusieurs autres, antérieures ou postérieures, des rapports serrés de réverbérations qui participent pleinement de la volonté protocolaire de briser le trait à la règle de la reproduction photographique et invitent à connecter plus des images à d'autres images que des images à leurs référents dans la réalité. Mourante, morte, la girafe est une autre image (commémorative) pour les animaux empaillés du musée de Josankei ; par sa position entre l'Afrique et les enfants japonais, elle participe du genre des « *animaux médiateurs* » à l'instar du chien Hachiko et du lion de Mitsukoshi ; son gros œil noir fait écho à l'œil gauche de l'esprit porte-chance (peint pour les vainqueurs des élections) et, un peu après, à l'œil de la jument de *Vertigo* qui, image à l'appui, « *ressemble à celui de Madeleine* » (une autre sorte de girafe) ; les deux jets de sang qui giclent de son cou démesuré riment, en bout de film, avec l'éruption du volcan de l'île islandaise d'Heimaey, avec son hémorragie de lave.

Pour mieux essayer d'en cerner l'originalité, je rapprocherai ce geste de la toute fin du film, et notamment du passage qui fait suite à la cérémonie des objets brisés, le *dondo-yaki*. La voix *over* psalmodie : « *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*

Durafour.indd 7 22/10/12 17:36

l'Occident qui n'a cessé de privilégier l'être sur le non-être, le dit sur le non-dit. » *Sans soleil* est sans doute, pareillement, un film qui honore des restes d'images, des images fendues, des images fanées, des images meurtries (guerre, misère, solitude, mort), des escarres d'images, des images pas tournées, pas montées, mais aussi des images pas écartées, en un mot, double, des images *déclinées*. Les images sont ce qui importe le plus à l'homme. L'homme est un animal qui non seulement fabrique des images – d'autres en sont capables : c'est le mimétisme – mais qui surtout peut les dissocier de son propre corps et donc leur donner une vie autonome, concurrente et concourante. Une girafe sachant donner des images serait un homme.

7.

Ce qui compte pour Marker, ce qui fait cinéma, *c'est ce qui tient bon des images de leur non-être.* Qu'est-ce qu'une image qui ne porterait la marque d'aucun péril? Qui n'aurait pas été repêchée de sa nuit?

Dans la mort de la girafe s'image aussi la mort des images. C'est la possibilité, qui devient soudainement possible, que toutes images s'abattent qui fait de cette image une image indispensable. Voilà ce qui est l'effroi de la mort de la girafe, de cette mort s'achevant par *une mise à mort de l'œil*, un anéantissement de la faculté optique : la dévoration du globe oculaire par un rapace. Marker avait déjà averti dans une des lettres qui constituent le commentaire de *Sans soleil* : « *La fonction magique de l'œil est au centre de toutes choses.* » L'œil contemporain est un grand dévoreur d'images : les séquences japonaises le confirment à l'envi. Mais quel rapport avec la girafe? Avec cet animal dont Eugène Delacroix écrivait dans son *Journal*, le 19 janvier 1847, qu'il a « [la] *tête portée en avant* »?

Cette citation ravive un souvenir personnel, un croquis reproduit dans un vieil almanach? un manuel d'école? un album animalier? que, comme l'enfant devenu voyageur de *Dimanche à Pékin*, « *j'avais dans l'œil* », représentant la girafe Zarafa, cadeau du vice-roi d'Égypte Méhémet Ali au roi Charles X, flanquée de ses deux eunuques et présentée au peuple parisien dans la ménagerie du Jardin des Plantes : l'épisode est célèbre. Face au film de Marker, je reconnais l'impression ressentie jadis devant cette petite illustration d'un animal qui paraissait impossible à l'écolier : que la girafe est moins un étonnant spectacle à badauds qu'un *étonnant spectateur*, perché au sommet de toute cette hauteur, comme une tour de guet ambulante, le regard toujours à surveiller l'horizon. En découvrant, bien des années plus tard, la formule de Delacroix, j'ai compris qu'il ne s'agit pas tant d'altitude : l'homme aussi peut s'élever et voir le monde de plus haut que sa taille naturelle. La « *tête portée en avant* » – expression qu'il ne faut évidemment pas prendre étroitement : la girafe n'a pas la tête plus en avant que la plupart des autres mammifères – dit en fait tout à fait autre chose : elle dit une *tête encastrée dans ce qu'elle regarde*. Ce n'est pas tant qu'elle verrait mieux mais qu'elle verrait *depuis l'intérieur des choses*, comme peut le faire le cinéma par le gros plan, les déplacements de l'appareil, la caméra embarquée, etc.

Durafour.indd 8 22/10/12 17:36

Par la suite, d'autres images sont venues, au hasard d'expositions ou de lectures, conforter ma conviction : quelques peintures sur soie ou gravures sur bois chinoises, un croquis ottoman… rappelant, à leur tour, d'autres livres, d'autres images. Chez Marker, il n'en va pas autrement : c'est bien comme spectateur, *comme regard*, que meurt cette girafe qui, comme le chat et la chouette chers au cinéaste, a des yeux si saisissants. Et c'est par là que notre animal des savanes dit la crainte que les images ne disparaissent. Quand l'animal chancelle, dans le plan où il est abattu à bout portant, la caméra de Tessier, sous l'onde de choc de cette image, elle-même tremble un peu, perd son équilibre. Or, dans la suite de *Sans soleil*, Marker reviendra sur le tremblement ; pas sur *ce* tremblement exactement, mais sur un autre : celui qui accompagne la fin – là aussi – d'un plan (en fait, il y a un raccord, et deux plans) sur les trois enfants de l'image du bonheur : « *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 vingt-cinquième de seconde.* »

8.

Marker a longuement insisté sur le tremblement des images. « *Pourquoi quelquefois les images se mettent-elles à trembler ?* » : la question venait s'intercaler entre des prises de vues pour *Le fond de l'air est rouge*. On se souvient aussi du début de *La Jetée* où la première image totalement noire ne se distingue vraiment du noir de la salle de projection que parce qu'elle frémit, et avec elle l'inscription du visa de contrôle en bas à droite de l'écran. Qu'importe qu'il s'agisse de cinéma ou pas exactement ? Les images y sont le principal, d'emblée : des *images-tremblement*. Cela suffit. Ce sont elles qui, dès le premier plan, inscrivent *La Jetée*, et peut-être l'œuvre entier, dans tout à fait autre chose que l'alternative entre la mobilité ou l'immobilité, ouvrant, *éventrant* les images analogiques à une autre époque de leur histoire.

C'est que le tremblement signale moins l'anémie ontologique des images interminablement grelottantes (qu'y a-t-il d'autre à part des images ?) ou la déficience physiologique du corps humain crispé dans une posture qui se prolonge (filmer au pied supprimerait cet aléa de la main…) que la menace que les images font planer sur nous de *toujours pouvoir nous expulser hors d'elles*. On n'habite pas les images, on pousse pour y entrer sans avoir jamais aucune garantie d'y demeurer. Ce qui *survient* est moins l'image que notre place contrariée dans les images. Ce sont bel et bien les images qui tremblent, pas la main qui tient la caméra. Si la main tremble, c'est parce que, en sous-main, les images tremblent avant tout. Henri Michaux (dont Raymond Bellour a si bien dit les éclats dans Marker) : « *On ne voit rien, que ce qu'il importe si peu de voir. Rien, et cependant on tremble. Pourquoi ?* » Les images font bouger la main, tels – pour poursuivre encore un peu avec *Lointain intérieur* – des « *remuements souterrains* », « *comme des êtres sévères qui voudraient arracher des confessions* ». L'image nous secoue, émeut et ébroue. La radicale violence

Durafour.indd 9 22/10/12 17:36

du surgissement des images ne peut que nous faire vaciller sur nos bords ; ces images qui, de toute façon, n'aiment pas que les hommes s'attachent trop à elles.

Le tremblement, exploité, exploré par le monteur, compose ainsi un ballet d'images ligamenteux avec l'autre grand motif esthétique du cinéma markérien : le regard à la caméra, enregistré sans ciller, parfois arrêté, et qui sera l'occasion dans *Sans soleil* d'un superbe gel conclusif sur image synthétique, véritable invitation à se réfugier dans des images désormais accortes. Mais n'est-ce pas un leurre ? Il faudra bien que le film prenne fin, c'est-à-dire qu'il laisse la place à des images qui ne nous donneront pas de choix, qui ne trembleront plus, non pas parce qu'il n'y aura plus de tremblement, mais parce qu'il n'y aura plus d'images. Car les images sont à la fois repoussement et repaire, déflagration et asile.

Lorsque Marker critique l'interdit du regard à la caméra – « *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 ?* » –, ne veut-il pas dire, à sa manière, que toute image est un regard à la caméra : accueil et distance ? Je suis regardé par la mort (des images, des hommes) depuis l'œil mangé d'une girafe morte, comme « *les voyeurs d'images sont vus à leur tour par des images plus grandes qu'eux* ». Depuis le soleil noir de l'œil mort d'une girafe, qui contraste avec les fleurs blanches, les gants blancs du cérémonial japonais, depuis cette orbite sans fond, « *à une profondeur où les images ne prennent plus* » (Yves Bonnefoy), je suis observé par l'absentement de toutes les images qui s'y évanouissent comme en un point de fuite aveugle : fondu au noir absolu condensant, dans un seul et même plan, à l'image des trous du même nom, une formidable quantité de matière imagée (tout un film) dans un volume de quelques centimètres cubes, et qui nous impose de faire face à la nécessité de continuer à faire des films coûte que coûte[1].

9.

En japonais, la girafe se dit *kirin*, du chinois *qilin*, créature imaginaire tenant du cerf, de la licorne et du lion, l'un des quatre animaux fondamentaux du *Liji*, le *Livre des rites*. Le terme servit à désigner la première girafe importée en Chine en 1414 par l'explorateur Zheng He.

Comme les pandas, ou Koumiko née en Mandchourie, comme « *les éléphants sont russes* » (*Si j'avais quatre dromadaires*), les girafes sont chinoises. À propos, savez-vous qu'il n'y a pas de girafes en Afrique ?

1. D'autres animaux chez Marker ont de telles puissances du regard. Je pense notamment à la chouette Molly du zoo de Londres dans *Immemory*.

Durafour.indd 10 22/10/12 17:36