



HAL
open science

La poétique du chat dans le cinéma de Chris Marker, Alain Resnais et Agnès Varda

Camille Satis

► **To cite this version:**

Camille Satis. La poétique du chat dans le cinéma de Chris Marker, Alain Resnais et Agnès Varda. Sciences de l'Homme et Société. 2011. dumas-00597543

HAL Id: dumas-00597543

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00597543v1>

Submitted on 14 Jun 2011

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.

**Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et arts
Département d'Arts du spectacle**

La poétique du chat dans le cinéma de
Chris Marker, Alain Resnais et Agnès Varda

Mémoire de recherche de M1
Lettres et arts « imaginaire, écriture, idéologies »
(30 crédits)

Présenté par :
Camille SATIS

Directeur de recherche :
M. Didier COUREAU
(Professeur en études cinématographiques)

Année universitaire 2010-2011

**Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et arts
Département d'Arts du spectacle**

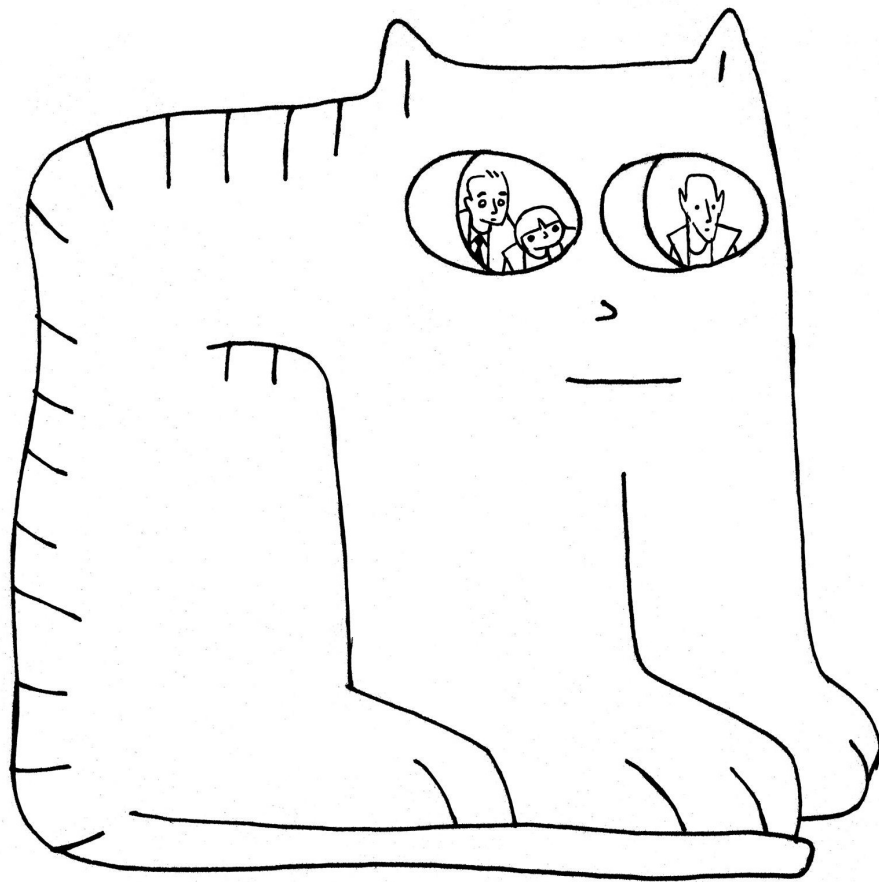
La poétique du chat dans le cinéma de
Chris Marker, Alain Resnais et Agnès Varda

Mémoire de recherche de M1
Lettres et arts « imaginaire, écriture, idéologies »
(30 crédits)

Présenté par :
Camille SATIS

Directeur de recherche :
M. Didier COUREAU
(Professeur en études cinématographiques)

Année universitaire 2010-2011



Sommaire

Introduction.....	p. 9
I. Le chat voyageur spatio-temporel.....	p. 14
A. Un voyageur funambule sur le fil du temps	
1. Chat contemplateur et témoin du monde, « guetteur du demi siècle » ²	p. 16
2. Chat mémoire et oubli, ou l'empreinte du temps.....	p. 19
3. Histoire, responsabilité et « ra-chat ».....	p. 22
B. Déambulation ciné-géographique.....	p. 25
1. Errance rêveuse en territoires lointains	
a. Une affaire de travellings.....	p. 26
b. De « ciné-train » en chat-bus : Medvedkine, Marker, Miyazaki.....	p. 28
2. Traversées et transmissions : glaneurs d'images, glaneurs de paysages	
a. Mouvements de pensée et arrêt sur images.....	p. 30
b. Des berges de Sète à Okinawa.....	p. 32
C. Vagabondage dans l'espace-temps, documentaire et science-fiction.....	p. 36
1. Mémoire et imagination.....	p. 37
« Documenteur » et « mélangite ».....	p. 39
2. Puzzle de temps, mosaïques d'images : du rêve à la réalité.....	p. 40
II. Le chat surréaliste ou l'imaginaire du chat.....	p. 44
A. Chat muse et poète, le chat et l'écrivain	
1. L'empreinte de sa patte.....	p. 46
L'importance des signes : « une histoire de chats » ³	p. 49
2. Le chat au cœur du ciné-poème.....	p. 52
Ciné-haïkus.....	p. 56

2 GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyage à travers les médias*. Paris : L'Harmattan, 2001. – p. 9

3 PREDAL, René. « Genèse d'une œuvre : Agnès Varda et *La Pointe courte* » in FIAND, Anthony ; HAMERY, Roxane ; THOUVENEL, Éric. *Agnès Varda, le cinéma et au delà*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009 – p. 107

B. Chats et merveilles

1. « Le sourire du chat »⁴.....p. 60
2. Ironie et surréalisme.....p. 64
3. L'innocence et la malice, esthétique du jeu.....p. 67

III. Magie et mystère autour des chats de la liberté.....p. 71

A. Les sept vies de Chris Marker, Alain Resnais et Agnès Varda

1. Secrets et mystères de la création
 - a. Liberté des formes, liberté de ton.....p. 73
 - b. Le bonheur.....p. 76
2. Guillaume en Égypte, ou le cas Marker : d'une réalité l'autre, une vie de chat virtuelle.....p. 80

B. « Les chats de la liberté »⁵.....p. 84

1. Liberté et engagement
 - a. Une pensée libre.....p. 85
 - b. C.H.A.T.⁶ et politique.....p. 88
 - c. Félinité, féminité et féminisme.....p. 90
2. « Le Club des amis des chats ».....p. 93

Conclusion.....p. 97**Bibliographie.....p. 101****Filmographie.....p. 108****Annexes**

- Entretien avec Pierre Arditi.....p. 114
- « Les Chats », extrait des *Contes glacés* de Jacques Sternberg.....p. 118
- Dialogue du Chat dans *Je t'aime, je t'aime*.....p. 119

4 LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Alain Resnais, liaisons secrètes, accords vagabonds*. Paris : Cahiers du cinéma, 2006. – p 169

5 MASPERO, François. *Les Chats de la liberté*. Livret accompagnant le DVD de *Chats perchés*. Arte Vidéo, 2005.

6 « Confédération Humaniste et Anarchiste des Travailleurs » Chris Marker, *Chats perchés* (2004)

*Les amoureux fervents et les savants austères
 Aiment également, dans leur mûre saison,
 Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
 Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.*

*Amis de la science et de la volupté,
 Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ;
 L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
 S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.*

*Ils prennent en songeant les nobles attitudes
 Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
 Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;*

*Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
 Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
 Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.⁷*

Charles Baudelaire

7 BAUDELAIRE, Charles. « Les Chats ». *Les Fleurs du Mal*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964. – p.89

Introduction

Si le chat a longtemps été considéré, selon les époques, comme un dieu ou un démon, au début du XX^{ème} siècle, Guillaume Apollinaire le compare, dans son *Bestiaire* à une muse. En effet, hédoniste, insaisissable et indépendant, désinvolte, le chat, symbole de la liberté, devient une source d'inspiration pour beaucoup d'artistes. Comme le fait remarquer Sarah Kofman dans son analyse du *Chat Murr* d'Hoffmann, « est-ce une coïncidence si le chat était un animal sacré en Égypte, au pays où Teuth inventa l'écriture?⁸ » Ainsi, chat et littérature seraient inséparables comme le sont, pour les trois réalisateurs de notre corpus, le cinéma et la littérature ; l'ensemble en formant alors un troisième mêlant le cinéma, les chats et la littérature.

On a parlé de cinéma littéraire, et il semble effectivement indispensable de réduire le champ d'action des « ciné-chats » afin de ne pas aboutir à un catalogue qui ferait le recensement des chats de cinéma depuis les premières bandes chronophotographiques de Marey en 1894 décomposant image par image le « Trot du chat ». Cependant, à titre indicatif, on peut noter que le premier véritable chat de cinéma est apparu en 1896 chez les frères Lumière, dans un film court intitulé *Déjeuner du chat*.

On s'intéressera donc plus particulièrement à trois réalisateurs du mouvement cinématographique dit de la « Rive Gauche » qui s'est constitué dans les années 1950, parallèlement à la Nouvelle Vague. Le « courant » réunissait plusieurs cinéastes ayant d'expérience la réalisation de documentaires et de courts-métrages qui souvent dénonçaient les politiques actuelles. Chris Marker, Agnès Varda et Alain Resnais étaient les membres principaux de ce groupe. Si l'on qualifie leur cinéma de « littéraire » c'est, comme le fait remarquer Marcel Martin dans *Le cinéma français depuis la guerre*, à la fois par goût personnel et « parce que le texte (dialogue ou commentaire) y a une grande importance et [que] leur apport essentiel au cinéma [est] d'ordre stylistique⁹ ». Le mot et l'image ont la même importance et sont au cœur de l'œuvre. Comment aussi ne pas évoquer Alexandre Astruc qui inventa le terme de

8 KOFMAN, Sarah. *Autobiogriffures du chat Murr d'Hoffmann*. 1976. Paris : Galilée, 1984. – p 10-11

9 MARTIN, Marcel. *Le cinéma français depuis la guerre*. Paris : Edilig, 1984. – p 46

« caméra-stylo »¹⁰, que l'on rapprochera de la « cinécriture »¹¹ d' Agnès Varda disant d'ailleurs de son premier film, *La Pointe courte*, cette phrase célèbre : « Je voulais faire un film exactement comme on écrit un livre »¹². La Rive Gauche se caractérise donc par un intérêt commun pour l'écriture filmique, même si les auteurs affirment ne partager que des « conversations amicales et un amour des chats ». Le choix de Chris Marker, Alain Resnais et Agnès Varda pour constituer le corpus semble s'imposer. Tous ont, plus qu'un certain penchant pour le chat, un amour certain allant jusqu'à trouver en l'animal leur double ou leur identité même, à l'image des « amoureux fervents » et des « savants austères »¹³ du poème de Baudelaire. Le corpus se limitera donc aux films des trois réalisateurs dans lesquels le chat peut apparaître, au premier comme au second plan, parfois d'aspect anecdotique ou parfois personnage central, visible à l'écran ou sujet de dialogue.

Étant donné le caractère mystérieux et nomade des trois réalisateurs (voyageur pour Varda et Marker ; secret pour Marker et Resnais), on s'intéressera aux chats voyageurs qui habitent leur cinéma, traversent les siècles et se font à la fois mémoire du monde et témoins de leur époque. Traversant la mémoire et le temps, chats et cinéastes dessinent un parcours géographique, ils se font voyageurs spatio-temporels. L'illustration cinématographique de cette partie serait celle d'un félin dessiné sur un globe dans *Toute la mémoire du monde*, le documentaire d'Alain Resnais sur la Bibliothèque Nationale de France. Autre image, celle d'un « ciné-chat » voyageur, chat-statue – sphinx immobile, témoin historique, trace d'un passé colonisé, d'une civilisation, d'une culture, d'un art – pillé et enfermé dans les vitrines des musées occidentaux, apparaissant dans *Les statues meurent aussi*. Au Japon, un temple consacré aux chats errants est filmé par Chris Marker dans *Sans soleil*. Chez Resnais enfin, il est un passeur entre Nevers et Hiroshima. Marker encore, dans *Chats perchés*, filme les

10 « Le cinéma est en train de devenir un moyen d'expression, ce qu'ont été tous les autres arts avant lui, ce qu'ont été en particulier le roman et la peinture. [...] Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *caméra-stylo*. »

ASTRUC, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ». *L'écran français* n° 144, 13 mars 1948 repris in ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*. Paris : L'Archipel, 1992. – p. 326

11 « En écriture c'est le style. En cinéma, le style c'est la cinécriture ». Varda, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris : Cahiers Du Cinéma, 1994. – p 14

12 Interview d'Agnès Varda par Simone Dubreuilh reprise in CLOUZOT, Claire. *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*. Paris : Nathan, 1972. – p. 49

13 BAUDELAIRE, Charles. « Les Chats ». *Les Fleurs du Mal. loc.cit.*, p.89

chats jaunes dessinés sur les toits parisiens par le « graffeur » Thomas Vuille dans le climat politique des élections de 2002. Somme toute, contrairement aux chats « frileux » et « sédentaires » de Baudelaire, les chats de Resnais, Marker et Varda vagabondent, flânent entre les époques et les continents, rôdent dans la littérature, errent dans la peinture.

Ainsi, il semblerait que le chat soit un animal « magique », un compagnon solitaire pour un écrivain au travail qui, le contemplant, le nomme « muse ». Chat dormant, immobile, invisible (comme le « *Cheshire cat* » de Lewis Carroll dont il ne reste que le sourire flottant, ironie et étrangeté de l'animal, vertige du merveilleux). Selon Baudelaire, le créateur tiendrait son génie des « prunelles mystiques » capables de faire chavirer son imagination. Le chat inspire donc le poète, et devient lui-même sujet de l'œuvre, puis créateur à son tour – *Le Chat Murr* raconte comment un chat devient, à force d'enseignement, un écrivain, un « autobiographe », et nous amène de nouveau à la filiation avec la littérature. Comme il est impossible d'imaginer Baudelaire sans les chats, il est impensable de dissocier l'animal des trois poètes-réalisateurs. Guillaume-en-Égypte, avant d'être le chat révolutionnaire dessiné par son « maître », est le chat-muse de Chris Marker. Le court métrage *Chat écoutant la musique* le représente dormant – rêvant – sur les touches d'un synthétiseur. De même, Agnès Varda fait apparaître la chatte Zgougou (symbole de Ciné-Tamaris, maison de production de la réalisatrice) dans ses films et ses compositions plastiques. Agnès Varda, encore, remplace le lion de Belfort par Zgougou dans *Le lion volatil*, et *Les Herbes Folles* d'Alain Resnais se terminent de façon énigmatique – pensée suspendue – la vision d'une fillette demandant à sa mère « Quand je serai un chat, je pourrai manger des croquettes ? »

Le chat devient donc une énigme surréaliste, un mystère l'accompagne, comme le mystère qui entoure Chris Marker qui ne se représente plus, comme on l'a dit, que par ce chat orange qu'il dessine et fait intervenir sur l'actualité dans différents médias. Comme on évoquera le chat voyageur et l'imaginaire du chat, on parlera du mystère qui émane de son regard impénétrable et l'entoure, à l'image des réalisateurs du corpus qui entretiennent par leur discrétion de chat sauvage, le mystère de leur œuvre. Probablement moins sauvages que simplement libres, ils sont à juste titre des « chats de

la liberté »¹⁴, « savants » et « amoureux », fins et passionnés ; chats « siamois-gouttière »¹⁵, effrontés et extraordinaires.

Nombreux sont les ouvrages qui traitent de la place du chat dans la peinture, la littérature..., mais qu'en est-il du cinéma ? Ghislaine Lassiaz, en 2007 écrivait *Un chat de cinéma*, livre illustré pour jeunes cinéphiles, cependant que Susan Herbert revisitait de célèbres portraits de cinéastes avec un corps de chat. On lui empruntera souvent le terme de « ciné-chats ». Enfin, plus précisément, quels sont les ouvrages qui traitent de l'image du chat chez Agnès Varda ? Chez Chris Marker ? Chez Alain Resnais ? Quelques articles y font allusion, mais qui a véritablement tenté de résoudre le mystère des « ciné-chats » ? L'animal est semble t-il aussi riche et complexe que le cinéma des trois réalisateurs, dont chaque film est un appel à la recherche, une source inépuisable ouvrant toujours plus de portes qui débouchent sur les questionnements infiniment ouverts sur le temps et sur la liberté.

14 MASPERO, François. *Les Chats de la liberté. loc. cit.*

15 Voir entretien avec Pierre Arditi *in* Annexes.

I. Le chat voyageur spatio-temporel

On s'intéressera dans cette première partie non aux chats casaniers, « frileux » et « sédentaires » du poème de Baudelaire, mais bien aux chats en temps qu'animaux actifs, curieux et intrépides. Car l'allure du chat, si particulière participe au mystère chat, au mythe qui s'est forgé autour de lui. Ayons donc en tête l'image d'un chat marchant, vu de profil par exemple, sa gageure est d'être à la fois léger et vif, nonchalant et zélé. Chat errant, vagabond, et chat déterminé, chasseur de tous les instants. Dès lors, le chat aurait quelque chose de la mobilité de la caméra qui pourrait s'accorder au « Ciné-Œil » pensé par Dziga Vertov dans les années 1920. « Le Ciné-Œil se comprend comme ce que l'œil ne voit pas. [...] la possibilité de voir sans frontière ni distance »¹⁶, la tentative de montrer à l'écran non plus des acteurs qui jouent, mais « des gens sans masque [...], les saisir avec l'œil de la caméra au moment où ils ne jouent pas, lire leurs pensées mises à nu par la caméra »¹⁷. Ceci n'étant pas sans rappeler la manière dont Marker, caméra au poing, chat vif et adroit se faufilant par des trous de souris, obtient ce qu'il convoitait : une image.

L'allure du chat est semblable à celle d'Agnès Varda, Chris Marker et Alain Resnais, « guetteurs du demi-siècle »¹⁸ (et au delà même à travers le XXIème), chasseurs et glaneurs d'images, observateurs du monde, qui contribuent à la restauration de la mémoire, à la transmission du passé. La comparaison avec la chasse est d'ailleurs faite dès les premières minutes du film de Marker, *Si j'avais quatre dromadaires* (1953). Présenté comme le commentaire de trois amis sur les photographies prises par l'un d'eux (Marker, ou plutôt l'un de ses doubles) « un peu partout dans le monde » entre 1955 et 1965, ce film sera notre première entrée au cœur du sujet et l'illustration de cette partie. La *voix-off* (celle de Pierre Vaneck) dit : « La photo c'est la chasse. C'est l'instinct de la chasse sans l'envie de tuer. La chasse des anges. On traque, on vise, on tire et puis clac, au lieu d'un mort on fait un éternel. »

Ainsi, les premières minutes de ce film font se recouper les thématiques déjà brièvement observées propres aux trois réalisateurs de notre corpus : le surréalisme, le temps, et une passion certaine pour la photographie. Il manque le voyage et la poésie (en lien aussi avec le Surréalisme) qui sont justement évoqués et reliés quelques cartons

16 VERTOV, Dziga. *Articles, journaux, projets*. Paris : Les Cahiers du cinéma, 1972. – p.61

17 *op. cit.* – p. 62

18 GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyage à travers les médias. loc.cit.*

plus tôt dans le film avec une citation de Guillaume Apollinaire extraite du *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, également dite en *voix-off* : « Avec ses quatre dromadaires, / Don Pedro d'Alfaroubeira / courut le monde et l'admira / il fit ce que je voudrais faire », et ici, le carton titre vient conclure le poème : « Si j'avais quatre dromadaires ». De Sète à Okinawa, d'Hiroshima à Cuba, du Japon à la Guinée Bissau, et de Los Angeles à Paris, les trois réalisateurs-voyageurs parcourent le monde, l'observent, le capturent, et au lieu de morts font des éternels : des images témoins, images-traces, signes de quelques passages.

Mais revenons à nos chats qui parcourent le cinéma des trois réalisateurs comme ceux-ci parcourent le monde. Tout voyage comportant inévitablement la notion d'un voyage temporel et géographique.

I. A. Un voyageur funambule sur le fil du temps

1. Chat contemplateur et témoin du monde, « guetteur du demi siècle »¹⁹ et au-delà...

Prenons pour commencer l'image des chats jaunes dessinés par le « graffeur » Thoma Vuille sur les toits parisiens d'abord, et sur les toits du monde ensuite. Un chat au sourire ironique contemplant le monde d'en haut. Ce chat filmé par Chris Marker dans le Paris des années 2000, sujet et prétexte à la fois de *Chats perchés*. Un graffiti surplombant les affiches des campagnes présidentielles de 2002, et qui disparaît à l'annonce des résultats du premier tour comme si le chat, désappointé, se retirait du monde des hommes pour devenir à nouveau « chat de la liberté »²⁰. Nous reviendrons sur la perspective merveilleuse de ce film dans la deuxième partie. Didier Coureau dans son article « Les signes parmi nous »²¹ trace un parallèle avec un autre film de Chris Marker daté de 1962, *Le joli Mai*. En effet, les deux films sont tournés à

¹⁹ *ibid.*

²⁰ MASPERO, François. *Les Chats de la liberté. loc. cit.*

²¹ COUREAU, Didier. « Les Signes parmi nous ». *Contre bande*. Paris : Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2007, n°16, p. 109-124.

Paris à quarante années d'intervalle dans des situations politiques très différentes bien que pouvant par endroit se rapprocher (la fin de la guerre d'Algérie, pour l'un, le début de la guerre en Irak et le « chaos » d'après second tour des présidentielles de 2002 en France, pour l'autre). Une séquence du *Joli Mai* est tournée dans un café parisien. Trois hommes sont assis à une table, leur conversation porte sur les questions du bonheur et de la liberté. Dans cette scène, Marker insère des portraits de chats filmés en gros plan. Chats, intelligents et muets, semblant à mille lieux de ce dialogue dans le café, observant la scène de très loin. Supériorité arrogante – condescendante – du chat libre qui regarde seulement.

Gardons en mémoire donc l'image d'un chat et de son regard sur le monde humain. Il serait aisé – et toutefois indispensable – de faire quelques rapprochements entre les chats et leurs « maîtres » (les chats n'ayant assurément pas besoin de maîtres mais plutôt d'esclaves, on reviendra plus tard sur un texte de Jacques Sternberg allant dans ce sens). Ainsi, les trois réalisateurs ont toujours, semble-t-il, eu un certain regard sur leur monde (de Sète aux rues Daguerre et Mouffetard à Paris pour Varda, et au Paris Rive Gauche de Resnais et Marker) mais surtout sur le monde. Les chats qui parcourent leur filmographie sont comme des marques pages, et chaque création filmique (ou simplement audiovisuelle, pour Marker qui a utilisé tous les formats) est un témoignage de l'histoire qui marque aussi l'évolution des techniques comme le fait remarquer Guy Gauthier²². Marker fait son entrée dans le cinéma avec un documentaire sur la colonisation et plus particulièrement l'art colonial. *Les statues meurent aussi* (1953), co-réalisé avec Alain Resnais, film-commande du collectif « Présence africaine » qui tentait, tout en dénonçant la réalité qu'elle recouvrait, de répondre à cette question : « Pourquoi l'art nègre se trouve-t-il au musée de l'homme alors que l'art grec ou l'art égyptien se trouve au Louvre ? » Derrières les vitrines des musées, on pouvait déjà voir des statues de chats. Aujourd'hui, ou plutôt en 2004, Chris Marker filme avec une caméra mini DV les graffitis de cet artiste urbain Thoma Vuille (qui depuis peu tend malheureusement à s'institutionnaliser). Ainsi l'expression « guetteur du demi siècle »²³ correspondrait à la fois au chat et aux réalisateurs (et à Marker plus particulièrement). Nouveaux liens à tisser entre le *Le Joli Mai*, *Chats perchés* et l'allure contemplative du chat-témoin dont il est question dans la seconde

22 GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyage à travers les médias*, loc. cit.

23 *Ibid.*

partie du film de 1962, « Le retour de Fantômas », de ce célèbre mythe parisien, ce voleur masqué qui réussit chaque coup en s'échappant par les toits. Le mythe a fasciné les surréalistes à travers les films de Louis Feuillade, ainsi que le personnage d'Irma Vep, joué par Musidora dans *Les Vampires* (1915), on ne peut plus féline en tenue moulante noire. D'en haut il surplombe la ville à la façon, plus tard, de ces chats jaunes souriants et parfois ailés que l'on peut voir sur les cheminées parisiennes²⁴.

Peut-être oui, alors, nous nous sommes intéressés finalement ici à ces chats plus sédentaires qu'on ne l'avait annoncé et qui, « sembl[a]nt s'endormir », mais néanmoins toujours vifs et clairvoyants, reposent ainsi que de « grands sphinx » contemplateurs du monde, témoins de leur époque. On reviendra plus précisément dans la troisième partie sur le versant politique de ces témoins du monde, mais avant cela, regagnons le chat comme étant l'image d'un voyageur du temps, de la mémoire, de l'oubli. Un grand nombre de films (courts ou longs métrages) de Varda, Resnais et Marker a constitué (parfois sous forme de films de commandes) la mémoire, les archives d'une ville (Hiroshima, Okinawa, Cuba...), d'un monument (la Bibliothèque nationale de France, la Cinémathèque française, les châteaux de la Loire...), d'une époque (les Black panthers, mai 1962...), et se recoupe en un titre somme : le documentaire d'Alain Resnais écrit par Remo Forlani (écrivain, scénariste et fervent amateur de chats), *Toute la mémoire du monde* (1956).

24 Parallèle tracé par Didier COUREAU in « Les Signes parmi nous », *op. cit.* p. 110.

2. Chat mémoire et oubli, ou l'empreinte du temps

Comment, lorsqu'il est question de mémoire, ne pas évoquer le CD-Rom de Chris Marker, *Immémory*²⁵ ? Le menu de démarrage nous propose l'onglet « Entrée dans la mémoire ». Passée cette étape, le second menu est un tableau-collage façon X-plugs²⁶ (à prononcer « Chris-plugs ») présentant plusieurs accès possibles. Sous le titre, *Immémory*, un visage virtuel avec, dans l'œil droit, une tête de chat, celle de Guillaume en Égypte (le chat de Chris Marker avant d'être l'un des avatars du réalisateur) et, près de l'œil gauche, le cadran d'une horloge. Allégorie de l'œuvre de Marker combinant dans un visage-collage le temps et le chat.

On retrouve non plus le chat jaune de Thoma Vuille, mais le chat orange, Guillaume en Égypte, dessiné par Marker, qui intervient au gré de quelques fantaisies proposant au lecteur des « intermèdes animaux ». Cette note, par exemple, dans la partie « Musée » du CD-Rom et dans laquelle Marker associe les chats aux « Marie-Madeleine » du peintre italien Crivelli, « sages mais n'en pensant pas moins, comme les chats. », et plus particulièrement comme les chats du *Joli Mai* dont on a déjà parlé, contrechamps imaginaires joints à la scène du café parisien, regard las mais éclairé de ces chats sur le dialogue des trois hommes. La formule « Marie-Madeleine » intervient dans le CD-Rom juste après notre lecture, dans la section « Mémoire » de l'article mettant en relation *La Recherche du temps perdu* de Proust et le film d'Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958): « Qu'est-ce qu'une Madeleine ? ». Comme dans *Sans soleil* (1982) où Marker associait le chignon de Kim Novak à « la spirale du temps », et relevait tous les parallèles entre cette Madeleine-ci et la pâtisserie de Proust, le réalisateur revient sur l'héroïne du film et, en surimpression, fait apparaître sur son visage le célèbre extrait du *Côté de chez Swann*. L'association chats et « Madeleines »

²⁵ Il y a chez Marker une « immémorie » comme il y a un « dépayé ». Il consacre un texte court à ce *Dépayé* : un pays imaginaire, « [...] totalement inventé, totalement investi, mon pays qui me dépasse au point de n'être plus lui-même que dans ce dépayement. » Comme il y a un dépayé, donc, il y a une « immémorie », celle de Marker représentée dans son CD-Rom sous forme de musée de la pensée, du souvenir, un « tremplin » offert au spectateur pour qu'il puisse accomplir « son propre pèlerinage dans le Temps retrouvé ».

²⁶ X-plugs : photomontages de Marker ironiques, poétiques et/ou politiques

(celles de Crivelli comme les autres) lie le chat aux questionnements sur la mémoire et sur le souvenir. D'ailleurs le chat orange intervient volontiers dans la partie « Mémoire » comme dans la partie « Musée » dans laquelle Marker invite le spectateur, « lecteur-visiteur », à créer son propre musée où chaque visage au cœur des tableaux lui serait familier. Du reste, il place un portrait de son chat Guillaume-en-Égypte au cœur de sa galerie virtuelle, un portrait bien connu des amateurs de Marker que l'on retrouve sur les sites qui lui sont consacrés. La présentation de *Immemory* dit encore cela :

Mais mon vœux 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 Immémoire ait servi de tremplin pour son propre pèlerinage dans le **Temps retrouvé**.²⁷

Sous ses allures d'autobiographie donc, le CD-Rom est en réalité un moyen pour le réalisateur de « simuler le jeu de la mémoire »²⁸. En empruntant un nouveau « je » parmi les nombreux doubles qu'il s'est créé, Chris Marker ne s'identifie véritablement à personne et autorise donc le lecteur à s'identifier à lui en vue d'un cheminement personnel à travers la mémoire.

La mémoire, comme on l'a dit, qu'elle soit collective ou personnelle, est un des sujets favoris de ce courant dit de la « Rive Gauche ». On pourrait aisément citer les films dont elle est au moins le sujet secondaire, mais cela ne constituerait rien d'autre qu'un catalogue et reviendrait presque à citer la filmographie entière de ces trois réalisateurs. La thématique du temps chez Agnès Varda est également très présente. Sa démarche, comme l'indique Bernard Bastide est semblable à celle d'un « ethnologue » voulant laisser une « trace ».

La Pointe courte, Mur Murs et Daguerrotypes nous paraissent répondre tous trois à un souci de garder trace, de témoigner du mode de vie d'une communauté minoritaire socialement menacée. Que ce soit les pêcheurs de Sète condamnés par la pollution et les industries [...] ou les petits commerçants de la rue Daguerre guettés par les promoteurs immobiliers, Agnès Varda a capté leur façon de vivre, leurs gestes quotidiens, artisanaux ou artistiques, avec une application d'ethnologue.²⁹

27 GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyage à travers les médias*, op. cit. p. 7

28 Intervention de Guillaume-en-Égypte dans *Immemory* et retranscrite par Guy Gauthier (op. cit. p.14)

29 « Agnès Varda photographe ou l'apprentissage du regard » par Bernard Bastide in ESTÈVE, Michel. *Agnès Varda*. Paris : Lettres modernes-Minard, 1991. – p 9-10

Ainsi il est question pour Varda de laisser un « témoignage », à la façon de notre chat témoin du monde, qui contemple et capture des images-mémoire. Ici bien sûr, et d'ailleurs comme pour Resnais et Marker, le chat témoin ne se contente pas d'enregistrer ces images et de les retranscrire filmiquement telles quelles. Elle trouve son originalité dans la distance qu'elle met à filmer un sujet « en diagonale »³⁰. En effet, pour *Salut les cubains*, par exemple, elle photographie Cuba, la ville, les habitants, leur quotidien, et les images bout à bout tendent vers une critique idéologique. On n'est pas immédiatement dans un cinéma militant : les images s'enchaînent sans logique apparente et défilent suivant le tempo donné par la musique, et pourtant, le message passe. Et le chat dans tout ça ? Chez Varda les chats sont souvent anecdotiques, on reconsidèrera plus tard ceux qui ont un rôle plus important, mais revenons donc aux chats comme animaux de passages, simple clin d'œil ou figure intemporelle qui traverse sa filmographie depuis *La Pointe courte* en 1954 jusqu'aux *Plages d'Agnès* en 2008. Comme les chatons dans *Cléo de 5 à 7* (1961), anecdotiques certes, mais auxquels se raccroche Corinne Marchand comme aux minutes qui lui restent, du moins le pense-t-elle, à vivre. De plus, l'appartement, comme tout droit sorti d'un conte, paraît hors de toute réalité. Elle y chante, rêve, flâne, mais lorsqu'elle quitte son appartement, c'est le choc des images du réel, le retour du temps et de toutes représentations qui en sont faites. Les chats, sont encore anecdotiques et de passage, rues Mouffetard et Daguerre dans *L'Opéra Mouffe* (1958) et *Daguerréotypes* (1975) ; ceux près des marches de la Cinémathèque dans *T'as de beaux escaliers tu sais* (1986) et les chats, perchés de nouveau, dans *Ô saisons ô châteaux* (1957). Autant de chats que de films, comme de petits cailloux blancs posés sur un chemin, témoins et relais d'un film à l'autre. Et comme l'a dit Yvette Birò³¹, puisque le personnage principal des films de Varda c'est le temps, il serait juste, je crois, de trouver en eux l'indice d'une métaphore. Le temps filtrant, ondulant, mais aussi le temps ainsi qu'on peut le voir dans tous ses films comme laissant une empreinte sur un visage, une trace sur la plage, une fissure sur la façade d'un monument, une fêlure sur un vase, une griffure sur un tissu.

30 « Une Poétique du témoignage » par Sylvain Dreyer in FIAND, Anthony ; HAMERY, Roxane ; THOUVENEL, Éric. *Agnès Varda : le cinéma et au-delà. op. cit.*, p 31

31 « Les Cariatides du temps ou le traitement du temps dans l'œuvre d'Agnès Varda » par Yvette BIRÒ in ESTÈVE, Michel. *Agnès Varda. op. cit.* – p. 41

3. Histoire, responsabilité et « ra-chat »

René Prédal parle dans l'œuvre de Resnais de « ville-souvenir »³² : « Le Boulogne de *Muriel* », « Le Nevers d'*Hiroshima mon amour* », des villes dévastés aux décors de ruines ; et évoque la complexité des rapports entre les êtres dans ces villes aux « ruelles cimetières »³³. Étant donnée la formule de Chris Marker dans *Sans soleil* : « 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. », on parlera d'Hiroshima et de Nevers comme de deux villes-mémoire, deux villes-musées, à cheval entre la mémoire, l'Histoire et le territoire. Comment ne pas mieux rendre compte de la question spatio-temporelle et du déplacement d'un personnage projeté d'une ville-guerre (Nevers) à une ville atomisée (Hiroshima), toutes deux « villes mémoire », mémoire de la douleur de deux époques, séparées par quelques années, mais liées par l'Histoire. Les deux lieux et temps s'entrecroisent, se mêlent à l'écran pour créer un troisième lieu – imaginaire – parcouru par les célèbres travellings de Resnais, infinis, parcourant la ville avec la *voix-off* de Elle vers le début. Lieux étroits de Nevers (la chambre, la cave) opposés à une Hiroshima colossale (le musée, l'hôtel, les rues interminables et surtout la Place de la paix, demeurée vide). Deux personnages emprisonnés dans le souvenir comme dans cette cave de Nevers dont on ne peut sortir que si l'on est « *devenue raisonnable* », mais en sortir pour quoi ? Pour aller où ? Pour recommencer, plus loin, à Paris, à Hiroshima, recommencer à tomber amoureuse, recommencer à vivre, mais partir, loin, se faire rattraper par le passé, fuir de nouveau, mouvement sans fin voué à la perdition.

La mémoire comme elle apparaît dans certains films, sous quelque forme que ce soit, n'a pas de rapport ou presque avec le souvenir personnel. Elle a fonction de rappel des événements, mais elle est souvent associée à des faits quotidiens, ou plutôt habituels, et pose les problèmes de la culpabilité et de la responsabilité³⁴. On verra plus tard l'engagement politique de ces réalisateurs, mais on peut citer entre autres films *Guernica*, *Nuit et brouillard* (Resnais), *Black Panthers*, *Salut les cubains* (Varda),

32 PREDAL, René. *Le Cinéma français depuis 1945*. Paris : Nathan, 1991. – p. 168

33 *Ibid.*

34 CLOUZOT, Claire. *Le Cinéma français depuis la nouvelle vague*. Paris : Nathan, 1972. – p. 61

Cuba, si!, *Le Fond de l'air est rouge* (Marker)... Mais revenons à Hiroshima. Dans cette cave de Nevers où le personnage d'Emmanuelle Riva est enfermé après La Libération, apparaît un chat noir : très gros plan sur les yeux clairs et lumineux, perçants, du chat dans la noirceur de la cave, et en contrechamp le visage de la jeune fille aux cheveux tondus dont le regard est éclairé par un faisceau lumineux. Ce chat est le seul lien vivant avec l'extérieur. À Hiroshima, après vingt années on retrouve cette femme, devenue actrice ici d'un film sur la paix, elle caresse un chat blanc. Claire Clouzot voit dans *Hiroshima...* une « action compensatrice »³⁵ : une femme ayant vécu un amour passionné avec un homme allemand tourne dans une ville atomisée un film sur la paix. Les analogies entre les deux situations en France et au Japon, deux amours impossibles, deux villes indissociables de leur passé, et deux chats même, marquent l'échec d'un avenir, un temps détraqué qui passe et repasse à l'infini et condamne le personnage principal à un éternel recommencement. Comme une longue marche de deux chats errants dans les rues d'Hiroshima, Lui (Eiji Okada), chat noir dans son costume, Elle (Emmanuelle Riva), chatte blanche dans sa robe, sont tous deux paradoxalement tiraillés entre « la soumission à un passé douloureux et la hantise de l'oubli. »³⁶ La particularité de Resnais (comme de Marker) étant de perdre le spectateur dans un labyrinthe temporel, il se saisit du temps et, par un maniement habile du montage, nous dépouille de nos repères habituels. Christophe Carlier à propos d'*Hiroshima...* écrit : « La réalité même devient abstraite et intérieure, fluctuant comme chez Proust au gré d'une perception intime du temps. Mais ici l'oubli est plus fort que la mémoire : rien ne restitue à l'homme ce que le temps lui avait dérobé, et celui-ci est finalement sa victime et sa dupe. »³⁷

De même, il est une séquence de *Sans soleil* tournée à Tokyo qui montre un couple venu au cimetière des chats. Ils sont ici pour déposer une latte de bois gravée de quelques inscriptions. Leur chatte, Tora, a disparu. La *voix-off* commente : « 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, pour accomplir le rite qui allait réparer, à l'endroit de l'accroc, le tissu du temps. ». Déjà, dans *Les statues*

35 *Ibid.*

36 CARLIER, Christophe. *Marguerite Duras, Alain Resnais, Hiroshima mon amour*. Paris : PUF, 1994. – p 59

37 *Ibid.*, p. 31

meurent aussi, il était question de tissus, mais c'était celui du monde qu'il fallait réparer. « Et le monde [écrit Guy Gauthier] est cette imbrication d'espace et de temps que la science a mise en équation, que les auteurs de science-fiction ont tenté de mettre à contribution, mais que les chats – encore eux – sont les seuls à connaître. »³⁸ La relation temps/espace serait plus que tout l'affaire du chat, voyage dans la toile du monde et le canevas du temps. Vertige spatio-temporel maîtrisé par le chat, temps et chat étant tous deux énigmes indéchiffrables.

38 GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyage à travers les médias*, op. cit., p.204

B. Déambulation ciné-géographique

Le chat traverse donc les époques comme il enjambe les frontières. Il passe entre Nevers et Hiroshima, et les traces qu'il laisse sur son chemin sont redécouvertes ensuite par les cinéastes des *Statuent meurent aussi*, par le visiteur curieux de *Sans soleil*. On le retrouve aussi – chat perché – sur les toits parisiens. Chats du monde, chats de la liberté, passants-passeurs. Passants parmi les autres, chats errants, flânant, allant çà et là au gré de la ciné-géographie des trois réalisateurs. On pourrait aisément, à la manière de Chris Marker dans *Chats perchés*³⁹ (2004) dessiner une carte du monde et la compléter en indiquant tous les chats présents dans le cinéma des trois réalisateurs selon le lieu auquel ils sont rattachés. Chats de passage d'un pays ou d'une ville à l'autre, chats statues témoignant d'une époque.

Commençons cette sous partie consacrée aux chats voyageurs en ayant en tête l'image d'un train, un « ciné-train », celui élaborée en Russie par le cinéaste Alexandre Medvedkine en 1932 traversant le pays de bout en bout, filmant villages, paysans, industries, traitant les images enregistrées le jour même dans un wagon-atelier de montage directement après captation grâce à un système de production entièrement autonome. Œuvre visant notamment à constituer, sinon la mémoire (puisque « Ce n'est pas le passé qui nous domine, ce sont les images du passé », selon George Steiner, cité dans *Le Tombeau d'Alexandre* (1993)), du moins les images de la mémoire d'une époque et d'un pays. On reviendra plus tard sur le « ciné-train » de Medvedkine, mais élargissons le champ, et prenons donc l'image d'un train parcourant cinématographiquement le monde, offrant par le cadre de la fenêtre tous les paysages possibles parcourus par un travelling latéral.

³⁹ Dans *Chats perchés* Marker montrait un plan de Paris indiquant par arrondissements les lieux dans lesquels il avait pu observer les graffitis jaunes de Thoma Vuille

1. Errance rêveuse en territoires lointains

a. Une affaire de travellings

De même que le travelling est, semble-t-il, « affaire de morale »⁴⁰, n'est-il pas également affaire de chat ? Si l'on voulait représenter cinématographiquement la figure du chat, quel serait le moyen utilisé ? Quelle échelle de plan ? Quel mouvement d'appareil ? Un ralenti puis un zoom lorsqu'il aperçoit sa proie et s'en approche ? Un plan fixe comme ses journées – immobile – passées à somnoler ? Une ouverture à l'iris rappelant le diaphragme si particulier de son œil nyctalope. Disons plutôt un travelling, un travelling comme ce temps passé, sinon à explorer le monde, du moins à le traverser, le parcourir d'un pas fluide et léger.

De nombreuses analyses ont été faites sur les fameux travellings de Resnais dans *Hiroshima...*, à commencer par Jean-Luc Godard dans *Les Cahiers du Cinéma*. Ces travellings qui « constituent une exploration de la ville »⁴¹ relient entre elles deux villes parfaitement différentes, Hiroshima et Nevers. Ces deux espaces n'ont en commun semble-t-il que la confrontation à un passé douloureux. De Nevers on ne dispose que de quelques vues dans le film, le reste n'est qu'enfermement, la ville nous apparaît étriquée et sombre au regard d'un Hiroshima à l'architecture imposante, colossale, de grands bâtiments géométriques, lumineux. Nevers c'est un chat noir (avec tous les préjugés qui lui incombent) dans une cave, alors qu'Hiroshima est un chat blanc doux et caressant. À la manière dont on évoquait précédemment la longue marche dans les rues d'Hiroshima de ces deux chats errants que sont les deux personnages du film, Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat parlent du « flottement » de l'héroïne, « comme un ectoplasme dans la ville, ou plutôt entre les deux villes »⁴², présence fantomatique du personnage interprété par Emmanuelle Riva passant comme une onde dans la ville comme dans sa propre vie. On note, dans le cinéma de Resnais, la préexistence de ce cheminement d'un couple dans la ville. Suzanne Liandrat-Guigues

40 GODARD, Jean-Luc. « Table ronde sur Hiroshima... ». *Cahiers du cinéma*, mai 1959, n°93. repris in DE BAECQUE, Antoine et TESSON, Charles (edit.). *La Nouvelle Vague*. Paris, Cahiers du cinéma, 1999. – p. 43.

41 BATICLE, Yveline. *Clés et codes du cinéma*. Paris : Magnard Université, 1973 – p. 154

42 LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Alain Resnais, liaisons secrètes, accords vagabonds*. Paris : Cahiers du cinéma, 2006. – p. 89

remarque dans son ouvrage *Esthétique du mouvement cinématographique* :

Si l'on ajoute que le film accorde une très grande place aux déambulations des personnages, on voit se dessiner une poétique de la marche, à différents niveaux du processus créatif. Resnais a du reste reconnu cette importance de la marche dans son œuvre et lui trouve une antériorité dans le film d'Agnès Varda *La Pointe courte* (1955), dont il a été le monteur.⁴³

Aussi poursuit-elle à propos d'*Hiroshima...* : « Le travelling cesse d'y être, comme à l'ordinaire, le voyage autonome de l'appareil, pour s'y ancrer au plus concret du geste de mise en scène sur le pas du marcheur. »⁴⁴ *Sans toit ni loi* (1985), le film de Varda dans lequel Sandrine Bonnaire incarne Mona, une jeune fille sans domicile fixe révoltée et anarchiste, est une succession de travellings sur ce personnage-chat errant. Elle marche le long des routes de campagnes, sans but précis, cherchant tout juste de quoi survivre. Et la caméra longe la route, et elle, rebelle jusqu'au bout des griffes, entre et sort du cadre au gré de sa marche à elle, sa propre allure, et la caméra ne la suit même plus. Comme Truffaut s'écriant sur le tournage de *La Nuit américaine* : « Trouvez-moi un chat qui sait jouer ! »⁴⁵, déplorant que le chat jamais ne resta dans le champ de la caméra, Sandrine Bonnaire interprète un de ces personnages-chats qu'il est impossible de diriger ; chat de gouttière – *Sans toit* – avec toute la liberté dont elle dispose, mais tellement solitaire, « une solitude à propos de laquelle le berger lui prédit un destin funeste »⁴⁶.

43 LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Esthétique du mouvement cinématographique*. Paris : Klincksieck, 2005. – p. 131 – (Collection « 50 questions », n°22)

44 *Ibid.*

45 Propos rapportés in LASSIAZ, Ghislaine. *Un chat de cinéma*. *op.cit.*, p. 24

46 SERCEAU, Daniel. « Les synthèses d'Agnès Varda » in FIAND, Anthony ; HAMERY, Roxane ; THOUVENEL, Éric. *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. *op. cit.*, p. 131

b. De « ciné-train » en « chat-bus » : Medvedkine, Marker, Miyazaki

Outre que le bus et le train ont ceci de commun qu'ils sont assimilés à la figure cinématographique du travelling horizontal, ils sont également tous les deux associés à un enchaînement d'idées partant du « ciné-train » (*kino-poezd*) de Medvedkine et aboutissant au chat-bus de Miyazaki. Ainsi les deux réalisateurs russes et japonais seraient liés par Marker à la thématique du voyage et, pourquoi pas, de façon plus précise, à celle du chat voyageur. En effet, dans *Le Tombeau d'Alexandre*, Chris Marker revient sur la vie d'Alexandre Medvedkine, ce cinéaste qu'il a admiré et côtoyé, et s'adresse directement à lui dans un film-hommage avec une *voix-off* tutoyant le réalisateur russe. Le film est construit en plusieurs lettres réparties sur deux chapitres. Entre ces deux chapitres, un carton annonce l'« entr'acte » : on voit un chat, Guillaume-En-Égypte, allongé de tout son long sur le clavier d'un synthétiseur, le portrait d'un chat bleu-russe en arrière plan. Il a la griffe rêveuse qui caresse le clavier, fait patte de velours, appuie sur les touches par inadvertance méditative, les oreilles à l'affût. Plus qu'un simple intermède, c'est un véritable court-métrage avec titre au début (« Chat écoutant la musique ») et générique de fin (« chat : Guillaume-En-Égypte / musique : Federico Monpou »). Après cet interlude, le film reprend avec un plan de Chongara Medvedkina, la fille de Medvedkine, et la *voix-off* de dire « tu aimais beaucoup les chats, les chevaux, les vaches ». Association de ce texte à l'image de sa fille caressant un chat comme elle aurait donné la main à son père. Le chat, parmi les ponts qu'il crée, trace aussi celui entre les pays (ici, voyage cinématographique virtuel entre le Japon et la Russie, deux pays qui ont beaucoup compté dans l'œuvre de Marker), entre les époques, entre la vie et la mort, animal mystique aux neuf vies.

La relation Marker / Miyazaki se fait, au delà du respect mutuel de chacun pour l'œuvre de l'autre, d'une certaine manière par cette analogie de graphisme entre le chat-bus présent dans *Mon voisin Totoro* (1988) (le film d'animation du réalisateur japonais, montrant un énorme chat jaune, tigré, avec de grands yeux pour phares et un large sourire, et dont le pelage, troué par endroit laisse voir les fenêtres et les portes du bus) et les dessins du graffeur Thoma Vuille qui ont largement inspiré

Chris Marker pour son film *Chats perchés*. Le sourire du chat étant sans doute emprunté, par Miyazaki comme par Vuille, à Lewis Carroll, mais n'allons pas plus loin, on y reviendra prochainement. Comment ne pas voir en ce chat-bus ou ce ciné-train un lien fort, l'allégorie d'un cinéaste voyageur qui emmène ses spectateurs là où il veut, pour voir à travers les vitres le film d'un paysage défilant qu'il convient de lui montrer à cette époque-ci ou à ce moment là.

Comme il est question du « ciné-train » dans le livre illustré d'Alexandre Kha, on assiste dans le chapitre éponyme à la rencontre en images entre Marker (l'homme-chat) et Medvedkine (« l'homme-ours »⁴⁷). On voit brièvement, dans cet ouvrage, et de façon humoristique, le parcours et l'histoire de ce ciné-train en marche. La représentation du ciné-train chez Alexandre Kha n'est d'ailleurs plus celle d'une locomotive, mais celle du chat-bus de Miyazaki. Hommage subtil du dessinateur à Chris Marker, en tant que cinéaste intimement lié à Medvedkine et infiniment attaché à Miyazaki. On reviendra dans la dernière partie à la relation Medvedkine-Marker-Varda-Resnais autour de la thématique du bonheur. Enfin, signalons, avant de clore ici la question Medvedkine, que l'utopie du ciné-train connut une fin tourmentée : les productions furent censurées, et l'entreprise de Medvedkine, qui avait aussi pour vocation d'éduquer le peuple en lui montrant les images dont il était lui-même acteur, ces « films-tracts » ne furent jamais montrés.

C'est donc à la manière de ce ciné-train, que Marker et Varda (surtout), ainsi que Resnais (un peu moins), ont parcouru le monde, glané des images, rapporté des vidéos et des photographies ; et tous ces matériaux constituent désormais une large part de leur filmographie.

2. Traversées et transmissions : glaneurs d'images,

47 KHA, Alexandre. *L'Attrapeur d'images*. Lyon : Tanibis, 2009. – p. 122

glaneurs de paysages

a. Mouvements de pensée et arrêt sur images

On l'a vu, on a souvent « opposé » au clan des « Cahiers » le clan des documentaristes. En effet, Marker, Varda et Resnais ont tous trois quelques années d'avance sur Godard, Truffaut, Chabrol, etc. Pendant que ces derniers signaient leurs critiques dans *Les Cahiers du cinéma*, Marker et Resnais réalisaient leurs premiers court-métrages : des films documentaires (aux sujets politiques, historiques, ou... picturaux). Resnais tourne *Van Gogh*, *Gauguin* et *Guernica* avant 1950, *Les Statues meurent aussi* est daté de 1953, et *Nuit et Brouillard* sera projeté en salle dix ans après la Libération. On reviendra sur le versant politique de leurs créations dans la troisième partie, mais leurs premiers films marqués notamment par une lutte constante contre le pouvoir durent faire face à la censure. Comme on le disait, les deux clans, sans pour autant parler d'opposition, ont souvent été mis en confrontation. De manière simplificatrice, on dira qu'il y avait d'un côté les intellectuels de gauche au génie créatif et très engagés politiquement, et de l'autre les bons mots, les citations à profusion. Le clan des « Cahiers » à ses débuts était très casanier, les films tournés à Paris. Au contraire, le groupe Rive Gauche, a tourné le plus clair de son temps en territoire étranger, et *L'Attrapeur d'images*, le titre du livre d'Alexandre Kha, conviendrait aussi bien à Marker, qu'à Varda ou Resnais.

Le livre s'ouvre d'ailleurs sur une courte description de Marker : « Capteur d'images fixes ou mobiles. Voyageur et collectionneur de fragments écrits ou visuels. »⁴⁸ De même, le texte non moins cinématographique de Robert Benayoun sur Alain Resnais revient sur les premiers morceaux de pellicule qu'il glanait étant petit : « Alain récoltait partout les fragments de film, à la porte des cabines de projection, ramassant dans la boue les images de rebuts que les projectionnistes avaient rejetés de leurs bobines. »⁴⁹ Déjà le geste du glaneur était cinématographique. Comme Marker dans *Si j'avais quatre dromadaires*, le photographe est semblable au chasseur en ceci qu'il traque sa proie, vise et « CLAC! au lieu d'un mort il fait un éternel. ». Il déplore dans *Sans soleil* l'absence de regards-caméra dans le cinéma en général :

⁴⁸ KHA, Alexandre. *op. cit.*, p. 9

⁴⁹ BENAYOUN, Robert. *Alain Resnais, Arpenteur de l'imaginaire*. Paris : Stock, 1980 – p. 19

« Franchement, a-t-on 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 ? » Catherine Gillet parle de « vrais regards »⁵⁰ en quête desquels Marker parcourt le monde. Celui de cette femme, dans *Sans soleil*, sur le marché de Praia (Cap-Vert). Elle voit qu'elle est filmée, et puis, après ce jeu de regards en coin, ose un regard direct face caméra. Dans la « Lettre au chat G. » qu'il publie dans son recueil de textes et de photographies, *Coréennes*, il s'adresse à son chat et écrit à la vue de la photographie d'un ouvrier coréen interrompant son travail : « Ce visage qui se retourne vers moi, c'est avec lui que sont mes vrais rapports. »⁵¹ La sincérité d'un regard qui n'a pas été commandé, d'un regard vrai.

Il est à noter que tous les personnages de *L'Attrapeur d'images* ont, de manière plus ou moins prononcée, l'apparence d'un chat : un regard troublant et de courtes oreilles pointues surmontant un corps d'homme. Ce choix du dessinateur semble à la fois juste (Marker, ou Nemo Lowkat, puisque tel est son nom dans cet ouvrage, apparaît comme un chat anonyme parmi les chats) et ironique si l'on sait l'importance des visages dans son cinéma. Aussi, on a déjà vu dans *Le Joli Mai* les esquisses d'une créatrice de mode parisienne, les dessins de silhouettes à la mode avec pour visage une tête de chat. Dans la revue *Théorème* Catherine Gillet revient sur les « visages de Marker »⁵². L'intérêt qu'il a pour les visages et le soin (et le jeu!) qu'il accorde à ne jamais montrer le sien prouve l'ironie du personnage, car s'il n'existe pas (ou presque) de portrait de Marker, lui, a consacré sa vie à la capture d'images et plus précisément de visages... Encore aujourd'hui on peut suivre sur le site de partage de photographies, « flickr.com », les actualités de Chris Marker, ou plutôt celles de Sandor Krasna, un de ses nombreux doubles. Les dernières photographies mises en ligne ont été prises à Paris lors des manifestations de mai 2009, et on trouve également un album de portraits de femmes pris dans le métro parisien.

Agnès Varda réalise son film *Salut les cubains* à la suite de son voyage en Amérique centrale. Rappelons au passage qu'elle a débuté avec Jean Villar, comme photographe au festival d'Avignon, et que la photographie a été sa première école de

50 GILLET, Catherine. « Visages de Marker » in BUBOIS, Philippe. *Recherches sur Chris Marker*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009. – p. 75

51 MARKER, Chris. *Coréennes*. Paris : Seuil, 1959. – pas de pagination

52 DUBOIS, Philippe. *Recherches sur Chris Marker*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009. *loc. cit.*, p. 75

cinéma. On observe dans *La Pointe courte* le travail pictural, photographique, l'agencement des plans, des visages, de la lumière. Christian Borges et Samuel de Jésus dans *Agnès Varda : le cinéma et au-delà* évoquent, pour une tout autre raison la « mémoire de gestes »⁵³ chez Varda, on parlera, nous, de la mémoire du geste de la photographe en train de faire « son cinéma » puisque l'on retrouve chez elle, dans ses films, ce goût pour la peinture, la photographie, la sculpture, le goût pour les belles images, un sens de la photographie. Comme on parlait de *Salut les cubains*, le film est un enchaînement de photographies qui, par le montage et la *voix-off* ainsi que la musique, défilent comme on l'a dit comme les notes sur une partition visuelle.

La recherche de visages, la captations en images fixes ou mobiles de ces visages, n'a pas de limite, des berges de Sète pour Agnès Varda à Okinawa pour Chris Marker, les chasseurs d'images et de paysages, chats voyageurs, déambulent comme si l'abolition des frontières avait été le seul mot d'ordre.

b. Des berges de Sète à Okinawa

Il suffit d'énoncer, comme elle vient à l'esprit, la filmographie des trois réalisateurs pour effectuer un rapide tour du monde : *Berliner ballade* (1990), *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *Jacquot de Nantes* (1990), *Dimanche à Pékin* (1956), *Plaisir d'amour en Iran* (1976), *Cuba si !* (1961), *On vous parle du Brésil* (1969), *On vous parle du Chili* (1973), *Mon Oncle d'Amérique* (1980), *Salut les cubains* (1963), *Hiroshima mon amour* (1959)... Philippe Dubois, pour le numéro spécial de la revue *Théorème* consacré à Chris Marker, a tenté le recensement des villes et pays que l'on retrouve dans ses films : « le Japon, la Sibérie, Cuba, Pékin, Mexico, la Guinée-Bissau, la Corée, Okinawa, Paris, Bruxelles, Berlin, San Francisco... »⁵⁴ Des lieux ciné-visités, caméra à l'épaule.

De la même manière que *Les Plages d'Agnès* retracent le parcours de

53 BORGES, Cristian et DE JESUS, Samuel. « Mémoire de gestes dans l'œuvre d'Agnès Varda : peinture, photographie, cinéma... » in FIAND, Anthony ; HAMERY, Roxane ; THOUVENEL, Éric. *Agnès Varda : le cinéma et au-delà. op. cit.*, p. 63

54 DUBOIS, Philippe. *Recherches sur Chris Marker. op. cit.*, p.50

Varda à travers sa vie et ses œuvres, Alexandre Kha conçoit son ouvrage *L'Attrapeur d'images*, comme un voyage, une suite de chapitres correspondant tous à un lieu, une ville, un pays dans lequel Chris Marker a pu se trouver pour en extraire des images fixes ou mobiles. Les titres des chapitres sont les noms des villes et pays parcourus par le réalisateur, et six chapitres sont consacrés à Paris dont un qui s'intitule « Paris – le chat et la chouette »⁵⁵. Les aquarelles sépia qui illustrent le livre montrent, comme on l'a dit précédemment un double de Marker, Nemo Lowkat, personnage fictif à tête de chat et corps d'homme, toujours reproduit avec une petite caméra sur l'épaule. Alexandre Kha mêle la fiction des films de Marker à quelques vérités biographiques. Le nom d'emprunt utilisé pour le cinéaste dans cet ouvrage introduit l'idée du voyage, renvoyant aux aventures du capitaine Némó, le personnage créé par Jules Verne dans *Vingt mille lieues sous les mer* (Jules Verne étant plus qu'une référence, une idole pour Chris Marker). Le sous titre du livre d'Alexandre Kha : « Périples et réflexions sur l'histoire et le sens des images d'un voyageur qui pourrait bien en cacher un autre »⁵⁶ renvoie à la fois au mystère Marker, et combine images et voyages. La couverture est une gravure comme on en voit dans les livres de Jules Verne, où il réunit quelques animaux du bestiaire de Marker : éléphant, dromadaire, lion, baleine, chat et chouette. Guy Gauthier dans son ouvrage consacré à Marker rappelle que l'on trouve dans l'entrée « voyage » du CD-Rom *Immemory* un texte de Marker disant la chose suivante :

Comme beaucoup d'enfants de ma génération, *La Famille Fenouillard* a été, avec Jules Verne, ma première fenêtre ouverte sur le vaste monde et ce ne serait pas forcer le trait que d'affirmer : la plupart de mes voyages ont eu pour but d'aller vérifier sur place les renseignements de ce livre fondateur.⁵⁷

Comme l'évoque encore Guy Gauthier, au sujet de *Coréennes*, « Marker, héritier du récit de voyage, va poursuivre une évolution que le roman illustré n'a pas eu le temps de mener à son terme, pris de vitesse autour de 1900 par la bande dessinée et le cinéma. »⁵⁸ Les films-carnets de voyages de sa filmographie participent à la constitution d'archives et de films-traces.

Comme Varda, il filme le monde et son monde, de l'Extrême-Orient, pour

⁵⁵ KHA, Alexandre. *op. cit.*, p. 37

⁵⁶ *op. cit.*, p. 5

⁵⁷ GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyage à travers les médias. op. cit.*, p. 17

⁵⁸ *op.cit.*, p. 27

lequel il a une profonde attirance, aux toits parisiens avec leurs dessins de chats jaunes ; et Varda donc, tourne aussi bien aux Etat-Unis que dans le quatorzième arrondissement de Paris. Resnais, lui, d'apparence semble plus casanier, même s'il a tourné à ses débuts des documentaires politiques et engagés au sujet de la colonisation africaine (*Les statues meurent aussi*) et les camps d'exterminations en Allemagne (*Nuit et brouillard*), et aussi à Hiroshima et en Belgique (*Je t'aime, je t'aime*). Tous se sont éloignés à un moment ou à un autre de Paris. Varda (demeurant à Paris après une enfance passée en Belgique puis à Sète) et Marker, sont des parisiens à la géo-filmographie extrêmement éclectique, mais sont également ceux qui ont le plus filmé certains quartiers de leur Paris. La rue Daguerre pour Varda dans *Daguerréotypes*, la place Denfert Rochereau dans *Le Lion volatil*, et une traversée de Paris dans *Cléo de 5 à 7*. Marker, lui, filme Paris, comme on l'a vu, en 1962 dans *Le Joli mai*, et en 2002 dans *Chats perchés*. Tous les deux semblent avoir effectué un parcours quasi-identique, visités les mêmes villes, fascinés par l'Extrême-Orient, l'Afrique et l'Amérique.

Se dessine au cours de leurs excursions une géographie des chats qui se sont trouvés dans le champ de la caméra par hasard ou par désir du réalisateur. Par hasard, on pense aux chats anecdotiques chez Varda. Un chat roux traversant la rue Daguerre. Les chatons en haut des marches de la cinémathèque française dans *T'as de beaux escaliers, tu sais*. De nouveau, un chat descendant les marches du château de Chenonceau dans *Ô saison ô château*. On reviendra dans la deuxième partie sur les nombreux chats de *La Pointe courte*, et sur les transpositions qui peuvent être faites entre l'homme et le chat, mais signalons-les seulement au passage comme les vagabonds de Sète. Chats de passages donc dans la filmographie de la réalisatrice, présence féline très secondaire, presque juste comme un clin d'œil. Les statues de chats établissent un pont entre la Guinée-Bissau (d'où elles sont importées) et le Musée de l'Homme à Paris (où elle sont exposées) dans *Les Statues meurent aussi*. Enfin il y a les félins en général glanés aux États-Unis, par exemple, sur les étendards des Black Panthers, la statue du chat jaune dans *Du côté de la côte*, la statue encore du lion de Tomori dans *Level five*. Dans *Level five* encore, il est question d'Okinawa : la *voix-off* (celle de Catherine Belkhodja) évoque une île « en forme de grand dragon prêt à bondir, tapis comme un chat, un tigre ». Comme dans la littérature où l'on retrouve le chat selon les années dieu protecteur ou démon maléfique, il prend la place et tient le rôle que lui seul se donne, chat de passage dans le champ de la caméra, comme on l'a dit, ou chat que l'on va

scruter jusqu'à obtenir une pause, une allure particulière, un geste surprenant, par exemple le chaton de *Si j'avais quatre dromadaires* photographié par Marker, un enfant joue à lui faire attraper une ficelle, mais sur la photo suivante, le chat ne joue plus, il est mort étranglé. Les chats encore de *Sans soleil*, Maneki-neko⁵⁹, statuettes du temple des chats qui se trouve au Japon, chats glanés comme des paysages, des visages par les réalisateurs au cours de leurs vagabondages.

De même que l'on a analysé le temps et l'histoire, l'espace et le voyage, la marche longue, rêveuse, l'errance du chat et des cinéastes à travers les époques et les paysages, attachons-nous désormais au chat en tant que voyageur spatio-temporel, voyageur et acteur à la lisière entre le documentaire et la science-fiction, le chat comme il s'épanouit chez Marker, Resnais et Varda dans leur science du puzzle.

⁵⁹ *Maneki-neko* : Statuette porte-bonheur représentant un chat à patte levée. Placée dans les vitrines ou à l'entrée des magasins, au Japon, il apporte à son propriétaire prospérité et bonheur en invitant les passants à entrer dans le magasin. Littéralement *Maneki-neko* signifie, non pas « chat qui salue » comme on pourrait le croire en voyant sa patte levée, mais « chat qui invite ».

C. Vagabondage dans l'espace-temps, documentaire et science-fiction

Éloignons-nous un temps de cette marche longue et lente, méditative, de ce cheminement de train en route, de l'allure rêveuse et chaloupée du chat. Oui, éloignons-nous en le temps d'un vagabondage à travers l'espace-temps dans lequel se dévoilent une science du puzzle et un art de l'assemblage s'accomplissant dans le montage. Prenons pour transition l'exemple de la marche « hachée »⁶⁰ de Claude Ridder sortant de la mer, palmes aux pieds, dans *Je t'aime Je t'aime* :

La marche hachée de Ridder est à l'opposé des grandes rêveries philosophiques et rousseauistes. Si elle se renouvelle sous nos yeux, elle n'acquiert pas l'allure du défilé chez Godard ni de la foule construite par le montage soviétique. Elle est le contraire d'une démonstration (comme la grève) ou d'une affirmation (comme la marche révolutionnaire ou la manifestation politique).⁶¹

Cette fameuse marche analysée par Suzanne Liandrat-Guigues est répétée dans le film, répétée et passée en accéléré, en arrière. On reconnaît d'ailleurs la patte de Resnais à cette faculté qu'il a de manipuler, de coller les images entre elles. Dans le film, Claude Ridder (joué par Claude Rich) est le cobaye d'une expérience scientifique. Des chercheurs vont tenter de le renvoyer dans son passé d'il y a un an pendant une minute. La minute va finalement durer le temps du film et le personnage ne sortira pas vivant de cette expérience. La trame du film semble n'être parfois qu'un prétexte d'Alain Resnais pour s'amuser à manipuler les images. Le temps s'emballe et Claude Ridder revit plusieurs fois, dans le désordre, à l'envers, etc. des morceaux de scènes de sa vie passée d'une année. On verra dans la seconde partie que se trouve dans *Je t'aime je t'aime* un éloge du chat, dans lequel Jacques Sternberg (l'auteur du texte) affirme que Dieu a créé le chat à son image. On voit notamment cette scène où le protagoniste, après une baignade dans la mer, sort de l'eau palmes aux pieds. L'attitude que donne au personnage la difficulté de marcher dans l'eau avec des palmes offre ici une scène à l'image de ce film, voire du cinéma de Resnais : une marche morcelée, décousue, semblable à la démarche cinématographique et au sens du montage donné par Resnais, Varda et Marker à leurs « films patchwork ».

60 LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Esthétique du mouvement cinématographique. op.cit.*, p. 132

61 *Ibid.*

1. Mémoire et imagination

« On ne se souvient pas on récrit la mémoire comme on récrit l'histoire. »

La phrase est prononcée, par la narratrice de *Sans soleil*. Il est question dans ce film, on l'a vu, du souvenir et de la mémoire. La mémoire réinventée, réécrite, à partir d'images du passé. Le souvenir personnel comme créateur d'une mémoire collective à sa manière, basée sur des souvenirs individuels vécus par une personne. Il est question de cette mémoire-ci dans les premières minutes du film de Resnais, *Mon Oncle d'Amérique*. La *voix-off*, scientifique, disant le texte d'Henri Laborit, rapproche, ou plutôt éloigne l'homme de l'animal en disant la chose suivante :

Il y a le premier cerveau que Mac Lean a appelé le cerveau reptilien. C'est celui des reptiles, en effet, qui déclenche des comportements de survie immédiate sans quoi l'animal ne pourrait pas survivre. Boire, manger, qui lui permette de maintenir sa structure, et copuler qui lui permet de se reproduire. Et puis, dès qu'on arrive aux mammifères, un second cerveau s'ajoute au premier. Et d'habitude on dit, comme avec Mac Lean encore, c'est le cerveau d'affectivité. Je préfère dire que c'est le cerveau de la mémoire. Sans mémoire de ce qui est agréable, de ce qui est désagréable, il n'est pas question d'être heureux, triste, angoissé, il n'est pas question d'être en colère ou d'être amoureux, mais on pourrait presque dire qu'un être vivant est une mémoire qui agit.

On pourrait rapprocher de cet extrait *Sans soleil* et *Immemory*, les deux œuvres de Chris Marker ayant en commun le thème de la mémoire et cette analogie bien connue entre le souvenir de la madeleine chez Proust, et la Madeleine d'Hitchcock dans *Vertigo*. On a déjà évoqué ce parallèle, mais il semble judicieux de le relire à la lumière du texte d'Henri Laborit. Ainsi, le « cerveau d'affectivité » est-il intimement lié à la mémoire, l'acte de mémoire représentant une garantie pour l'avenir, et sans mémoire de ce qui est agréable ou de ce qui ne l'est pas, impossible d'accéder au bonheur, nous reviendrons dans la dernière partie sur cette thématique vers laquelle les films de Marker, Varda et Resnais convergent. La phrase de Marker « On ne se souvient pas, on récrit la mémoire, comme on récrit l'histoire » est analogue à la notion de « documenteur » inventée par Varda en 1981 (notion sur laquelle nous reviendrons plus loin). Chez Marker il serait question d'une image-mémoire, comme d'une persistance rétinienne du souvenir plus ou moins déformée selon l'altération due au temps. En ce sens, et à propos des *Plages*

d'Agnès, Jean-Luc Douin écrivait dans *Le Monde* : « toute mémoire est en désordre »⁶², d'où la volonté non pas d'unifier le film par un quelconque arrangement narratif, mais de garder cet aspect désordonné du film de Varda, avec des transitions poétiques, un sens de l'enchaînement du « coq à l'âne »⁶³, comme elle nomme elle-même son cinéma dans l'introduction de *Varda par Agnès*.

Une anecdote présente dans *Si j'avais quatre dromadaires* ressort inéluctablement de nombreux écrits sur Chis Marker : celle d'un petit garçon qui, à la vue d'une gravure représentant un éléphant se demande s'il s'agit d'un véritable éléphant ou bien d'une statue d'éléphant. Plus tard, devenu grand il ira vérifier lui-même sur les lieux (l'allée du Tombeau des Ming) ce qu'il en est de cette vérité dévoilée et à la fois masquée par la représentation photographique. On rapprochera cette anecdote des aphorismes poétiques de Marker : « Pourquoi quelquefois les images se mettent-elles à trembler ? », cette phrase découpée apparaît sur plusieurs cartons dans *Le fond de l'air est rouge*, associant l'émotion du filmeur à celle des images. Et la volonté surprenante de Sei Shonagon dans *Sans soleil* de constituer une « liste des choses qui font battre le cœur », ou encore « 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... »

L'humanité justement récrit l'Histoire comme ces personnages qui cherchent à réécrire leur vie, à influencer celle des autres : Claude Ridder, par exemple dans *Je t'aime je t'aime*, lors de cette expérience de retour dans le passé, revit certains moments de son existence et tente d'influer sur son destin. Dans *Les créatures*, Varda invente un dispositif particulier rendant les questions du réel et de la fiction complètement caduques. Un romancier en mal d'inspiration (Michel Piccoli) va s'inspirer de son environnement qui change soudainement après la découverte du cadavre d'un chat noir devant sa maison. Il va finir par jouer sur un échiquier géant la vie des personnages qui l'entourent quotidiennement. Encore, la femme de *Level five* (Catherine Belkhodja) veut poursuivre et achever un jeu vidéo s'inspirant de la bataille d'Okinawa qu'avait commencé à mettre en place son amant disparu, un jeu impossible à

62 DOUIN, Jean-Luc. « Les Plages d'Agnès : entre pudeur et affichage de l'intime, Agnès Varda reconstitue le puzzle de sa vie ». *Le Monde*. 17/12/2008. – p. 21

63 VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. *loc. cit.*, p. 7

achever du reste. Et puisque la mémoire et l'imagination se recourent en un mot-valise : « documenteur », revenons sur cette notion née du film éponyme de Varda, à moins que ce ne soit le contraire. Du film, notons seulement pour l'instant qu'il a été tourné à Los Angeles en 1981. Sabine Mamou et Mathieu Demy en sont les acteurs principaux. *Documenteur* est le second volet du diptyque qu'il forme avec *Mur, Murs*, le documentaire d'Agnès Varda sur les *murals*, les dessins peints sur les façades des immeubles de Los Angeles et autres murs de la ville. De nouveau il est question avec Varda de la fiction mêlée au documentaire.

« Documenteur » et « mélangite »

Le documentaire, comme le souligne Guy Gauthier, ne s'inscrit plus seulement dans une volonté didactique, mais plutôt dans un désir de transmission, une trace du passé laissée dans un temps présent et à venir. Agnès Varda parle de « documenteur », faisant se rejoindre en un cheminement complexe la fiction et le documentaire. Aragon avait inventé le « mentir-vrai ». Selon Guy Gauthier, « la parole est toujours vraie, qu'elle profère des vérités ou des mensonges, car sa vérité est en elle-même. »⁶⁴. Il ajoute que l'on peut voir dans une fiction un documentaire, et dans le documentaire une fiction, ainsi, il est question de nuancer ce vieil adage qui met en relation le réel du documentaire avec l'invention et la forme narrative de la fiction souvent regroupés en ce terme simplificateur et obsolète de « docu-fiction ». Il faudrait prendre le temps d'une analyse plus approfondie pour comprendre les nuances complexes qui se tissent entre la fiction et le documentaire, mais l'histoire du documentaire depuis *La sortie des usines Lumière* (1895) à nos jours, n'est pas l'objectif de ce mémoire, et pour cela je renverrai le lecteur au chapitre Premier de l'ouvrage de Guy Gauthier consacré au cinéma documentaire : « La vie telle qu'elle est... ... et la vie telle qu'on la raconte »⁶⁵. *La Mélangite* (un projet de long-métrage que Varda dut avorter au début des années soixante) devait raconter « l'histoire d'un homme qui mélange non seulement son passé, son présent, son futur, non seulement les lieux, mais la vie vécue et la vie rêvée »⁶⁶ confie t-elle dans la revue *Cinéma 61*. Mais de la « mélangite », il ne

64 GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma. op. cit.*, p.14

65 *op. cit.*, p.13

66 Propos d'Agnès Varda repris in ESTÈVE, Michel. *Agnès Varda. op. cit.* – p. 76

reste que le terme qui résume parfaitement sa passion – sa folie – pour les mélanges, son goût prononcé pour le brassage d'images, de couleurs, de pensées, etc., pour les associations d'idées farfelues et surréalistes parfois. On reviendra plus tard sur le « mélange des imaginaires »⁶⁷ chez Resnais, Varda et Marker, mais attachons-nous maintenant à leurs films-mosaïques.

2. Puzzle de temps, mosaïques d'images : du rêve à la réalité

Alain Bergala a intitulé son portrait d'Agnès Varda, *Du Coq à l'âne*⁶⁸. C'est justement à son art de la digression, à ses transitions implicites qu'il est fait allusion dans ce film. Comme un chat sautant de toit en toit, les trois réalisateurs s'illustrent par un sens – un art – du montage qui leur est propre. Les critiques affluent en ce sens, déployant ça et là une métaphore de la mosaïque, du puzzle, du tissu même en évoquant les « films patchwork », d'autres parlent de « récits enlacés »⁶⁹, de « puzzle d'une vie »⁷⁰, et autre « kaléidoscope »⁷¹.

On parlera chez Resnais et Marker, plus que chez Varda, de film-puzzle aux « récits enlacés »⁷². *La vie est un roman* (1983) est un film dans lequel trois récits s'entrecroisent et se recourent autour du même lieu, un château. Le premier récit (si tant est qu'il y ait un ordre chronologique) se situe avant la Guerre de 1914-1918, il y est question d'un « gourou », ou plutôt du comte Forbek faisant l'expérience du bonheur

67 LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne ; LEUTRAT, Jean-Louis. *Alain Resnais, liaisons secrètes, accords vagabonds. op. cit.*, p. 143

68 BERGALA, Alain et HUET, Anne. *Du coq à l'âne*. 2007. in *Varda tous courts*. Ciné-Tamaris, 2007.

69 DANEY, Serge. *Ciné-journal, volume II (1983-1986)*. Paris : Cahiers du cinéma, 1998. – p.28

70 DOUIN, Jean-Luc. « *Les Plages d'Agnès* : entre pudeur et affichage de l'intime, Agnès Varda reconstitue le puzzle de sa vie ». *loc.c it.*, p.21

71 *Ibid.*

72 DANEY, Serge. *Ciné-journal, volume II (1983-1986)*. *loc. cit.*

absolu sur ses invités lors d'une cérémonie. Le deuxième récit se déroule au début des années 1980. Des enseignants organisent un colloque dans le même château autour de la thématique « éducation de l'imagination », si ce n'est « imagination de l'éducation » (lapsus du personnage joué par Pierre Arditi). Puisque, en effet, le troisième récit (inventé par les enfants du second) se situe dans le château également, mais dans un temps inconnu, légendaire, on y trouve des chevaliers en armure dans des décors colorés et fantastiques (Enki Bilal a participé à l'élaboration des décors). On peut ici parler de film-puzzle puisqu'il s'agit de reconstruire le fil de chaque récit, on peut d'ailleurs également évoquer la figure du Rubik's cube pour décrire ce film, convenant au côté ludique comme à celui du sens donné au montage donnant l'impression d'une mosaïque complexe.

On pourrait également inscrire Marker comme créateur de films-puzzle, les embranchements, les enchaînements d'idées étant chaque fois ludiques et surprenants, faits de jeux de mots et d'astuces. Par exemple *Chats perchés* commence par un *Flash-Mob* devant le centre Pompidou à Paris, puis bascule vers un documentaire sur les chats jaunes peints sur les toits parisiens, et de nouveau vers le documentaire politique en plein deuxième tour des élections présidentielles de 2002. Un film-puzzle avec néanmoins pour fil conducteur la liberté, et plus particulièrement les « chats de la liberté ». La liberté de montage est donc ici de mise, liberté de ton, de forme, ironie et malice des enchaînements : comme on passe du *Flash-Mob* organisé sur la place Georges Pompidou aux chats jaunes par un simple mouvement de caméra, puis des chats jaunes à la politique par l'acronyme C.H.A.T. (Confédération Humaniste et Anarchiste des Travailleurs).

La couleur chez Varda, le graphisme de ses films, son parcours en tant qu'artiste plasticienne, nous feraient choisir pour caractériser ses films, ou plus particulièrement quelques-uns de sa filmographie, le terme de « films-patchwork », on imagine un vaste morceau de tissu recouvert d'étoffes multicolores, multiformes... Comme l'intérieur de cette fausse baleine échouée dans *Les plages d'Agnès*, construite avec une armature en bois et recouverte de bâches en plastique bleue. Agnès Varda fait du ventre de la baleine son antre à elle, aménagée de foulards et de chutes de tissus colorés. On pense également à l'une de ses œuvres présentées à la Fondation Cartier en 2006. « Le tombeau de Zgougou », une installation représentant la tombe de ce chat que

Jacques Demy et elle-même ont tant aimé, mascotte de sa maison de production Ciné-Tamaris. La tombe est décorée à l'aide de coquillages peints de couleurs vives. Les images de la décoration de ce tombeau en train de se faire et passées en accélérées constituent cette œuvre. Elle décrit elle-même son premier film en couleur, *Le Bonheur*, comme une « recherche de palette »⁷³, de « combinaisons »⁷⁴. « Le Tombeau de Zgougou » n'est d'ailleurs pas sans rappeler le tombeau des chats au Japon, filmé par Chris Marker dans *Sans soleil*, autre film-puzzle du réalisateur où l'on passe du Japon à la Guinée-Bissau par des ponts invisibles, une émotion à la vue d'une image provoque un souvenir duquel émerge une nouvelle image. Un mouvement perpétuel, un film-collage, suite d'éléments divers qui, comme pour *Salut les cubain*, confère au film une mélodie qui lui est propre, donnée par l'enchaînement des images.

Le collage des coquillages sur le tombeau de Zgougou évoque aussi les petites dalles brisées de Lionel Applewick (Pierre Arditi) dans *Smoking/No Smoking*. On voit également dans le film, au centre du jardin du couple Teasdale, la statue d'un chat en mosaïque. Comme une mise en abîme, illustration de l'œuvre de Resnais, ce film, plus particulièrement, est un jeu de construction très complexe relevant des choix que nous devons faire ou ne pas faire, des décisions que nous devons affronter ou rejeter. Sa construction est basée sur une hypothèse simple : la décision de fumer ou non une cigarette à un moment donné. Fumer cette cigarette dans le jardin et ne pas répondre à celui qui sonne à la porte, ou reposer le paquet et aller ouvrir. De là découle une structure semblable à celle d'un arbre généalogique (appelé « la pieuvre » par Resnais) offrant chaque fois deux possibilités soulignées par un « ou bien » entre les séquences. Il est à noter que ce sens de la fragmentation, de la démultiplication se retrouve également chez les deux acteurs principaux (Sabinne Azéma et Pierre Arditi) qui se retrouvent à jouer respectivement tous les rôles féminins et masculins du film. La démultiplication des personnages, des séquences, du film même (puisque *Smoking* et *No smoking* sont deux films distincts), cette quantité de fragments renvoient à l'ensemble de l'œuvre de Resnais, une œuvre-kaléidoscope. *Mon oncle d'Amérique*, par exemple, commence par une série d'images arrêtées constituant comme un index, un sommaire visuel, et en *voix-off*, le texte d'Henri Laborit sur le cerveau et la mémoire ; une série d'images en guise de préambule à retrouver plus loin pour reconstituer le

73 VARDA Agnès in FORD Charles. *Femmes cinéastes ou la triomphe de la volonté*. Paris : Denoël/Gonthier, 1972. – p.113

74 *ibid.*

puzzle du film. En parlant d'oncle d'Amérique, on retrouve « Varda la mélangeuse »⁷⁵ dans son court-métrage *Oncle Yanco* (1967) tournée dans la baie de San Francisco où elle retrouve son oncle, le peintre Jean Varda. La scène de leur rencontre est rejouée plusieurs fois, et toutes sont mises bout à bout, accolées de manière aléatoire. Et, comme une obsession, les peintures de l'homme sont des collages. Plus loin, on le verra allongé à côté d'un chat portant au collier un badge « *I like Uncle Yanco* ». De même qu'on trouve à la lettre C de l'abécédaire de Varda⁷⁶ les mots « chats », « cinécriture » et « collures », le livre s'ouvre sur un portrait en mosaïque illustrant un « A comme Agnès... »⁷⁷. Également, Varda fait dire à Michel Piccoli dans *Les Créatures* : « Ma vie c'est des morceaux de meilleur par-ci par-là, il faut tout le temps que je les recolle ensemble. Je rêvais d'une vie d'une seule pièce ».

Les trois réalisateurs, tout comme les personnages de leurs films, ont une vie double si ce n'est multiple (il n'y a qu'à voir tous les avatars de Chris Marker). La dernière lettre du *Tombeau d'Alexandre* évoque les « pièces du puzzle Medvedkine difficiles à assembler », on parlera, nous, du labyrinthe de leur vie comme de celui de leurs films. « J'aime dans le chat ce caractère indépendant et presque ingrat qui le fait ne s'attacher à personne, cette indifférence avec laquelle il passe des salons à ses gouttières natales [...] »⁷⁸ Ainsi se résume l'œuvre des trois cinéastes passant non pas des salons aux gouttières (puisqu'ils se situent forcément, en tant que chats sauvages, du côté de la gouttière), mais passant du coq à l'âne, de la mémoire au souvenir, de l'Histoire à l'histoire, du documentaire au documenteur, et *vice versa*.

Guy Gauthier dans son analyse de l'œuvre de Marker revient sur la force et l'importance de l'imaginaire qui émane de ses films. On pourrait en dire autant de Varda et Resnais. On lui empruntera, les mots suivants annonçant notre deuxième partie dans laquelle « on verra que le montage peut s'inspirer des collages, qu'il faut savoir glaner dans les musées, que la chasse au Snark est ouverte en permanence et que le monde est un champ de signes. »⁷⁹

75 TABOULAY, Camille. « Varda la mélangeuse ». *Cahiers du cinéma*. Avril 1994. n°478 – p.21

76 VARDA, Agnès. *Varda par Agnès. op. cit.*, p. 10-35

77 *op. cit.*, p. 10

78 CHATEAUBRIAND, François-René in BOBIS, Laurence. *Une histoire du chat de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Fayard, 2000. – p 275

79 GAUTHIER, Guy. *Chris Marker; écrivain multimédia ou voyage à travers les médias. op.cit.*, p.35

II. Le chat surréaliste ou l'imaginaire du chat

À propos du chat, Alain Resnais, répond, dans une interview accordée au journal *Le Monde* lors de la sortie des *Herbes folles* : « J'adore le chat, qui est un des seuls animaux à posséder la faculté d'imaginer. Un chat peut s'amuser tout seul avec une pelote de laine. »⁸⁰ La faculté du chat à imaginer, ou du moins son pouvoir d'abstraction, viendrait, selon Jakobson et Levi-Strauss (auteurs de la célèbre analyse du poème de Baudelaire), du fait que le chat, enfermé dans l'espace restreint qui lui est octroyé par son « maître », trouve un échappatoire dans la rêverie silencieuse à laquelle il s'adonne quotidiennement.

Dans le premier tercet, les chats primitivement clos dans la maison en sont, si l'on peut dire, extravasés pour s'épanouir spatialement et temporellement dans les déserts infinis et le rêve sans fin. Le mouvement va du dedans vers le dehors, des chats reclus vers les chats en liberté. Dans le second tercet, la suppression des frontières se trouve intériorisée par les chats atteignant des proportions cosmiques, puisqu'ils recèlent dans certaines parties de leur corps (reins et prunelles) le sable du désert et les étoiles du ciel. Dans les deux cas, la transformation s'opère à l'aide de procédés métaphoriques.⁸¹

Ainsi il sera question, dans cette partie, du chat non plus comme animal voyageur spatio-temporel, mais du chat casanier, rêveur et voyageur seulement à travers l'imaginaire dans les films de Resnais, Varda et Marker, mais aussi dans certaines œuvres poétiques.

Parfois surréaliste donc, poétique et métaphorique, le chat est à la fois muse et poète : il inspire le créateur (écrivain, poète, cinéaste...) jusqu'à devenir le sujet principal de son œuvre. Il finit même par égaler voir surpasser son « maître » en s'emparant de ses facultés créatrices, en ajoutant sa « patte » au récit, et en réduisant la frontière qui fait de l'homme un homme et du chat un animal. Car le chat n'est pas un animal comme les autres, il a su observer l'écrivain à l'œuvre pendant que ce dernier pensait voir dans son regard une source d'inspiration, un regard recelant un grand secret retenu avec la malice et l'ironie propre au félin.

80 DOUIN, Jean-Luc. « Alain Resnais : j'aime que la réalité soit un peu décallé ». *Le Monde*, 03/11/2009, n° 20148. – p. 22

81 JAKOBSON, Roman ; LEVI-STRAUSS, Claude. « Analyse du poème Les chats de Baudelaire ». *L'homme*. 1962. – p. 19

II. A. Chat muse et poète, le chat et l'écrivain

Puisqu'il est ici question, on l'a vu, d'un « cinéma des auteurs »⁸², autorisons-nous à nommer parfois « poète » certain de nos réalisateurs, et hasardons-nous à quelques parenthèses littéraires. On comprendra ainsi le pouvoir de fascination qui émane du chat, et comment de « muse » il se retrouve au cœur du ciné-poème. Des « chats du dehors »⁸³, passons, dans les deux chapitres qui vont suivre, aux chats à la « passivité assumée, et interprétée non plus du dehors, mais du dedans »⁸⁴

1. L'empreinte de sa patte

Depuis toujours, le chat n'a cessé de fasciner l'être humain. Son regard – « ses prunelles mystiques » – impénétrable que Baudelaire a saisi dans les poèmes qui lui sont consacrés, son poil électrique, « plein d'étincelles magique » lorsqu'on le caresse, et son allure enfin, digne des « grands sphinx », c'est tout cela à la fois qui rend l'animal si mystérieux, et fait qu'on lui prête toute sorte de passions et d'inclinations.

Il arrive enfin que le chat cesse d'être un simple personnage de fiction, qu'il renonce à incarner le prototype de la fourberie ou de l'intelligence, du sadisme ou de la souffrance, du mensonge ou de la vengeance, de l'ironie ou de l'élégance, de l'ingratitude ou de la sagesse. De toute façon, le chat est si riche et si secret qu'on peut lui attribuer sans grand risque tous les sentiments et tous les états d'âme possibles [...] ⁸⁵

Sa patte, son empreinte est visible lorsqu'on parle non plus de film mais de poésie cinématographique, comme il en est question dans l'œuvre des trois réalisateurs : ils jouent avec les mots comme avec les images, détournent leur sens, ils ont – et nous reviendrons sur cela dans la seconde partie de ce chapitre – une approche ludique du traitement de l'image, du montage (ce saut du « coq à l'âne »⁸⁶, par exemple), et

⁸² CLOUZOT, Claire. *Le cinéma français depuis la nouvelle vague. op.cit.*, p. 46

⁸³ JAKOBSON, Roman ; LEVI-STRAUSS, Claude. « Analyse du poème Les chats de Baudelaire ». *op.cit.* p. 19

⁸⁴ *ibid.*

⁸⁵ VITOUX, Frédéric. *Dictionnaire amoureux du chat*. Paris : Plon, 2008. – p. 378

⁸⁶ VARDA, Agnès. *loc. cit.*, p. 7

cependant une extrême rigueur se dégage de leurs films. Ils ont cette façon de rebondir si légèrement d'un film à un autre (leur filmographie est somme toute très éclectique). L'empreinte du chat est donc perceptible puisque l'écriture se fait sous son regard, une création née de ses « prunelles mystiques »⁸⁷.

Mais revenons à ce cinéma littéraire au sujet duquel Michel Marie citant Alexandre Astruc écrit : « La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture : "L'auteur écrit avec sa caméra, comme un écrivain écrit avec un stylo". »⁸⁸ Alors, on aura en tête, l'image de Jacques Demy dans *Jacquot de Nantes*, assis à sa table, penché sur un texte, stylo à la main, la chatte Zgougou, sur la table vient se frotter à lui passant habilement sur les feuilles manuscrites de Demy. On imagine également Guillaume-en-Égypte sur le bureau de Marker pendant qu'il « compose ». Comme le poète qui choisit ses mots, ces réalisateurs composent à la table la trame d'une œuvre cinématographique peuvent être associés au *Chat Murr* d'Hoffman. Il s'agit d'un récit autobiographique raconté par un chat. Son maître, Hoffmann, biographe, rédige, au moment où Murr écrit parallèlement son autobiographie, un ouvrage sur l'histoire et l'œuvre du maître de chapelle Johannès Kreisler. La préface de l'éditeur précise que les deux biographies ont été écrites parallèlement, à ceci près que le chat, avec cette facilité qu'il a de voir la nuit travaillait lorsque la maison était plongée dans la solitude d'une nuit silencieuse propre à l'inspiration ; et le maître, de jour, regardant sans doute son chat pour trouver en lui de nouveau l'inspiration presque divine qui émane de l'animal.

[...] Il juge, il préside, il inspire
Toutes choses dans son empire;
Peut-être est-il fée, est-il dieu?

Quand mes yeux vers ce chat que j'aime
Tirés comme par un aimant,
Se retournent docilement
Et que je regarde en moi-même,

Je vois avec étonnement
Le feu de ses prunelles pâles,
Clairs fanaux, vivantes opales,
Qui me contemplant fixement.⁸⁹

87 BAUDELAIRE, Charles. « Le Chat ». *loc. cit.*, p. 236

88 ASTRUC, Alexandre. *loc.cit.*, p. 326

89 BAUDELAIRE, Charles. « Le chat II ». *op. cit.*, p. 75-76

Aussi, dans ce poème de Baudelaire il est de nouveau question du regard du chat duquel émanent tous les mystères, il inspire et offre par son regard-miroir une rétrospective possible du lecteur sur lui-même. Ainsi, dans *Immemory*, on peut voir l'assemblage du texte suivant : « Je lisais Jules Verne à mon chat, ou bien était-ce lui qui me le lisait comme s'il en était l'auteur. » sur un portrait bien connu de Jules Verne dont la tête a été remplacée par celle de Guillaume-en-Égypte. Associer à son chat l'auteur du *Tour du monde en quatre vingt jours*, est évidemment un clin d'œil à son estime profonde pour l'écrivain, comme à sa passion des voyages (réels et/ou imaginaires). Ce paradoxe du chat lisant Jules Verne à son maître est encore une bizarrerie poétique de Marker, octroyant un nouveau pouvoir au chat, celui de permettre à son maître d'accéder à un second degré de lecture à la lumière de ses pupilles, le lecteur découvrant un nouveau texte, une seconde lecture éclairée par le regard du chat. De même, dans *Sans soleil*, la *voix-off* dit : « Plus on regarde la télévision japonaise plus on a le sentiment d'être regardé par elle » (allers-retours paradoxaux propres à Chris Marker), et le film est construit comme cela : « chaque partie entrelace des images diverses, au gré d'allers-retours commandés par Marker selon une logique singulière »⁹⁰. L'œuvre entière de Marker se retrouve dans *Sans soleil* : un puzzle d'images raccordées les unes aux autres par les astuces d'un texte dit en *voix-off*. Un voyage entre le Japon, la Guinée-Bissau, un passage par San Francisco et un hommage à *Vertigo*, le film apparaît d'abord comme une « tentative de recoller les fragments désunis d'un puzzle incomplet. » Le cameraman, Sandor Krasna, dont il est question dans le récit, et dont les lettres sont lues en *voix-off* par Florence Delay, devient un chat (fictif) bondissant d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre afin de « raccorder le souvenir ». On dit un « chat fictif » comme on dirait un « chat imaginaire », au point que Sandor Krasna lui-même soit un personnage inventé, un énième double de Marker dont on a déjà parlé (et dont le pseudonyme est utilisé par Marker sur le site de partage de photographies « flickr.com »). Enfin, « chat bondissant » puisque l'on retrouve dans *Sans soleil* autant de chats que de chouettes, les deux animaux fétiches du bestiaire de Marker, un jour filmés à Okinawa, un autre à Tokyo, un autre encore au Cap-Vert..., on les retrouve sur les enseignes de magasins, dans les musées... Autant de chats comme autant de signes...

90 LEMAITRE, Barbara. « Sans soleil, le travail de l'imaginaire » in DUBOIS, Philippe. *Recherches sur Chris Marker. op. cit.*, p. 65

L'importance des signes : « une histoire de chats »⁹¹

On croise il est vrai dans *Sans soleil* quantités de chats glanés entre le Japon et l'Islande, le Cap-Vert et la Guinée Bissau. L'auteur des lettres lui-même dit se retrouver comme un chat de retour de vacances qui reprend ses marques et s'approprie les lieux. Parmi les automates et les enseignes de magasins représentant des animaux ridicules, robotisés, jouets, etc., on trouve de vrais chats (l'une des « créatures favorites » de Sandor Krasna) saisis dans leurs postures habituelles : un chat blanc sur un balcon, un chat roux sur le toit de l'hôtel Utopia – aspiration vers laquelle tendent les félins. Cette images d'ailleurs sera reprise plus tard dans le film, mais détournée électroniquement par Hayao, l'ami de Sandor Krasna, inventeur de la « Zone » (hommage à Tarkovski), un appareil permettant de modifier la texture des images enregistrées. Le film revient bien sûr aux thématiques favorites de Marker : le voyage et le temps. Marker à la fin cite de nouveau la femme japonaise venue prier au tombeau des chats de Gotokuji pour sa chatte, Tora, disparue (et rappelle d'ailleurs par ce sens de l'association d'idée qui lui est propre : « Le nom de code de Pearl Harbor était Tora Tora Tora. Ainsi tout aura commencé pas un nom de chatte prononcé trois fois. »). « De toutes les prières aux temps qui avaient jalonnés ce voyage, la plus juste était celle de la dame de Gotokuji qui disait simplement à la chatte Tora “Chatte aimée, où que tu sois, puisse ton âme connaître la paix.” » Du chat sur le toit de l'hôtel Utopia à la chatte Tora, les chats qui jalonnent ce film sont comme autant de signes qui convergent vers cette pensée finale, au sujet justement de cette « Zone », de cette nouvelle écriture (« graffiti électronique ») : « Une écriture dont chacun se servira pour composer sa propre liste des choses qui font battre le cœur[...]. À ce moment là, la poésie sera faite par tous. »

Une histoire de chats et de signes qui s'étend de *Sans soleil* à *Chats perchés*. « On est fin 2001, l'écho du 11 septembre est encore dans l'air, et la vision de cet animal avenant me paraît un signe. Quelqu'un a décidé d'envoyer sur les murs une image de réconfort et de bienveillance. »⁹² Comment ne pas voir dans les graffitis de Thoma Vuille une ode à la liberté ? Des chats haut perchés, peints dans des endroits inaccessibles, arborant un grand sourire, qui narguent la foule s'affairant à ses

91 PREDAL, René. « Genèse d'une œuvre : Agnès Varda et *La Pointe courte* » in FIAND, Anthony ; HAMERY, Roxane ; THOUVENEL, Éric. *op. cit.*, p. 107

92 Chris Marker in VUILLE, Thoma. *M. Chat*. Paris : Alternative, 2010 – p. 30

obligations. Cette symbolique déjà propre au chat, l'a fait se retrouver parfois au cœur de manifestations. Le cortège brandissant des panneaux à l'effigie du chat jaune. On reparlera bien sûr de l'engagement politique de nos chats de cinéma, mais revenons aux signes, et permettons-nous cette cabriole au dessus des chats de la liberté que l'on retrouvera dans le dernier chapitre.

Chez Varda il est également question de signes, notamment lorsqu'on évoque *Le Lion volatil* (2003) ou *La Pointe courte*. Commençons par *Le Lion volatil*. Il s'agit d'un conte absurde, un conte « à la Varda », avec tout ce qu'il a de coloré, de poétique, et de drôle. Il s'agit dans ce court-métrage d'une jeune femme apprentie voyante, et d'un jeune homme gardien de musée. Ils travaillent au même endroit, ou presque : lui aux Catacombes et elle dans une roulotte garée place Denfert Rochereau. Ils se rencontrent par hasard, dans le parc d'à côté, et prennent leurs pauses-déjeuner ensemble. Chaque fois qu'ils se rencontrent il se passe des choses étonnantes, la jeune femme (Julie Depardieu) assiste à des phénomènes surréalistes qui se produisent autour du lion de Belfort et qu'elle semble être la seule à voir : le lion de bronze tient un os dans sa gueule, ou est remplacé par Zgougou. Dans *Les Plages d'Agnès*, Varda explique ses choix : « André Breton avait suggéré qu'il ronge un os et moi, qu'il soit remplacé par ma chatte Zgougou, mascotte et logo de sa société de production, Ciné-Tamaris »). Jusqu'au jour où le lion disparaît. Dans le roman de Lewis Carroll : le chat n'a pas de pouvoir de transformation comme les autres « animaux » du conte qui sont des lapins fous, des valets-grenouilles ou valets-poissons, des bébés changés en cochons et des flamants-rose en mailleur de croquet. Non, le chat lui n'est transformé, comme le rappelle Frédérick Vitoux dans son *Dictionnaire amoureux du chat*, en rien, il devient invisible. « À quoi bon transformer le chat, le déguiser, le greffer, le barioler ou l'anamorphoser pour le rendre étrange ? Il est déjà étrange en lui-même, et cela suffit. Un chat ne cesse même de nous plonger dans la plus intense stupeur. Il appartient à notre espace de vie familial et pourtant il se déplace comme entouré de ses secrets.»⁹³ Le chat – le lion – qui disparaît dans le court-métrage de Varda annonce également la disparition du jeune gardien des Catacombes qui lui-même faisait disparaître les choses, lors de quelques petits tours de magie joués à la jeune cartomancienne pendant leurs rendez-vous. La chute du film ayant elle-même été annoncée au début du film par un camion publicitaire passant place Denfert Rochereau et sur lequel est inscrit « Tout doit disparaître ».

93 VITOUX, Frédéric. *Dictionnaire amoureux du chat*. Paris : Plon, 2008. – p. 20

On l'évoquait en introduction, rares sont les ouvrages, sinon à analyser, du moins à évoquer le chat dans l'œuvre des trois réalisateurs, mais à l'inverse, pour *La Pointe courte*, on trouve au moins deux analyses complètes du chat dans le premier film de Varda : l'une signée par Franck Curot, extraite de la collection *Études Cinématographiques* dans un numéro consacré à Varda et l'autre signée René Prédal dans l'ouvrage collectif, *Agnès Varda et au delà*. Tous deux reviennent sur la symbolique du chat dans ce film tourné à Sète et qui montre un couple au bord de la rupture, elle, parisienne vient découvrir sa ville à lui, une ville de pêcheurs où abondent quantités de chats (une quinzaine visibles dans le film). Les deux articles reviennent sur la symbolique de la couleur ou, plus précisément, une analyse du noir et blanc, que l'on retrouve plus tôt chez Deleuze. Dans *Cinéma 1. Images-mouvement* il renvoie au traitement « complémentaire » du noir et blanc dans le film de Varda où « le blanc s'emparait du côté femme, travail blanc, amour et morts blancs, tandis que le noir prenait le côté homme, et les deux protagonistes du “couple abstrait” traçaient en parlant l'espace d'alternative ou de complémentarité. »⁹⁴ René Prédal de rappeler : « Aussi l'auteur a-t-elle doté cette chronique humaine d'un plaisant contrepoint en introduisant une bonne quinzaine de chats en arrière plan de nombreuses scènes aussi bien de la vie quotidienne du village que de la crise du couple. »⁹⁵ Plus que de véritables signes, Prédal évoque ces chats sous les termes de « repères » et « clin-d'œil » permettant d'alléger le récit et montrant l'homme qui partage avec l'animal le temps, l'espace, les attitudes, parfois, les « émotions et sensations ». Franck Curot, évoque également le contrepoint que les chats apportent au récit, ainsi que la part métaphorique qui leur est due :

Le dernier plan de la séquence quatre, consacrée au couple, montre dans le même cadrage les deux personnages assis côte à côte, incertains sur l'avenir de leur amour. Derrière eux, un chat noir, d'abord couché, se lève, s'étire puis effectue une série de déplacements ébauchés, interrompus, un va-et-vient plein d'indécision. Le manège de ce chat peut être considéré comme le contrepoint des sentiments du couple à ce moment-là. S'il y a métaphore, elle n'est pas imposée par le montage. Le spectateur peut interpréter après coup, effectuer une transposition signifiante entre deux éléments contigus dans le même espace filmé. Dans la troisième séquence, consacrée au village, une chatte sur le point

94 DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1, l'Image-Mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1991. – p. 166

95 PREDAL, René. « Genèse d'une oeuvre : Agnès Varda et *La Pointe courte* » in FIAND, Anthony ; HAMERY, Roxane ; THOUVENEL, Éric. *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. op. cit., p. 112

de faire ses petits est comparée par deux femmes à l'une de leurs voisines, la mère de famille nombreuse encore enceinte. Dans ce cas, il ne peut s'agir d'une métaphore mais du rapprochement de deux éléments du même ordre : une réalité physiologique semblable. Tout au plus, une allusion à la condition de la femme est-elle introduite avec une connotation péjorative la ravalant au rang de l'animal lorsqu'elle est trop prolifique.⁹⁶

Un chariot qui roule dans une ruelle en travelling avant « subjectif », transportant peut-être le corps de l'enfant, un chat noir qui sort de derrière une palissade contribuent aussi à l'évocation elliptique et symbolique du dernier voyage.

Ce style métaphorique a donc autant d'importance dans les scènes du village de pêcheurs que dans celles qui traitent des relations amoureuses du couple.⁹⁷

2. Le chat au cœur du ciné-poème

Dans le cinéma comme en littérature il a souvent été question d'une muse inspiratrice. Les trois réalisateurs (et plus particulièrement Varda avec sa chatte Zgougou, et Marker avec Guillaume-en-Égypte) ont toujours vu en leur chat l'image d'une muse assise au coin du bureau, voire sur l'ordinateur. Comme on l'a dit en introduction, ce n'est pas un hasard si le chat était un « animal sacré en Égypte, au pays où Teuth inventa l'écriture »⁹⁸. Souvent assimilé à une figure du mal, l'acolyte des sorcières avant d'être celui des artistes, renferme en lui tous les mystères irrésolus. Autrefois, le chat s'étalait sur les pages noircies d'une œuvre en train de se faire à la plume ou au stylo sur un bureau. Aujourd'hui la chat-muse se fait fabriquer un « habitacle » au dessus de l'ordinateur pour ne pas « bloquer la ventilation avec son poids et les circuits avec ses poils ». C'est Agnès Varda qui désacralise la vision du créateur sous le regard du chat en 2002 dans son *Hommage à Zgougou* (et à Sabine Mamou, sa monteuse qui lui avait offert cette chatte). On la retrouve sur le bureau de

96 CUROT, Franck. « L'écriture de *La Pointe courte* » in ESTÈVE, Michel. *Agnès Varda. op. cit.*, p. 94

97 *op. cit.*, p. 93

98 KOFMAN, Sarah. *Autobiogriffures du chat Murr d'Hoffmann. op. cit.*, p 10-11

Demy, et Varda de commenter « Au bureau de production elle étale son poids et ses poils sur les tables, et sur un des ordinateurs [sur lequel est inscrit en gros caractères : “Zgougou reine du bureau de Ciné-Tamaris”], elle est reine présentatrice et dominatrice », illustration parfaite du poème de Baudelaire consacré aux chats :

Il juge, il préside, il inspire
 Toutes choses dans son empire;
 Peut-être est-il fée, est-il dieu?
 Quand mes yeux vers ce chat que j'aime
 Tirés comme par un aimant,
 Se retournent docilement
 Et que je regarde en moi-même,
 Je vois avec étonnement
 Le feu de ses prunelles pâles,
 Clairs fanaux, vivantes opales,
 Qui me contemplant fixement.⁹⁹

Et plus loin, Varda, d'ajouter : « Zgougou n'a rien d'un diable. C'est une vieille ange avec une âme de chaton. La reine, le sphinx, et la beauté. »

Si Zgougou apparaît dans les « boni » (les bonus) du dvd *Des Glaneurs...*, c'est parce qu'elle est présente dans le film, et c'est même un portrait filmé d'elle allongée fixant la caméra qui ouvre le film. Encore une fois, on la voit se frotter au dictionnaire ouvert à la page de la définition du mot « glaner » illustré par le célèbre tableau de Millet. Elle est « Chat[te] passant parmi les livres ». Comme on évoquait en introduction les premiers chats de cinéma, Varda, dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, revient sur les bandes chronophotographiques d'Etienne-Jules Marey, et montre la décomposition du mouvement chez les animaux, on peut d'ailleurs voir la décomposition de la marche d'un chat blanc. Autre chat blanc que l'on voit cette fois dans le court métrage « Hommage à Zgougou », le trône de Jean Marais interprétant le roi dans le film de Jacques Demy, *Peau d'âne* (1970). Varda, dans sa cours rue Daguerre, face caméra, à l'époque du tournage ou presque, revient sur le film de Demy, accoudée à une petite table ronde, avec bien sûr Zgougou passant et repassant devant son visage alors qu'elle évoque le trône de *Peau d'âne* : un chat géant imaginé par Jacques et Jim Léon sur lequel trône Jean Marais. De Jean Marais d'ailleurs au visage

99 BAUDELAIRE, Charles. « Le chat II ». *loc. cit.*, p. 75

félin dans *La Belle et la bête* (1946), on pourrait bondir à Cocteau, son amour pour les chats tenant dans cette citation célèbre : « J'aime les chats car il n'y a pas de chat policier ».

On reviendra à Cocteau et à son fameux « Club des amis des chats » dans le dernier chapitre, mais continuons avec ce « chat passant parmi les livres »¹⁰⁰, ou comme l'écrit Baudelaire : « Dans ma cervelle se promène, / Ainsi qu'en son appartement, / Un beau chat, fort doux et charmant. »¹⁰¹. Ce chat, qu'on imagine ondoyant, passant d'un étage de la bibliothèque à un autre, amateur de littérature, donc, se fait muse et poète à la fois. Apollinaire lui consacre un court poème dans son *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* :

« Je souhaite dans ma maison :
Une femme ayant sa raison,
Un chat passant parmi les livres,
Des amis en toute saison
Sans lesquels je ne peux pas vivre. »¹⁰²

Guillaume-en-Égypte ne partage d'ailleurs t-il pas son prénom avec l'écrivain ? Ainsi le chat de Chris Marker, Guillaume-en-Égypte, évoquerait à la fois le voyage et la référence à un passé exaltant dans une vie de chat, l'âge d'or où le félin était considéré comme un dieu à l'image de la déesse Bastet dans l'Égypte antique, un dieu protecteur et bienveillant. Quant au prénom de Guillaume, Marker usant couramment de références à l'auteur des *Calligrammes*, on peut aisément rapprocher Guillaume-en-Égypte de Guillaume Apollinaire. Ce dernier ayant lui-même consacré un poème au chat, comme on vient de le voir. Et on a, de plus, toujours en tête cette introduction du film de Marker, *Si j'avais quatre dromadaires* : « Avec ses quatre dromadaires, Don Pedro d'Alfaruberia couru le monde et l'admira. Il fit ce que je voudrais faire. » Chat voyageur donc, qui inspire le poète par la liberté qu'il lui envie, et chat casanier qui l'inspire par les mystères qu'il lui prête. Frédéric Vitoux parle encore du « Travail lent de la rédaction, de l'esquisse, travail douloureux dans la solitude du créateur partagé par un

100APOLLINAIRE, Guillaume. « Le Chat » in « Bestiaire ou cortège d'Orphée ». *Alcools*. Paris : Gallimard, 1966. – p. 150

101BAUDELAIRE, Charles. « Le chat II » *Les Fleurs du Mal*. *loc. cit.*, p. 75

102APOLLINAIRE, Guillaume. « Le Chat ». *loc. cit.*

chat non moins solitaire mais dont la présence muette et rassurante apporte un soutien. »¹⁰³ Et Jacques Sternberg, l'auteur des dialogues de *Je t'aime je t'aime*, de se demander à quoi pensent les chats.

Eux, libérés de tout avaient toujours vécu dans une sorte d'hibernation idéale, bien dosée, parfaitement mise au point, ne songeant qu'à mieux se concentrer, douillettement lovés dans leur bien-être.

Les chats avaient beaucoup de temps pour penser. Ils avaient beaucoup pensé. Mais alors que les hommes pensaient à tort et à travers, au superflu de préférence, les chats, eux, n'avaient pensé qu'à l'essentiel, sans cesse, sans se laisser distraire. Il n'avaient médité, inlassablement, au cours des siècles, qu'un seul problème.

Et, à force d'y penser, ils l'avaient résolu.¹⁰⁴

L'adaptation de ce texte pour le dialogue du film de Resnais revient sur le caractère divin du chat qui serait l'incarnation de Dieu sur Terre. Ouvrons une parenthèse sur le ciné-chat mélomane dont il est question dans le dialogue de Sternberg comme chez Marker, ou encore Marguerite Duras. Chez Resnais, donc, « [...] l'homme n'aurait été inventé que pour produire des milliers d'objets nécessaires au bien-être du chat. Les pêcheurs bretons, le plat de sciure, le coussin, le radiateur, le bol, peut-être aussi la radio puisque le chat aime bien la musique. », et Marker, plus tard, dans *Le Tombeau d'Alexandre*, avec Guillaume-en-Égypte en « chat écoutant la musique ». À associer peut-être au chat noir de *Nathalie Granger* (Duras, 1972), allongé sur le piano du salon, qui partage le quotidien des femmes qui vivent dans cette maison dans laquelle la musique envahit l'espace : le son des gammes de Nathalie en train de prendre sa leçon se piano raisonne dans la maison où les personnages, comme le chat d'ailleurs ne font que passer, repasser, traverser ce couloir pavés de dalles blanches et noires. Ici encore les couleurs sont complémentaires. On oppose aisément la chevelure brune et la silhouette noire de Lucia Bosè à la blondeur de Jeanne Moreau. Le damier formé par le carrelage du salon et du couloir autour duquel l'action se déroule, le chat noir et le chat noir et blanc, les touches du piano, la silhouette encore de l'actrice Lucia Bosè qui se découpe sur la clarté de la maison, une allure frêle et délicate, allure de chat. On cite ici Marguerite Duras au détour de l'œuvre des trois réalisateurs puisqu'on a vu qu'ils se situaient d'un même côté de la création, du côté de ce que Duras, justement, appelle l'« autre cinéma », le « cinéma différent », opposé au succès quantitatif des films. Madeleine Borgomano, dans son analyse de *Nathalie Granger* que l'on retrouve dans les

103VITOUX, Frédéric. *Dictionnaire amoureux du chat*. op.cit., p 161

104STERNBERG, Jacques. *Contes glacés*. Verviers : André Gérard / Marabout, 1974 – p. 100 (voir Annexes)

bonus du DVD, revient sur l'écho à la sorcellerie dans le film de Marguerite Duras : la cape noire de Lucia Bosè qui erre dans le jardin comme un fantôme, la fumée et le feu, et bien sûr le chat noir, avec toutes ses connotations.

Ciné-haïkus

Partant de Duras, la transition pour en venir aux ciné-haïkus est toute trouvée, un goût prononcé pour la littérature, l'Asie, les chats... Comme le chat est lié à la poésie et au cinéma, on parlera de poésie cinématographique ou de ciné-poèmes, de « ciné-haïkus », voire de « vidéo-haïkus ». La formule est empruntée à Marker qui réalisa en 1994 trois (très) courts-métrages (le tout faisant près de 4 minutes) regroupés sous le titre de *Vidéo-haïkus* (*Petite ceinture*, *Tchaïka* et *Owl gets in you eyes*), tellement rares qu'ils ne figurent malheureusement pas dans notre filmographie. Aussi, on empruntera seulement le terme pour désigner quelques-uns de ses courts-métrages, comme *Slon tango* (1993), ce film dans lequel on voit un éléphant dansant quelques pas de tango. Une forme courte saisissant le spectacle éphémère d'un éléphant exécutant des pas de danse avec la plus grande légèreté. Comme on parlait de cinéma littéraire avec la « cinécriture » de Varda et la « caméra-stylo » d'Alexandre Astruc, on se consacrera ici à cette poésie filmique qui va des « petits poèmes (cinématographiques) en prose » aux ciné-haïkus.

Commençons par rappeler la définition du haïku comme elle est donnée par Frédéric Vitoux dans son *Dictionnaire amoureux du chat* :

Le haïku est une forme poétique très codifiée, d'origine japonaise, qui apparut là-bas à partir du XVIII^e siècle. [...] Un poème bref qui vise en général à exprimer l'évanescence des choses, non pas à détailler mais à évoquer, à suggérer un sentiment de la nature, d'une saison, l'impalpabilité du monde, d'un objet, d'une impression, d'une forme instantanée semblable à la brise qui préfigure l'éternité. [...] La calligraphie japonaise y joue un rôle déterminant, qui y serait comme le geste ou la trace de la pensée.¹⁰⁵

Sur ce dernier point concernant la calligraphie, d'ailleurs, on peut voir une certaine affinité entre le pinceau d'encre noire ondulant sur la page blanche, traçant de manière

¹⁰⁵VITOUX, Frédéric. *Dictionnaire amoureux du chat*. op. cit., p. 241-242

précise, mais dans une posture méditative du calligraphe, et un chat noir passant près d'un mur blanc, comme la silhouette de Lucia Bosè dans *Nathalie Granger*. Vitoux rappelle que Paul Claudel s'est livré à l'exercice subtil de l'écriture de haïkus. *Cent phrases pour éventail* est donc un recueil de poèmes calligraphiés par l'auteur. « Le chat, poursuit Frédéric Vitoux, ne pouvait être et ne devait être que l'un des thèmes favoris des haïkus. N'exprime t-il pas toute la beauté du monde, l'évanescence de l'existence, le mystère de la vie et de ses contradictions ? N'est-il pas cet instantané, cette apparition impalpable que le haïku comme genre poétique s'efforce tant de capter ? »¹⁰⁶ Claudel, dans son ouvrage, consacre donc forcément au chat, prédisposé au haïku, un court poème que l'on retranscrit ici tel qu'il se trouve dans *Cent phrases pour éventail*¹⁰⁷.

猫
魚

Aczeroun
près
du
bocal

Monsieur Chat
les yeux à demi fermés
dit

Je n'aime pas
le poisson

Comme un compère du chat jaune de Thomas Vuille on retrouve « Monsieur chat ». Le titre de « Monsieur », d'ailleurs plutôt attribués aux chats de salons, ironie du graffeur qui fait apparaître son « M. Chat » sur les toits parisiens, sur les murs en crépi, sous les ponts, dans l'écorce d'un arbre, bref, où bon lui semble, un « Monsieur chat », oui, mais de gouttière, pas un chat cloîtré dans des intérieurs luxueux, un chat libre d'aller et venir, libre de jouer (avec un poisson) et de ne pas chasser par obligation. Un « monsieur chat » de gouttière comme Alain Resnais est un « siamois gouttière »¹⁰⁸, comme le nomme Pierre Arditi faisant allusion à sa rigueur et comme à sa malice. La rigueur de l'auteur d'un haïku pesant chaque mot, et la malice et

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 243

¹⁰⁷CLAUDEL, Paul. *Cent phrases pour éventail*. Paris : Gallimard, 1996. Pas de pagination

¹⁰⁸ Voir entretien in Annexes

la créativité dont il doit faire preuve en observant le passage des choses qui l'entoure et l'inspire. Reprenant une citation de Chris Marker dans *Description d'un combat*, Guy Gauthier revient sur la démarche de Marker : « une réflexion solitaire qui ressemble – et peut-être s'apparente – à celle des animaux contemplatif »¹⁰⁹. C'est cette attitude qu'il adopte, de ne s'illustrer que comme un simple observateur, contemplateur du monde, qui le fait ressembler à la fois à ces chats, et à la fois aux poètes, créateurs de haïkus, qui saisissent l'éphémère. De même, au sujet de l'auteur de *La Jetée*, Dolorès Walfish, reprise dans l'ouvrage de Guy Gauthier, évoque le cinéma de Marker en ces termes : « [...] les outils existent maintenant – et c'est tout à fait nouveau – pour qu'un cinéma de l'intimité, de la solitude, un cinéma élaboré dans le face à face avec soi-même – celui du peintre ou de l'écrivain – ait accès à un autre espace que celui du film expérimental »¹¹⁰. On pourrait mettre en parallèle cette citation avec celle de Bernard Bastide : « De la même façon que la peinture, la poésie a toujours fait partie de l'univers de Varda. Dans son panthéon poétique figurent en bonne place Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Rilke... »¹¹¹. Rilke que l'on retrouve d'ailleurs cité au rang des « géants » dans la partie « poésie » d'*Immemory*.

Parlant de poésie, revenons aux haïkus. Ceux, par exemple, du professeur de littérature Kushami dans le roman de Nastume Sôseki, *Je suis un chat*. Comme pour *Le Chat Murr* d'Hoffmann, le Chat de Sôseki est le narrateur du roman, il décrit et analyse, avec l'intelligence et la finesse qui lui sont dues, l'environnement dans lequel il évolue et qu'il découvre peu à peu. Son maître, Kushami, est professeur de littérature anglaise, comme l'a été Sôseki, et comme Resnais en est un fervent amateur. En effet, si Marker cite Shakespeare au rang des « géants » dans son *Immémoire*, Resnais partage également un grand intérêt pour les auteurs d'outre-Atlantique. *Smoking / No Smoking* et *Cœurs* (2006) sont tous deux des adaptations des pièces d'Alan Ayckbourn qui s'inscrit dans la lignée d'Harold Pinter, par exemple, par son sens du dialogue et son humour corrosif. Mais pour en revenir aux haïkus, le titre du film de Resnais, *Les Herbes folles*, pourrait être celui d'un haïku. Un haïku illustré par les images d'herbes poussant dans le

109 Citation extraite du film de Chris Marker, *Description d'un combat* reprise in GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyage à travers les médias*. Paris : L'Harmattan, 2001. – p. 32

110 Extrait d'un entretien de Chris Marker avec Dolorès Walfish, pour the Berkely Lantern de novembre 1996 repris in *Ibid.* – p 89

111 BASTIDE, Bernard. « Agnès Varda, une auteur au féminin singulier ». in FIAND, Anthony ; HAMERY, Roxane ; THOUVENEL, Éric. *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. op. cit., p 23

goudron comme on en voit dans *Nuit et brouillard*, *Hiroshima mon amour*, *Mon oncle d'Amérique*, et bien sûr dans *Les Herbes folles*. Alain Resnais, dans son entretien avec François Thomas pour la revue *Positif*¹¹², évoque les personnages de Sabine Azéma et André Dussolier dans *Les Herbes folles* en ces termes : « [Ils] suivent des pulsions totalement déraisonnables, comme ces graines qui profitent d'une fente dans l'asphalte en ville pour pousser là où on ne les attend pas. » De personnages-chats à personnages-herbes folles, la frontière reste très mince. D'ailleurs le film de Resnais se termine par un épilogue comme on pourrait en lire chez Lewis Carroll : une petite fille qui demande à sa mère si, quand elle sera grande, elle pourra manger des croquettes... Des choses inexplicables qui restent en suspens, une logique fantaisiste et poétique avec des « rimes imaginaires »¹¹³. En résumé, « “On invente sa vie, beaucoup plus qu'on ne la vit”, dit Jean Cayrol. C'est la phrase clé du courant Rive Gauche »¹¹⁴. Et ce sens de l'inventivité ainsi que cette esthétique de l'imaginaire font raisonner cette phrase d'abord appliquée au cinéma de Varda mais qui prévaut également pour Marker comme pour Resnais : « partir *du* réel pour créer *un* réel poétique »¹¹⁵.

112 THOMAS, François, « Entretien avec Alain Resnais, acrobaties aériennes », *Positif*, nov. 2009, n° 585, p. 22

113 DANEY, Serge. *Ciné-journal, volume II (1983-1986)*. *op. cit.*, p. 28

114 CLOUZOT, Claire. *Le Cinéma français depuis la nouvelle vague*. *op. cit.*, p. 58

115 BORGES, Christian et DE JESUS, Samuel. « Mémoire de gestes dans l'œuvre de Varda... ». *in* FIAND, Anthony ; HAMERY, Roxane ; THOUVENEL, Éric. *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. *op. cit.*, p. 68

II. B. Chats et merveilles

« La raison fait de l'homme comme dit Murr “un être sans rime ni raison”. Grandeur de l'homme et du chat : le rêve. Le chat, aux dires de Maître Abraham, a donc tout pour devenir un être “génial”, un poète, un savant. À condition pourtant de pouvoir tenir la plume et écrire. »¹¹⁶ On conviendra que l'on prête beaucoup au chat : l'intelligence, une certaine faculté de distanciation par rapport au monde qui l'entoure (ceci étant le versant du chat qui plaît tant aux « savants austères »), mais aussi – et c'est sans doute ce qui séduit les « amoureux fervents » – la grande part de mystère qui émane de lui, la liberté à laquelle on le rattache, et sa légèreté et sa malice qui en font un animal si espiègle. Il sera donc ici question de large sourire : celui du *Cheshire cat* d'*Alice au pays des merveilles*, celui des chats jaunes de Thoma Vuille, celui encore de Marker, Resnais et Varda : un œil malicieux doublé d'un sourire en coin ; et du rire des mouettes (dans *Smoking / No smoking*). Il sera question d'ironie, de malice et de surréalisme.

1. « Le sourire du chat »¹¹⁷

Suzanne Liandra-Guigues et Jean-Louis Leutrat, dans l'ouvrage qu'ils consacrent à Resnais, reviennent sur les analogies repérables entre le chat et le réalisateur. L'ironie en étant le point principal, on reviendra dans la seconde partie sur « l'ironie et la malice ». Mais, comprenons ce « sourire du chat », à la fois comme un hommage à Lewis Carroll, avec la grande part accordée à l'imaginaire dans l'œuvre de Resnais, et également entendons « le sourire du chat », comme celui de Resnais, visible sur les photographies de tournages illustrant les ouvrages qui lui sont consacrés. Resnais, regarde ses acteurs avec toujours un petit sourire au coin des lèvres. C'est son côté « siamois-gouttière »¹¹⁸ dit Pierre Arditi : il est à la fois chat de race, avec de

116KOFMAN, Sarah. *Autobiogriffures du Chat Murr d'Hoffmann*. – Deuxième édition, Paris : Galilée, 1984. – p. 57

117LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis. *Alain Resnais, liaisons secrètes, accords vagabonds. loc. cit.*, p. 169

118Voir Entretien in Annexes

grandes exigences, mais « c'est, aussi, un garnement »¹¹⁹, il s'amuse du spectacle que donnent ses comédiens, de situations qu'il met en scène, « un air grave avec un sourire en coin »¹²⁰. « Un chat sourit-il par ailleurs ? [se demande Frédéric Vitoux] [...] Il y a en lui cette distance, cette intelligence taciturne des choses, voire ce sens de la dérision, qui pourraient peut-être parvenir en effet à lui arracher une forme de sourire. »¹²¹ Il semblerait qu'intelligence et dérision soient justement les grandes lignes du cinéma de Marker, Resnais et Varda. Un cinéma d'auteur abordant des thématiques telles que le temps (la mémoire et l'oubli), le voyage, la politique, l'histoire, l'engagement, l'imaginaire (la vie réelle et la vie rêvée) traités – souvent d'ailleurs par les commentaires en *voix-off* – avec une certaine distance qui leur permet de « raconter des choses terribles avec une sorte de petit sourire en coin et un œil qui pétille. »¹²²

Au sujet du cinéma de Resnais, René Prédal évoque « Un texte aux subtilités naturelles très fines [qui] permet d'atteindre ce que certains critiques appellent alors un “cinéma intérieur” où les temps morts et les silences tendent à une certaine beauté qui ne s'embarrasse guère d'éviter l'ennui. »¹²³ Un « cinéma intérieur », subtil et silencieux, comme on pourrait parler d'un sourire intérieur. À ce sujet, et après avoir longuement observé son chat, Frédéric Vitoux écrit :

[...] il s'agissait d'un sourire intérieur. Un sourire qu'il avait comme avalé avec ses pensées, ses secrets et l'intensité de sa présence au monde. Non, décidément le chat ne sourit pas. Autrement dit, il ne nous rend pas complice de ses pensées et de ses malices. Il ne partage rien des appréciations consternées que lui inspirent nos comportements. Il les garde pour lui comme son sourire ou ses moqueries. Il est lointain. Il se retire. C'est en cela qu'il est fantastique : par la majesté indéchiffrable de ses silences. Ou la *retenue* de ses sourires. [...] Lewis Carroll [...] lui a simplement permis d'extérioriser son sourire, enfin !¹²⁴

Ce sourire de chat, donc, à propos duquel Lewis Carroll a écrit les lignes suivantes, inventant un monde dans lequel on trouverait normal que les lièvres portent une montre et les chats arborent un large sourire...

119 *Ibid.*

120 *Ibid.*

121 VITOUX, Frédéric. *Dictionnaire amoureux du chat. op. cit.* – p. 20-21

122 Voir Entretien in Annexes

123 PREDAL, René. *Le cinéma français depuis 1945*. Paris : Nathan, 1991. – p. 166

124 VITOUX, Frédéric. *Dictionnaire amoureux du chat. loc. cit.* – p. 21

« Voudriez-vous, s'il vous plaît », demanda Alice un peu timidement, car elle ne savait pas trop s'il était bien convenable qu'elle parla la première, « me dire pourquoi votre chat sourit comme cela ? »

[...]

« Je ne savais pas que les chats du Cheshire souriaient toujours ; en fait, je ne savais pas que les chats *pouvaient* sourire. »

« ils le peuvent tous », fit le Duchesse ; « et la plus part d'entre eux le font. »

« Je n'en connais aucun qui le fasse », dit Alice très poliment, toute heureuse d'avoir entamé une conversation.

« Vous ne savez pas grand-chose », fit la Duchesse, « ça c'est un fait ». ¹²⁵

Se pose le problème de la traduction. Dans son texte, Carroll utilise le mot « *grin* » pour évoquer le sourire du chat : « *To grin as a Cheshire cat* ». Dans l'édition Pocket-bilingue les notes de bas de page à propos de la traduction du mot « *grin* » sont les suivantes : « *to grin* : rire d'une oreille à l'autre ; grimacer un sourire. *To grin as a Cheshire cat*, rire à se fendre la bouche, avoir un sourire fendu jusqu'aux oreilles ; expression toute faite commune à l'époque de L. Carroll, ayant peut-être pour origine le fait que, à une époque, les fromages du Cheshire (où naquit Carroll) eurent la forme d'une tête de chat grimaçant un sourire... »¹²⁶ Ainsi parle-t-on, pour décrire les graffitis de Thoma Vuille, d'un chat au « large sourire ». Marker, qui joue avec les mots comme avec les images, a traduit le titre de son film *Le fond de l'air est rouge* (1977) par *A Grin without a cat* (le sourire sans le chat). Le titre français renvoyant forcément plus au côté « chat de la liberté » du réalisateur goultière-révolutionnaire, qu'à son côté félin joyeusement poétique dans le titre anglais. *Le fond de l'air est rouge* revient sur l'utopie « rouge » et révolutionnaire des années 1967-70. Un film qui ne prête pas à rire ni même à sourire, moins qu'un sourire sans chat, un chat sans sourire. En effet, le chat du Cheshire ayant la faculté de disparaître, ne reste avant sa complète disparition que ce fameux sourire qui s'étale d'une oreille à l'autre.

De nouveau près de trente ans après *Le fond de l'air...*, il utilise le *Cheshire cat* pour la traduction de son dernier long métrage. Ainsi *Chat perchés* devient en anglais *The Case of the grinning cat*. Et l'on retrouve l'histoire en train de se construire dans une époque post-9/11, dans une France du deuxième tour des présidentielles de 2002... Marker a passé sa vie à traquer les visages et à tenter de percer

125 CARROLL, Lewis. *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*. Paris : Pocket, 2010. – p. 133

126 CARROLL, Lewis. *Ibid.* – p. 132-134

« le secret de leur sourire »¹²⁷. Avec *Chats-perchés* ses deux passions semblent être réunies. Notons, entre parenthèses, que le premier chat souriant de son cinéma n'est pas celui de Thoma Vuille, c'est un graffiti filmé sur une parcelle du mur de Berlin dans *Berliner ballade*. Fermons la parenthèse. Le titre *The Case of the grinning cat* renvoyant à la fois à la complexité de la traduction, mais aussi en utilisant « the case », le cas, comme il y a le cas Marker (sur lequel on reviendra dans la dernière partie), il y a le cas du *grinning cat*, un chat souriant dans un roman surréaliste et que l'on retrouve sur les toits de Paris et qui parfois s'efface lorsque la situation dégénère ou devient trop décevante pour lui. Un chat qui disparaît lorsque sa présence lumineuse devient déplacée dans un monde plutôt terne.

Dans *Chats perchés*, encore, Marker s'interroge sur les origines d'un si large sourire. Un carton demande « Ce sourire, d'où venait-il ? », et répond : « le *Cheshire cat*, bien sûr, mais aussi de Miyazaki et des mangas japonais ». S'ensuit un historique audacieux sur la place du chat dans l'art (« de la grotte Chauvet jusqu'au Constructivisme »). Une série de tableaux détournés par Marker à la manière de ses « X-plugs ». Aussi, le carton-titre est repris à la fin du film avec le sourire du chat jaune dans le « C » de *Chats perchés*, le sourire sans le chat.

« Très bien », fit le Chat ; et cette fois-ci, il disparut lentement en commençant par le bout de la queue et en finissant par le sourire, qui demeura un moment après que le reste se fut effacé.

« Eh bien, j'ai souvent vu un chat sans sourire », pensa Alice, « mais un sourire sans chat ! C'est la chose la plus étrange que j'aie jamais vue dans toute ma vie »¹²⁸

L'histoire raconté par Lewis Carroll, si elle inspire au moins les titres des films de Marker, inspire aussi par son caractère surréaliste que l'on retrouve chez nos trois réalisateurs.

127KHA, Alexandre. *op. cit.*, p. 165

128CARROLL, Lewis. *loc.cit.*, p. 147

2. Ironie et surréalisme

Revenons au « sourire du chat » comme l'ont décrit Suzanne Liandrât-Guigues et Jean-Louis Leurat à propos de Resnais. Le chapitre commence ainsi : « L'extrême rigueur avec laquelle est conçue l'œuvre de Resnais n'exclut pas, bien au contraire, un permanent sourire “flottant”. Vladimir Jankélévitch définit provisoirement l'ironie “comme la zone étale et moyenne du rire”. »¹²⁹ Le sourire chez Resnais, Varda et Marker est à la fois celui qu'ils portent sur leur œuvre en train de se faire, le fameux sourire en coin de Resnais, tendre et amusé par le spectacle de ses comédiens, mais également le sourire flottant qu'il y a dans leur cinéma tant il est ironique (les commentaires en *voix-off* s'opposent souvent aux images montrées) et traite donc à contre pied parfois des questions philosophiques de l'espace et du temps, comme des thématiques politiques, historique de leur époque. Enfin un troisième sourire est celui du spectateur sur leur œuvre, on parle ici bien sûr de ce cinéma plein de fantaisie, truffé de jeux de mots et de transitions souvent surprenantes.

Dans *Smoking / No smoking*, « le sourire du chat Resnais s'associe au rire de la mouette Ayckbourn »¹³⁰, l'auteur du texte. Dans le film de Resnais les personnages se trouvent face à des choix, le premier : celui de fumer ou non une cigarette dans le jardin, de répondre ou ne pas répondre à Lionel Hepplewick qui sonne à la porte. Dans *Alice au pays des merveilles*, c'est justement le *Cheshire cat* qui propose à Alice deux chemins à suivre, et *Smoking / No smoking* est, comme en a parlé Murielle Gagnebin, un film sur l'« esthétique des possibles » et la « passion de l'hésitation »¹³¹.

« Dans cette direction là », indiqua le Chat d'un mouvement circulaire de sa patte, « vit un Chapelier, et dans cette direction là », fit-il de l'autre, « demeure un Lièvre de Mars. Allez voir celui que vous voulez, ils sont fous tous les deux. »

« Mais je ne veux pas aller chez les fous », fit observer Alice.

« Oh ! Vous n'y pouvez rien », dit le Chat, « sinon, vous ne seriez pas venue ici. »

Alice ne considéra pas que cela prouvait quoi que ce soit ; cependant, elle poursuivit : « Et comment savez-vous que vous êtes fou ? »

« Pour commencer », dit le Chat, « un chien n'est pas fou. Vous

129LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne ; LEURAT, Jean-Louis. *op. cit.* – p.169

130Ibid.

131GAGNEBIN, Murielle. « La Passion de l'alternative chez Resnais : un mauvais infini ». in *Du Divan à l'écran*. Paris : PUF, 1999. – p. 71-81. citée in LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne ; LEURAT, Jean-Louis. *Alain Resnais, liaisons secrètes, accords vagabonds. op. cit.*, p.12

l'admettez ? »

« Je suppose », dit Alice.

« Eh bien alors », poursuit le chat, « vous observez qu'un chien gronde quand il est en colère et remue la queue quand il est content. Or *moi*, je gronde quand je suis content et je remue la queue quand je suis en colère. Donc je suis fou. »¹³²

On trouve également dans cet extrait une sorte de syllogisme improbable par lequel le Chat démontre à Alice qu'il est fou : quand le chien est content, il remue la queue. Or c'est lorsque le chat n'est pas content qu'il remue la queue. Donc le chat est fou. Cette folie qu'il s'attribue et qu'il revendique pourrait être celle – douce – des trois réalisateurs. Des images collées selon une logique parfois irrationnelle (le côté puzzle dont on a déjà parlé), et – mais c'est sûrement là une volonté d'échapper à la réalité souvent morne et morose – le cinéma des débuts de Resnais, *Guernica*, *Toute la mémoire du monde*, *Nuit et brouillard*, *Hiroshima mon amour*, films à thématique historique, d'un tout autre genre par exemple que le cinéma vers lequel il tend depuis les années 1990, les comédies chantantes telles *On connaît la chanson* (1997), et *Pas sur la bouche* (2003), et autres comédies grinçantes *Smoking / No smoking*, *Cœurs*, *Les Herbes folles*.

Mais revenons au syllogisme du Chat dans le texte de Lewis Carroll. On pourrait le relier à cette séquence du *Tombeau d'Alexandre* dans laquelle Chris Marker interroge le spectateur : « Quoi de commun entre un chat qui fait sa toilette, un très jeune général de l'armée Rouge et une statuette de pêcheur chinois ? ». Dans le film, les images d'un chat faisant sa toilette sont entrecoupées de scènes d'un homme se nettoyant le visage comme le chat passe sa patte sur son museau. L'homme en train de se laver renvoie aux petits films réalisés par Medvedkine, lorsqu'il était « un très jeune général de l'armée Rouge », films éducatifs ayant pour mot d'ordre : une bonne hygiène pour une bonne santé, et de bons soldats. Quant à la statuette du pêcheur chinois, « celle que tu [Medvedkine] gardais toujours sur ton bureau, entre tes livres. », elle reflète selon Marker la parabole zen : « Donne un poisson à un homme, tu le nourris un jour. Apprends-lui à pêcher, tu le nourriras toute ta vie. » Aussi, se retrouve ici le principe du « ciné-train » déjà évoqué : montrer directement aux ouvriers où se situaient les difficultés pour qu'ils puissent y remédier par eux-mêmes : « Tu ne donnerais pas aux

132 CARROLL, Lewis. *op. cit.*, p. 143-145

gens des films, tu leur donnerais du cinéma ».

Il est également question d'éducation dans *La Vie est un roman*. « Éducation de l'imagination », c'est le thème du colloque d'enseignants organisé, entre autre, par Robert Dufresne (Pierre Arditi) qui, accueillant Elisabeth Rousseau (Sabine Azéma), une nouvelle participante, lui souhaite la bienvenue au colloque « imagination de l'éducation ». Un lapsus qui illustre bien l'œuvre de Resnais, sans compter que plus tard, la jeune institutrice jouée par Sabine Azéma déplorera : « ce qu'il manque aux gens c'est du temps pour rêver ». La modification du réel par le rêve et la poésie étant justement ce à quoi tendent les chats et que l'on retrouve comme un fil conducteur dans l'œuvre des trois réalisateurs mêlant rêve et poésie. Hoffmann, faisant déjà parler son chat dans *Les aventures du chien Berganza*, écrit : « Cet avantage que vous avez sur nous de vous tenir debout, de porter des culottes et de bavarder sans cesse à votre gré est loin de valoir les longs silences où l'esprit se recueille, et s'appliquant pieusement à comprendre les mystères le plus secrets de la nature, donne naissance à la véritable poésie. »¹³³. Et d'ajouter plus tard dans *Le Chat Murr* : « Crois-tu que c'est en vain que l'on passe des journées entières auprès du poète ? Et parce qu'on fait mine de dormir, penses-tu qu'on ait les yeux hermétiquement fermés ? Apprends qu'à ce poste je n'ai cessé d'étudier. L'intelligence se développe et se fortifie dans le recueillement : l'on fait ainsi des progrès ininterrompus. »¹³⁴ Benveniste note, au sujet de l'analyse du poème de Baudelaire par Jakobson et Lévi-Strauss, « les amoureux fervents et les savant austères » se situent par définition « hors du monde » et, transférée aux chats, cette « réclusion frileuse » les mènent vers « les grandes solitudes étoilées où science et volupté sont rêve sans fin. »¹³⁵

133Extrait des « Aventures du chien Berganza » d'HOFFMANN in KOFMAN, Sarah. *Autobiogriffures du Chat Murr d'Hoffmann*. *op.cit.*, p.52

134*op. cit.*, p. 67

135JAKOBSON, Roman ; LEVI-STRAUSS, Claude. *op.cit.*, p. 20.

3. L'innocence et la malice (esthétique du jeu)

Les « thèmes du mensonge, de la vie fabulée et de l'imaginaire »¹³⁶ courent dans l'œuvre de Resnais, Varda et Marker, « les pièces du puzzle ne se raccordent jamais complètement »¹³⁷. Le mystère reste toujours entier, et le spectateur de se poser certaines questions sans pour autant y trouver des réponses. Les trois réalisateurs semblent prendre plaisir à jouer avec les spectateurs. L'on est en droit d'attendre d'un film qu'il ait une structure particulière, linéaire, avec un début et une fin. Ici on cultive l'exception puisque leur œuvre est somme toute extrêmement singulière. On trouve par exemple chez Marker une facilité d'associations d'idées fantaisistes, dans ses textes pour *voix-off*. On l'a vu pour *Le Tombeau d'Alexandre*, mais il en est de même pour *Sans soleil*, par exemple, dans lequel on passe d'une chose à l'autre dans une logique de cadavre exquis (« pour tenter le hasard on jouait au cadavres exquis » raconte Varda au sujet de son enfance, dans *Les Plages d'Agnès*). En ceci, Marker et Varda sont de vrais chats, sur une piste, ils parcourent le monde en « chassant » ou en « glanant » des images, mais il se trouve toujours une chose qui les détourne du chemin qu'ils voulaient prendre : un regard, une situation cocasse qui se présente à eux et immortalisée par leurs petites caméras portatives. La poésie de leurs films naît de ces digressions, comme un chat qui, ayant aperçu une souris dans l'herbe, va tout à coup remarquer un papillon qui vole près de lui et changer de cible.

Ainsi, *Chats perchés* est une suite d'intermèdes poétiques. « Un pigeon se change en homme » est-il écrit sur un carton avant que la caméra de Marker ne suive un pigeon qui disparaît dans le virage d'un couloir du métro parisien, en dépassant ce virage, on voit que le pigeon a disparu, mais un homme se trouve là, de dos, suivant la même direction que celle qu'aurait empruntée l'oiseau. Puis, évoquant le pillage du musée de Bagdad pendant la guerre en Irak, comme ces enfants qui jouent à s'inventer un autre monde avec des « si », Marker déclare : « si un jour j'avais l'occasion de piller le Louvre, je sais ce que je prendrais ». S'ensuit une série d'images de ces statues de chats égyptiennes.

136 CLOUZOT, Claire. *Le cinéma français depuis la nouvelle vague. op.cit.*, p. 57

137 *Ibid*, p. 58

« Chat perché » n'est-il pas, par ailleurs, le nom d'un jeu d'enfants ? Ainsi, le film de Marker est une suite de petits jeux. Le film s'ouvre par un « *Flash-mob* »¹³⁸ parisien organisé devant le centre Pompidou. Les indications sont données aux participants sur internet et l'information est transmise par le bouche à oreille. Il s'agit pour celui-ci de faire jaillir « la fleur dorée », en dansant autour du pot de fleur géant qui se trouve devant Beaubourg. Plus tard, on voit des enfants sauter sur les projections au sol indiquant le passage à la nouvelle année. Enfin, le jeu des chats est décuplé. Ici il s'agit de scruter les toits de Paris pour trouver les graffitis jaunes avant qu'un zoom ne les déloge. Là, encore, il faut les retrouver insérés dans des tableaux célèbres. Puis, ils sont détournés en timbres, en publicités dans le métro... Marker, en effet, fait apparaître ces chats sur les écrans publicitaires du métro parisien et montre des timbres édités à son effigie. Le chat et la chouette, les deux animaux fétiches de Chris Marker partagent un même plan lorsque les enveloppes timbrées à l'effigie du chat jaune sont déposées sur un plateau peint représentant une chouette. Les enveloppes adressées à Buñuel, Socrate, Fritz Lang, Max Ophuls, Louis Feuillade (auteur de *Fantomas*, duquel on rapprochait le chat (cf. chap. I. A.) et cité en ouverture du *Mystère Koumiko*), Guillaume-en-Égypte et... George Lucas, référence pour le moins surprenante, glissée ici parmi les véritables références de Marker, et adressée ironiquement aux « Films du Jeudi » (filiale du groupe des sociétés de production fondées par Pierre Braunberger, bien connu en particulier pour son soutien apporté aux réalisateurs de la Nouvelle vague dans les années 1950). Remarquons que la lettre destinée à George Lucas est adressée, elle, aux « Films du Jedi ». Notons également que Varda, dans son documentaire *Ô saisons, ô châteaux*, s'amusait des flamants-rose dans les jardins de Valençais, dans lesquels, dit-elle « on joue à paon perché, à chat perché, à dame perchée » (cette dernière étant une statue sur un socle de pierre dans le jardin).

Smoking / No smoking sont également tournés en studio, dans des décors de carton pâte, et la contrainte principale est celle d'une distribution de deux acteurs qui composent neuf personnages. Les acteurs, donc, jouent le jeu enfantin de se faire passer pour d'autres. Et la statue du chat qui trône au milieu du jardin regarde ces scènes se jouer devant ou derrière lui puisqu'il joue également à un jeu, celui de regarder vers la maison, et le plan d'après lui tourner le dos. Détail-clin d'œil de Resnais qui n'a pour

¹³⁸Flashmob : rassemblement dans un lieu public de personnes qui, ayant convenu par Internet d'une action à mener, vont réaliser cet acte souvent absurde, avant de se séparer rapidement et regagner leurs occupations *comme si de rien n'était*.

autre fonction que d'entretenir le mystère de l'œuvre de Resnais, d'autant plus que la statue du chat, en mosaïque, à l'image de son cinéma, a une haute valeur symbolique. Comme ce chat encore, dont il est question dans le prologue des herbes folles, lorsque cette petite fille, dont on a déjà parlé, demande à sa mère : « Quand je serai un chat, je pourrai manger des croquettes ? » Une énigme surréaliste d'une logique Carrollienne, comme en est rempli le cinéma de Marker. Des questions sans réponses qui n'ont pour seule vocation que d'être des questions infiniment ouvertes, si bien que l'on ne sait pas s'il vaut mieux ranger ces images – à la manière de Marker dans *Immemory* – dans les catégories « poésie », « surréalisme » ou « malice » tant elles se contaminent.

Ainsi, Varda, dans *Les Plages d'Agnès*, fait construire une baleine sur la plage de Sète, à l'intérieur de laquelle elle s'abrite le temps d'un plan-mémoire dans lequel elle évoque les cours de Gaston Bachelard à la Sorbonne. « Je crée aujourd'hui des images qui m'ont habitée depuis longtemps, depuis que j'ai suivi les cours de Bachelard à la Sorbonne. Je ne comprenais pas toujours ce qu'il disait mais quand il commentait la baleine qui avait avalé Jonas, ou Jonas dans le ventre de la baleine et qui ne voulait pas sortir, je me sentais concernée et heureuse, comme aujourd'hui. » Encore, pour évoquer sa jeunesse, lors de laquelle elle aurait souhaiter partir avec un cirque, elle filme un numéro de trapèze sur la plage. Enfin, pour en venir à ses débuts de photographe au festival d'Avignon, elle part de Sète en barque latine et passe devant le Pont d'Avignon sur lequel, comme dans la comptine, on voit des gens danser. Et d'Avignon, on la verra arriver à Paris, sur la Seine, dans sa barque. Autant d'images surréalistes, d'images clin d'œil, comme des bribes qui font le cinéma de Varda dans lequel l'imaginaire se mêle au réel. Agnès Varda qui, parcourant la France du nord au sud, dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, s'amuse à attraper les camions qui jalonnent l'autoroute (d'une main elle filme son autre main se refermant sur l'image des camions qui défilent par la fenêtre). Glaneuse de pommes de terre en forme de cœur, dans ce film, elle les collectionne jusqu'à leur consacrer une rétrospective, « Patate utopia », à la biennale de Venise. Dans *Les Plages d'Agnès*, on voit Varda se promener parmi les visiteurs de l'exposition, déguisée en « patate sonore ». Et d'ajouter : « quand je parlais, mon costume avait une tête de photo, ou de chat, ou de mosaïque ». Elle raconte encore les manœuvres qu'elle devait faire pour rentrer dans sa cour, rue Daguerre, et on la voit au volant d'une voiture en carton raconter son histoire tout en se garant. Autre figure de carton, Chris Marker (ou plutôt Guillaume-en Égypte), apparaît dans le film en

personnage cartonné, et interviewe Varda (avec une voix déformée).

Les commentaires pour *voix-off* ou les cartons qui jonchent le cinéma de Marker sont plein à la fois d'une grande innocence et d'une profonde intelligence. *Leïla attacks* (2007) est un court-métrage de Marker qui trouve sa place dans un film d'Isild Le Besco, *Charly*. Ce très court-métrage (1'10") se moque de l'effet « racoleur » des bandes annonces reprenant les meilleurs mots de la presse, mis entre guillemets et insérés entre les images du film. Et Marker donc, d'introduire son film de cette façon là, avec des mots comme « superdiferwizagrobis », « hyper flush »¹³⁹, ou encore « megastavibluk ». Suivi de « Chris Marker, l'auteur le plus connu des films inconnus, présente notre nouvelle super-héro(ine), Leïla » (en anglais dans le film puisque Marker depuis quelques temps ne s'adresse plus qu'en anglais – publiquement du moins – sur son site « Chris Marker, notes from the Era of Imperfect Memory »¹⁴⁰, on y reviendra dans la dernière partie). « *Thrill* », tremble, annoncent les cartons promettant « action » et « suspense ». Enfin, la vidéo montre un chat dans une maison, un rat (ou plutôt une rate, Leïla) non loin de lui. Plus elle s'approche du chat et plus le chat s'en éloigne. Encore un paradoxe markerien, chez lui ce sont les souris qui attaquent les chats. Et de conclure ce court-métrage par « That's all, rats! », détournement du célèbre « That's all, fox », r approprié justement aux chats et aux souris...

Les textes pour *voix-off* de Marker, le montage labyrinthique chez Resnais, les images composées chez Varda avec des sortes d'« anachronismes visuels », comme des objets qui ne semblent pas être à leur place. Les termes de « films-puzzle », films « Rubik's cube », conviennent à la structure des films de Varda, Marker et Resnais : par leur forme à la fois ludique et complexe, leurs films se rapprochent de ces jeux d'assemblages et de réflexion pratiqués dans une profonde solitude qui pourrait s'apparenter à celle du chat qui, paisible, aime à ne pas être dérangé dans ses activités méditatives. La ressemblance – « comme eux »¹⁴¹ – d'ailleurs entre le maître et son chat est répétée deux fois dans le sonnet de Baudelaire. On verra d'ailleurs dans la troisième partie comment l'autre devient chat et le chat devient l'autre. Et comment le « maître » s'apparente au chat lorsqu'il est question de liberté.

139« hyper flush » : hyper flux. Sur la question des flux chez Marker, voir COUREAU, Didier. *Flux cinématographiques, cinématographie des flux*. Paris : L'Harmattan, 2010.

140<http://www.chrismarker.org/>

141BAUDELAIRE, Charles. « Les Chats » *op. cit.*, p. 89

III. Magie et mystère autour des chats de la liberté

Le monde du rêve, comme on vient de le voir, a grandement fasciné les trois réalisateurs du corpus. Et la question soulevée par Varda dans *Daguerréotypes* : « à quoi rêvez-vous ? », rejoindrait celle posée par Marker dans *Le Joli Mai* : « qu'est-ce que le bonheur ? ». Il sera question dans cette dernière partie de réactualiser ces interrogations concernant la quête du bonheur en se demandant, par exemple, à quoi rêvent les chats. À quoi, effectivement, rêvent-ils, ces chats ? Chats de la liberté ? Réalisateurs-chats ? Personnages félines ? Vers quoi tend leur existence ? Il semblerait que tous convergent vers les plaisirs simples du bonheur et de la liberté. Il y a bien sûr les films de Varda empreints de couleurs, d'astuces, de jeux de mots. Il y a Resnais, et la folie douce de ses personnages. Et puis, il y a Marker avec son célèbre chat Guillaume-en-Égypte, réincarné en chat orange dessiné par le réalisateur et qui intervient dans différents médias. Très actif, un temps, dans le magazine virtuel *PopTronics*¹⁴², le « chat pigiste »¹⁴³ a beaucoup commenté l'actualité, avec d'ailleurs souvent pour illustration les fameux « X-plugs », les collages de Marker. Au sujet de Guillaume-en-Égypte, Étienne Sandrin écrit d'ailleurs dans une édition spéciale du magazine *PopTronics* consacré au chat orange :

Bien entendu il y a des antécédents notamment chez les chats : le Chat du Cheshire d'*Alice au pays des merveilles*, Béhémot du Maitre et Marguerite, Félix le Chat, Tom et Jerry, Totoro, le Chat Botté, etc. Il ne s'agit pas pour autant de chercher parmi ces personnages une quelconque ressemblance car, à bien observer, on peut immédiatement remarquer une différence, et de taille : ces chats sont prisonniers des fictions auxquels ils appartiennent. Leur temps est le passé antérieur, leurs actions tournent en boucle, la prise sur le réel est faible. Le temps de Guillaume serait plutôt le présent actuel, ses activités ne dépendent de personne, il appartient à son époque. [...] Il faut cependant noter que Guillaume occupe un territoire déserté par bon nombre de nos contemporains, celui de l'esprit, du discernement et de la libre pensée.¹⁴⁴

142« poptronics.fr » se présente comme « l'agenda des cultures électroniques ». Le site publie des « Pop'lab », magazines qui paraissent de manière irrégulière et rattachés à un artiste partenaire. Il existe une version numérique du magazine que l'on peut trouver au format pdf sur le site « poptronics » rubrique « Pop'lab », une version papier est également disponible.

143RIVOIRE, Annick. « Tout a commencé comme chat... ». *Guillaume-en-Égypte au Brésil* [pdf]. PopTronics. Oct. 2009, Pop' lab n°11, p. 21. Magazine disponible sur Internet : <http://www.poptronics.fr/IMG/pdf_Poplab_GEE-Brazil.pdf>

144SANDRIN, Etienne. « Deux ou trois choses que je sais de Guillaume » in *op. cit.*, p. 25

Cette citation qui s'applique au chat dessiné par Marker correspond également, et a *fortiori*, à Marker lui-même, comme à Resnais et Varda, tous trois auteurs d'un cinéma ancré dans une actualité frémissante sous des airs de fiction.

III. A. Les neuf vies de Chris Marker, Alain Resnais et Agnès Varda

1. Secrets et mystères de la création

a. Liberté des formes, liberté de ton

On évoquait précédemment l'inexactitude et l'inadéquation ici avec le cinéma envisagé de la formulation « docu-fiction », on désignera alors bon nombre de leurs films par le terme de « film-essai », emprunté, une fois encore, au vocabulaire de la littérature, comme si le cinéma n'était envisageable que (ou presque) dans sa forme littéraire : une littérature des images comme il y a une poésie des images, une manière de concevoir chaque film comme des « petits poèmes en prose », opposé à un cinéma situé d'un autre côté de la création, guidé par des logiques de productions. D'ailleurs si l'on regarde dans le dictionnaire Littré l'une des définitions du mot « essai » on trouvera « ouvrage dans lequel un auteur traite sa matière sans avoir la prétention de dire le dernier mot. Ce n'est qu'un ouvrage sur la matière. »¹⁴⁵ On pourrait rapprocher cette définition, qui lie la littérature à la peinture par cette théorie sur la matière, à cette citation de Jean Breschand concernant le cinéma documentaire : « [...] les outils existent maintenant – et c'est tout à fait nouveau – pour qu'un cinéma de l'intimité, de la solitude, un cinéma élaboré dans le face à face avec soi-même – celui du peintre ou de l'écrivain – ait accès à un autre espace que celui du film expérimental »¹⁴⁶. Il semblerait

145LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Gallimard/Hachette, 1971-1973. – p. 1050 (tome III)

146BRESCHAND, Jean. *Le documentaire l'autre force du cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 2002. – p. 298

justement que la solitude du créateur soit – au moins – au cœur de l'œuvre de Marker, et que la liberté des formes soit le propre du cinéma de nos trois ciné-chats.

Ils ont dans leurs films moins l'exhaustivité des « savants austères » que la sensibilité des « amoureux fervents ». Il y a cependant chez Resnais une grande part accordée à la science, on l'a vu notamment avec le texte d'Henri Laborit dans *Mon oncle d'Amérique*, et également dans *Je t'aime Je t'aime*, dans lesquels il est question d'expériences et de biologie. On peut aussi voir une certaine science dans leur questionnement des images et la recherche de la forme à donner au sens et du sens à donner à la forme. Varda, d'ailleurs dans sa recherche sur les formes tend depuis les années 2000 vers les arts plastiques, se dédoublant une fois de plus, elle est à la fois celle qui filme et celle qui expose (à la biennale de Venise avec « Patate utopia » (2002), comme à la fondation Cartier avec « L'Île et elle » (2006)). Cette dernière exposition comprenant huit installations dont « Le Tombeau de Zgougou » précédemment évoqué. Marker est également féru de nouvelles technologies, et se les approprie toujours avec une aisance certaine lors de ses créations. Il expose actuellement (du 2 avril au 4 juin 2011), à la « Peter Blum gallery » de New York, quelques deux mille clichés pris dans le métro parisien. Cette exposition, « *Passengers* », porte un nom qui illustre à la fois le parcours de ces usagers des transports souterrains, et l'œuvre entière de Marker, comme un observateur de passage. Il a également réalisé avec Thomas Vuille l'exposition au centre Pompidou lors de la sortie de *Chats perchés*. Mais, comme un vrai chat sauvage, son musée personnel est loin de ces lieux d'exposition institutionnels. Le CD-Rom *Immemory*, dont on a déjà parlé est une forme de musée virtuel dans lequel on passe de l'entrée « Poésie » à l'entrée « Voyage », en une balade au gré des « clic » du visiteur. Et puis, il y a « L'Ouvroir », cette île qui lui est consacré sur le site internet *Second Life*. On peut d'ailleurs voir depuis 2009 un film court dans lequel le spectateur se laisse guider dans le musée personnel de Guillaume-en-Égypte, au fil des photographies exposées.

La création des musées virtuels dit aussi quelque chose de ce chat sauvage qu'est Marker, et de sa volonté de s'éloigner toujours plus des institutions, et montre également combien il maîtrise les nouvelles technologies. Et à ce sujet, Guillaume-en-Égypte, interrogé dans l'extension du magazine *PopTronics*, dit trouver que les nouvelles technologies n'avancent pas assez vite pour lui. On l'aura compris,

« Guillaume le facétieux, Guillaume le bavard, Guillaume le mégalo »¹⁴⁷ est tout ce que Marker n'est pas. « À votre avis, qui est la star, le monstre ou Frankenstein ? »¹⁴⁸ ajoute-t-il dans son entretien accordé au magazine-web. Enfin, le dédoublement de Varda est dû à une œuvre multiple, multiforme. On a déjà noté son goût pour la fiction et son attirance certaine pour le documentaire, mêlant souvent l'un à l'autre. Mais c'est donc dans ses expositions qu'on la voit s'illustrer depuis une dizaine d'années. Dans *Les Plages d'Agnès* on la retrouve en 2007 préparant l'exposition de ses photos prises au festival d'Avignon à l'époque de sa création. De grandes photographies en noir et blanc de Gérard Philippe, Jean Vilar, Maria Casarès, etc. formées de plusieurs morceaux à la manière d'un puzzle, sont donc exposées au Palais des Papes. « Le côté puzzle des choses qui me plaît », dit-elle. Et, filmant ses photographies, elle s'arrête sur un ouvrier qui recolle les pavés ancestraux du Palais. « J'aimerais que l'on filme ça. Il y a l'idée de fragmentation que j'aime beaucoup qui correspond vraiment à quelque chose de la mémoire. » De nouveau, ou plutôt, comme toujours, le « côté puzzle » est présent dans son œuvre.

Resnais, lui semble rester fidèle au cinéma dans sa forme pure avec cependant un profond intérêt pour la peinture, le théâtre et la bande dessinée qu'il insère dans ses films. Enfin, chez Varda comme Resnais et Marker, il s'agira justement de ne suivre aucune forme de convention, et en ceci on pourrait les apparenter – une fois de plus – aux chat qui, quelques règles ou habitudes qu'on leur inculque, n'obéiront jamais qu'à eux-mêmes. On l'a vu, les films des trois réalisateurs ne se soumettent à aucune règle du schéma classique du cinéma. Et la « logique » du coq à l'âne est souvent celle qui vaut. Une image, ou une pensée en appelant une autre, comme *Sans soleil* qui se présente ainsi : une suite d'images qui filent et changent sans cesse de direction au gré du sens qu'appellent justement les images entre elles, même si le point de départ est l'image tremblante de trois enfants blonds sur le bord d'une route en Islande. « L'image du bonheur » selon Marker.

¹⁴⁷RIVOIRE, Annick. « Tout a commencé comme chat... ». *loc.cit.*, p. 21.

¹⁴⁸Guillaume-en-Égypte cité par RIVOIRE, Annick in http://www.poptronics.fr/IMG/pdf_Poplab_GEE-Brazil.pdf, p. 12

b. Le bonheur

Si l'on regarde de manière globale le cinéma de ces trois cinéastes, plusieurs thèmes se dessinent : on a parlé du temps, du voyage, d'une réalité tronquée, mais également, on voit se profiler le thème commun de la quête du bonheur, but vers lequel aspire également le chat. L'animal, en effet, n'a pour ambition que son plaisir personnel. En ceci, il se distingue du chien qui se complait dans le plaisir qu'il partage avec son maître, il vient chercher une caresse qui le récompensera d'avoir rapporté un bâton. Au contraire, c'est le chat qui se caresse à vous, comme le dit l'adage. Des plaisirs simples le font accéder rapidement au bonheur : s'il chasse par nécessité, une fois rassasié il chassera par jeu, et n'en sera que plus heureux. Mais le bonheur ultime pour le chat demeure dans ces siestes infinies dans lesquels il peut à loisir s'étaler de tout son long ou se rouler en boule, préférant pour sa sieste l'endroit qu'il aura choisi lui et non pas celui qui lui aura été octroyé par ses maîtres, « chat clos dans la maison », oui, mais il fait sien tout l'espace dont il dispose. On ne reviendra pas sur les « rêves sans fin » auxquels il s'adonne de façon illimitée avant que de se faire réveiller par un bruit, ou une présence étrangère.

Semblables au chat, les trois réalisateurs donc, sont liés par un cinéma d'essai à la recherche du bonheur, ou de l'image du bonheur. On ne parlera pas des débuts de Resnais (ses films courts et ses documentaires), mais plutôt de ces films dans lesquels une souris blanche, par exemple, trotte sur une plage (*Je t'aime je t'aime*), ces films qui bouleversent l'ordre de la réalité avec de petits gestes discrets parfois. Et n'est-il pas également question, dans *La vie est un roman*, d'un gourou promettant à ses invités-disciples le bonheur absolu... Et puis il y a, dans *Smoking / No smoking*, tous ces choix à faire, les directions à prendre qui mèneront vers le bonheur. À la manière de cette souris blanche traversant la plage, les films courts de Marker, les « ciné-haïkus », montrent des moments de vie captés sur le vif. *Slon Tango*, par exemple, l'éléphant dansant quelques pas de tango dans un zoo, que l'on pourrait relier à ce chat qui fuit lorsque la souris de *Leila attacks* s'approche de lui. Ou encore un ballet de chouettes tournant la tête accompagnées par le rythme de la bande sonore (*An owl is an owl is an owl* (1991)). Le bonheur n'est-il pas également la vision de ces chats jaunes tagués sur

les toits parisiens alors que quelques mètres plus bas fleurissent sur les murs les affiches des campagnes pour la présidentielle de 2002 dans *Chats perchés* ? Et puis il y a bien sûr cette image par laquelle s'ouvre le film de Marker, *Sans soleil*. L'image même du bonheur selon la *voix-off* dont les premiers mots à la vue de ces trois enfants blonds se tenant la main et regardant la caméra, sont les suivants :

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, on en verra le noir.

Et ces trois enfants islandais trouveront leur place à la fin du film, après les images d'un groupe d'enfants japonais en pleine cérémonie, une sorte de « petit office intime », frappant le sol à grands coups de bâtons.

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 flou, 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 les tenais à bout de bras, à bout de zoom jusqu'à son dernier vingt-cinquième de seconde.

Puis, les images sont suivies d'une série de vidéos d'Haroun Tazieff. On voit les cendres noires recouvrir l'île suite à l'éruption du volcan en 1965. Et la longue « amorce noire » qui suivait l'image des enfants au début du film se retrouve sur les toits islandais, la surface de l'île étant recouverte – étouffée – par l'opacité de ces cendres noires. Vision apocalyptique située entre l'image même du bonheur selon Marker (ou du moins son double caméraman dont il est question dans le film) et celle – contrepoint – d'un chat noir « à chaussettes blanches » filmé par Haroun Tazieff en clin d'œil à Marker.

Enfin, comment ne pas évoquer le film de Varda avec Jean-Claude Drouot, car si elle n'a pas connaissance du film de Medvedkine lorsqu'elle tourne *Le Bonheur* (1964), on peut néanmoins rapprocher les deux films, et surtout tracer quelques points de liaisons qui unissent Marker, Varda et Renais (moins, peut-être) au réalisateur russe. *Le Bonheur* (1932) de Medvedkine est une comédie satirique, un conte

surréaliste, articulé autour d'un paysan russe, que sa femme chasse de la maison en lui demandant d'aller chercher le bonheur et de revenir seulement lorsqu'il l'aura trouvé. En chemin il trouve un porte monnaie, rentre chez lui, achète un cheval (dont la robe est peinte de gros pois) qui va lui permettre de labourer son champ, de récolter son blé qui sera ensuite récupéré par les grands seigneurs et autres popes. On ne s'étonnera pas du lien qui unit Marker à Medvedkine puisqu'il s'agit ici d'une œuvre extrêmement subversive à la fois poétique et politique, triplée d'un athéisme certain dans une Russie orthodoxe. On trouve d'ailleurs des extraits de ce film dans *Le Tombeau d'Alexandre*, le film documentaire de Marker consacré à Medvedkine. Notons que Marker signe la bande sonore de la version française du *Bonheur* de Medvedkine. Varda avec son film montre un couple heureux, mais dont le mari joué par Jean-Claude Drouot, laisse entrer dans leur vie une autre femme (jouée par Marie-France Boyer). Lorsqu'il apprend la vérité sur ce trio à sa femme (« un pommier qui a poussé en dehors du champ »), elle se noie, et Émilie, l'amante, se retrouve à élever les enfants. Dans *Les Plages d'Agnès*, Varda revient sur le regard attendri des parents sur leurs enfants dans son film de 1964. Et dit, dans une interview accordée au journal *Le Monde* en 1965, à propos de son film :

J'ai pensé aux Impressionnistes. Dans leurs tableaux, il y a une vibration de la couleur qui me paraît exactement correspondre à une certaine idée du bonheur. D'ailleurs, les peintres de cette époque ont accordés leur technique à leurs sujets, et ils ont montrés des piques-niques, des déjeuners sur l'herbe, des dimanches qui, là encore, s'assimilaient à une notion du bonheur.¹⁴⁹

Ainsi, le film se rapproche par son esthétique des films de Jacques Demy. Les couleurs, les images de bonheur collectif, de « déjeuner sur l'herbe », de bouquets de fleurs sauvages, d'enfants sages et de couples souriants... Une réalité tellement limpide qu'elle semble empruntée aux contes de fées.

Le Bonheur, c'est à la fois le titre du film de Medvedkine dont il est question dans *Le Tombeau d'Alexandre*, et le titre du film de Varda, mais c'est aussi Jean-Paul Belmondo sous les traits de Stavisky (1974), dans le film de Resnais, disant « j'aime bien le bonheur » comme si c'était l'éventualité d'un choix à faire. Le bonheur c'est aussi cette question posée en 1962 aux riverains parisiens, dans *Le Joli Mai* : « Êtes-vous heureux ? ». Alexandre Kha consacre à ce sujet un chapitre de son ouvrage illustré, « Paris ou la quête du bonheur ». Le dessinateur revient ici sur ce *Joli Mai*, et

¹⁴⁹Propos recueillis par Yvonne Baby, repris in VARDA, Agnès. *Varda par Agnès. op. cit.*, p. 239

montre des personnages en quête de bonheur comme les personnages de *Daguerréotypes* dans lequel Agnès Varda demande à quelques commerçants de la rue Daguerre à quoi ils rêvent. Le bonheur c'est Sylvia Montfort, dans *La Pointe courte*, disant à Philippe Noiret « « Tu n'aimes parler que du bonheur ». C'est d'ailleurs cet extrait qui est choisi pour représenter le film dans *Les Plages d'Agnès*. Le bonheur, c'est « la magique étude / du bonheur, que nul n'élude »¹⁵⁰ comme il en est question dans le poème de Rimbaud qui a donné son titre au court-métrage d'Agnès Varda sur les châteaux de la Loire, « Ô saisons, ô châteaux ». Comme on parlait d'un regard de chat impénétrable, le bonheur également a ses mystères. Et comme lui Marker est, semble-t-il, le plus mystérieux des chats de cinéma..

150 RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes*. Paris : Le Livre de poche, 1998 – p. 251

2. Guillaume en Égypte, ou le cas Marker : d'une réalité l'autre, une vie de chat virtuelle

Depuis ses apparitions dans *Immemory*, le chat orange dessiné par Marker ne le quitte plus. Véritable ré-incarnation du célèbre chat de Marker, Guillaume-en-Égypte, il est également l'un des nombreux doubles du réalisateur. « Premier chat pigiste »¹⁵¹, « Guillaume, on l'aura compris, aime expliquer quand Chris laisse parler ses films. Guillaume aime polémiquer, critiquer, distribuer ses bons points quand Chris refuse tout commentaire et toute glorification. »¹⁵² Dans le CD-Rom *Immemory* donc, il joue le rôle d'une sorte de guide dans ce musée virtuel, qui permet au « spectateur-clicqueuse »¹⁵³ d'« en savoir plus ». Curiosité propre à Marker qui déjà petit, « marqué par une image d'enfance », se demandait si la photographie d'un éléphant représentait un véritable éléphant ou une sculpture, cette volonté de s'interroger toujours sur tout, aller au delà de l'information, cette curiosité au sujet de laquelle Etienne Sandrin dans son entretien pour le magazine *Poptronics* écrivait ceci : « En le croisant quelques fois dans *Immemory* [...], j'avais été intrigué par cette proposition récurrente, en apparence anodine, que faisait Guillaume au visiteur : “En savoir plus ?” Que voulait-il dire exactement ? N'y a-t-il pas là, au delà des mots, l'indication d'un principe, une invitation à toujours regarder plus loin, à ne pas être hâtif et à ne pas se duper soi-même en ayant l'illusion de voir ? »¹⁵⁴

On a déjà parlé de Nemo Lowkat, le double de Marker inventé par Alexandre Kha dans *L'Attrapeur d'images*. Ce nom donné à cet énième double fait à la fois référence à Jules Verne avec le capitaine Nemo, on l'a dit, voyageur et arpenteur du monde et de l'imaginaire ; et « Lowkat » détient en lui l'idée du chat illustré par ce corps d'homme surmonté d'une tête de chat, comme tous les personnages du livre, sauf Medvedkine dans le rôle de « l'homme-ours ». Il existe d'ailleurs très peu de portrait de Marker. Il raconte qu'à ses débuts, alors qu'il donnait une interview pour un journal américain, la journaliste lui avait demandé une photographie de lui. Il lui avait envoyé une photo de son visage à moitié caché derrière sa caméra. Plus tard, quand on lui

151RIVOIRE, Annick. « Tout a commencé comme chat... ». *loc. cit.*, p. 21

152*loc. cit.*

153DUBOIS, Philippe. Recherches sur Chris Marker. *op. cit.*, p.140

154SANDRIN, Etienne. « Deux ou trois choses que je sais de Guillaume ». *loc. cit.*, p. 25

demandera un portrait il enverra celui de son chat, Guillaume-en-Égypte. Il apparaît également, un court instant, dans le film de Wim Wenders, *Tokyo Ga* (1985). *La voix-off* signale cette rencontre avec « le réalisateur français et amoureux des chats, Chris Marker » au bar de Shinjuku, dans la banlieue japonaise, qui porte le nom de son film, « La Jetée ». Il cache son visage derrière les dessins d'un maneki-neko et d'une petite chouette. Cette rencontre entre les deux réalisateurs survient à l'époque où Marker réalise *Sans soleil*.

Guy Gauthier écrit dans son ouvrage consacré à Marker : « Les écrivains ont souvent joué de cette multiplicité du moi : “Je me voyais me voir”, écrivait Valéry. Pour être écrivain, Marker n'en est pas moins un homme de l'image, qui contribue à favoriser le dédoublement. »¹⁵⁵. Son obsession du double remonte au moins à 1962 avec son célèbre « photo-roman », *La Jetée*. Un homme va revivre l'expérience (forcée) du retour dans le passé. Dès lors, les temps se confondent et l'homme finit par assister à sa propre mort, « l'image d'enfance » qui l'avait tant marqué. À ce temps de l'expérience viennent donc se superposer les temps du passé et de l'avenir. On a parlé de l'obsession de Marker pour le film d'Hitchcock, *Vertigo*, et son héroïne, Madeleine (Kim Novak). *La Jetée* est une sorte d'hommage à *Vertigo*, le film est empreint de références, comme cette image célèbre où la jeune femme de *La Jetée* se retrouve devant la coupe de séquoia avec cet homme qui vit l'expérience du passé retrouvé et qui lui montre un point hors de l'arbre, disant « Je viens de là ». Comme l'indique le carton qui ouvre le film, petit, le personnage principal avait l'habitude d'aller avec ses parents sur la jetée de l'aéroport d'Orly regarder les avions décoller. Ce jour là, il voit en direct la mort d'un homme, lui, devenu adulte. Et comme dans *La Jetée*, avec cet homme qui assiste à sa propre mort, dans le livre d'Alexandre Kha (au chapitre « Paris et ses souvenirs »), Nemo Lowkat assiste non pas à sa propre mort mais, alors qu'il tombe malade et s'allonge sur un divan au premier plan des images de ce chapitre, au second plan viennent se succéder les images souvenirs qui ressurgissent de sa mémoire, à commencer par ce film d'animation qu'il avait réalisé à l'âge de huit ans : « des images fixes de son chat dessinées sur du papier calque et projetées avec un lanterne magique »¹⁵⁶. Enfin, M. Chat pourrait également faire figure de double de Marker en ceci qu'il est un véritable « chat de la liberté », mais on y reviendra plus tard, puisque la

155GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyage à travers les médias. op. cit.*, p. 16

156KHA, Alexandre. *op. cit.*, p. 76

duplicité de Marker ne s'arrête pas là. Il existe effectivement un autre double de Marker plus officiel. Sandor Krasna que l'on retrouve sur le site de partage de photographies « Flickr.com » avec pour dernière publication un album daté de 2009 dans lequel on peut voir les photographies prises lors des manifestations du mois de mai à Paris. Michel Krasna, également apparaît souvent au générique de ses films, d'ordinaire affecté au mixage de la bande sonore.

Au sujet d'Internet encore, et des publications de Marker, on a déjà évoqué le site « Second life » sur lequel on peut rencontrer Guillaume-en-Égypte. Le site permet à ses membres de créer un espace et d'y faire vivre virtuellement leur avatar. Marker a donc créé « L'Ouvroir », une île dédiée à Guillaume-en-Égypte. On accède à cet univers uniquement si l'on est membre de « Second life », mais on peut, depuis 2009, découvrir cette île grâce au film de Marker, *Ouvroir, the movie*, dans lequel le spectateur est guidé dans un musée virtuel. L'Ouvroir est une île à l'allure kandinskienne : des formes abstraites et colorées entourées du bleu du ciel et de l'océan. C'est dans cet espace que l'on voit évoluer Guillaume-en-Égypte, en trois dimensions, avec les traits qu'on lui connaît : un chat orange à rayures noires, grands yeux et grandes moustaches avec une allure et des attitudes « humaines ». On entre dans *Ouvroir, the movie*, par une vue générale de l'île puis on se rapproche et on suit le chat orange, de nouveau guide à travers le musée virtuel de Marker. Un tapis rouge au sol et des photographies en noir et blanc sur les murs, c'est le couloir de l'entrée du musée menant à la salle de projection dans laquelle on assiste au court-métrage, *Leila attacks*. La séance terminée, la visite du chat – et donc du spectateur – se poursuit dans une autre salle où sont exposées plusieurs photographies prises par Marker. Le chat orange s'arrête sur certaines photos qu'il contemple en silence. Selon les étages du musée, on voit cohabiter sur les murs des portraits d'amis cinéastes, poètes, peintre, et des visages anonymes, des regards lancés au photographe le temps d'une photo, des captures d'images de ses films. Une salle est réservée à ses amis réalisateurs (« *filmmakers and friends* ») dont les portraits sont complétés par des sous-titres markeriens : Andreï Tarkovsky (« The Mystic tartar »), Wim Wenders (« The Wendervogel ») portant un tee shirt à l'effigie de Guillaume-en-Égypte, Terry Gilliam (« The Thirteenth monkey ») qui réalisa une adaptation de *La Jetée*, *L'armée des douze singes* ; Joris Ivens (« The flying dutchman »¹⁵⁷), autant de

¹⁵⁷Documentariste-essayiste hollandais, surnommé « Le hollandais volant » par Marker, du nom du célèbre vaisseau fantôme de la légende, et allusion également à son cinéma expérimental et ses recherches sur les éléments, et plus particulièrement l'air qui tient une grande place dans son œuvre.

réalisateurs qui évoquent aussi quelque chose du cinéma littéraire, et dont on reparlera dans le dernier chapitre. Et, puisqu'il est question de littérature, on trouve également une salle circulaire dans laquelle on peut voir une mosaïque de livres colorés, ceux de la collection « Petite planète » que Marker a dirigée aux éditions du Seuil. Chaque couverture de livre est un visage photographié par Marker et qui représente un pays. Ainsi par exemple, l'ouvrage consacré au Japon est illustré par un portrait de Koumiko, l'« héroïne » du *Mystère Koumiko*.

Il y a également deux salles d'exposition consacrées aux affiches de cinéma et autres tableaux célèbres détournés par Marker à la manière des « X-plugs ». Dans l'une d'elles il s'agit de « *premakes* », « films qui se différencient des “remakes” en ceci qu'ils ont été fait avant les originaux... », comme le spécifie Guillaume-en-Égypte. On voit notamment un « *premake* » d'*Hiroshima mon amour* daté de 1928 avec Greta Garbo dans le rôle d'Emmanuelle Riva. Et *Cat people*¹⁵⁸ (1982) le film de Paul Schrader est rebaptisé *Owl people* pour les besoins d'une stricte égalité entre les deux animaux favoris du bestiaire de Marker. L'autre salle d'exposition, la « *X-plugs gallery* » montre par exemple un « Déjeuner sur le web » dans lequel l'Impressionnisme selon Manet se mêle aux nouvelles technologies. Également Marcel Duchamp et Sergeï Eisenstein se croisent lorsqu'un « Nu descendant un escalier » est rattrapé par le célèbre landau du *Cuirassé Potemkine*. Citons pour terminer cette série un « X-plug » qui lie la poésie antique au surréalisme anglais de Lewis Carroll : « Oedipus in Cheshire » dans lequel Oedipe remplace Alice auprès du chat souriant du pays des merveilles, tel qu'il se trouve dessiné par John Tenniel dans l'édition originale (1865) du livre de Lewis Carroll.

Revenons un instant à cette mosaïque colorée formée par la couverture des livres de la collection « Petite planète » que l'on peut voir dans l'une des salles de ce musée virtuel. Avant d'entrer dans cette salle consacrée aux livres de voyages, un carton nous informe : « *introducing the travel books collection « Petite planète » (another life)* ». « Une autre vie » en référence à toutes celles qu'il a vécu : vie de photographe, voyageur, cinéaste, écrivain, blogueur, « colleur », etc., sans compter celles qu'il vit par l'intermédiaire de Guillaume-en-Égypte, « commentateur acide »¹⁵⁹ sur le site *Poptonics*. Autant de vies en une seule, à la manière de Varda, photographe,

158Titre français : *La Féline*

159RIVOIRE, Annick. *op. cit.*, p. 4

voyageuse, glaneuse, cinéaste, plasticienne... À la manière, encore, du chat qui profite de chaque réincarnation pour rêver à s'inventer une nouvelle vie.

III. B. « Les chats de la liberté »¹⁶⁰

Avant de commencer ce chapitre, il nous faut préciser qui sont réellement ces « chats de la liberté », et d'où leur vient cette appellation. Leur origine est celle d'un conte écrit par François Maspero que l'on peut trouver dans le DVD de *Chats perchés*. Une sorte de livret-bonus racontant comment un homme, Luc, ayant perdu sa chatte, Caliban, se lance à sa recherche. Et comment à force de lever les yeux au ciel en scrutant les toits parisiens, cet homme a découvert un jour un graffiti de chat jaune au large sourire sur une cheminée, puis comment il s'est mis en quête de ces chats dessinés sur les toits de Paris.

Car Luc étaient de ceux qui espéraient que devienne réalité la légende, vieille comme le monde, qui dit que si tout devait disparaître de l'humanité, les chats, eux, sauraient survivre. Mieux : les chats attendraient ce jour. Leur jour. Celui où, cessant enfin d'observer silencieusement les humains et de recenser leurs faiblesses, leurs erreurs, leurs fautes, leurs crimes afin d'atteindre à la parfaite sagesse, ils prendraient le pouvoir. Ce serait une révolution de velours. Et l'harmonie enfin règnerait dans le monde. Grâce aux chats qui vont tout seuls. Ils seraient les chats de la liberté. En attendant, ils gardaient leur secret.¹⁶¹

Enfin, Luc se résignant au départ définitif de son chat, Maspero de conclure : « Peut-être la révolution de velours avait-elle déjà commencé. Et si les chats n'allaient plus tout seuls ? Et si des humains avaient enfin, trahissant clandestinement leur espèce, décidé de les aider ? Et si les chats avaient accepté cette alliance ? Et si Caliban avait décidé de les rejoindre ? Cette idée, telle une mélodie intérieure imperceptible, lui donnait du

¹⁶⁰MASPERO, François. *Les Chats de la liberté*. *loc. cit.*

¹⁶¹*op. cit.*, p. 7

cœur à l'ouvrage. » Ainsi vont « les chats de la liberté », et Marker, Varda et Resnais sont, semble-t-il, à l'image de Caliban, de véritables « chats de la liberté ».

1. Liberté et engagement

Les trois réalisateurs de notre corpus, on l'a vu sont des auteurs anti-conformistes de films-essai, et si leurs films sont empreints de fantaisie surréaliste, il faut noter qu'ils sont également, à la manière du chat Guillaume-en-Égypte, aux prises avec un temps bien réel. Citons, de nouveau Étienne Sandrin, écrivant au sujet des chats célèbres (chats du Cheshire et autre Chat botté), « prisonniers des fictions auxquels ils appartiennent »¹⁶² : « Leur temps est le passé antérieur, leurs actions tournent en boucle, la prise sur le réel est faible. Le temps de Guillaume serait plutôt le présent actuel, ses activités ne dépendent de personne, il appartient à son époque. [...] Il faut cependant noter que Guillaume occupe un territoire déserté par bon nombre de nos contemporains, celui de l'esprit, du discernement et de la libre pensée. »¹⁶³

a. Une pensée libre

On parlera ici d'un cinéma souvent en réaction à l'histoire, la politique, les problèmes de société ; le cinéma de Marker, Resnais et Varda, traité avec la légitimité des grands voyageurs qui ont ce regard étranger et distancié sur le monde qui leur permet de comparer les politiques étrangères aux politiques françaises. Varda dira : « Je ne crois pas aux fictions qui ne sont pas reliées à une situation collective réelle. »¹⁶⁴

¹⁶²SANDRIN, Etienne. *loc. cit.*, p. 25

¹⁶³*ibid.*

¹⁶⁴A.Varda citée in MAILLOT, Pierre. *Le cinéma français de Renoir à Godard*. Paris : MA

Aussi, les films des trois réalisateurs, on l'a dit, s'ils peuvent avoir l'apparence d'un objet très travaillé, mêlant souvent le rêve et la réalité, la fiction et le documentaire, n'en sont pas moins des objets critiques. Critique de la société de consommation (*Les Glaneurs et la glaneuse*, *Sans toit ni loi* de Varda). Critique politique (*Chats perchés*, *Le Fond de l'air est rouge* de Marker ; *Les Statues meurent aussi* de Marker et Resnais). Critique d'art (*Guernica*, *Gauguin*, *Van Gogh* de Resnais). Critique féministe (*Réponse de femmes* (1975) , *L'une chante, l'autre pas* (1976) de Varda). Critique touristique (*Du côté de la Côte*, Varda). Critique syndicaliste (*À bientôt j'espère*, Marker). Critique des images (*Level five*, Marker). Critique de l'histoire (*Hiroshima mon amour*, *Guernica* de Resnais).

Ainsi la critique de certains systèmes est, sinon dénoncée, au moins citée dans leurs films, et la solution souvent évoquée est celle de l'utopie. Sur ce sujet on renverra le lecteur au chapitre III. A. 1. b. concernant le bonheur. On rappellera seulement cette image du chat blanc et roux sur le toit de l'hôtel « Utopia » dans *Sans soleil*, repris ensuite dans la « zone » d'Hayao, cet espace numérique qui transforme les images en tableaux colorés et mouvants. Un chat perché sur le toit d'un hôtel, qui regarde, dans une attitude méditative, les passants défiler sous ses yeux. Un chat comme celui dessiné sur les toits parisiens, « qui était fait pour durer et qui maintenant, vraiment, du haut des airs, contempl[e] le monde comme ne savent le faire que les chats. Les chats qui vont tout seuls. Les chats de la liberté »¹⁶⁵ Comment ne pas évoquer également ce portrait de Fidel Castro, pris à Cuba par Agnès Varda en 1963, et que l'on peut voir dans *Salut les cubains*. L'ancien chef d'état prend la pose devant deux grosses pierres blanches qui lui donnent un air d'ange désabusé. Dans *Les Plages d'Agnès*, elle commente cette photographie en décrivant le personnage comme un « utopiste aux ailes de pierre ».

Mais la liberté d'Agnès Varda, qui après tout est aussi un « chat de la liberté », est cette manière qu'elle a de dénoncer, par exemple, une société du gâchis dans *Les Glaneurs...*, tout en mêlant une réflexion poétique sur le temps qui passe et se voit sur ses cheveux et sur les taches présentes sur ses mains. Elle se filme à la fois vieillissant avec ces plans sur les racines blanches de ses cheveux, ses mains; filmant

éditions,1988. – p. 305

165MASPERO, François. *op. cit.*, p.9

justement d'une main son autre main, cette autre main qui par ailleurs joue à attraper des camions sur l'autoroute à la manière des enfants qui peuvent tenir entre leur pouce et leur index, par effet d'optique, n'importe quel objet éloigné. Ici elle filme, à travers le cadre du pare-brise de la voiture, les camions qu'elle double et se rapprochant d'eux, elle filme d'une main donc son autre main qui se referme sur ces camions. Elle prend ainsi chaque fois les choses à contre-pied, à rebrousse poil. *Daguerréotypes* dresse le portrait des commerçants d'une portion de la rue Daguerre, filmés en 1975 par une équipe réduite et familiale, et dont la proximité du film avec ses « acteurs » se reflète dans cette anecdote racontée dans *Les Plages d'Agnès*. Pour rassurer les commerçants avant le tournage, Varda leur avait dit que le courant électrique nécessaire au fonctionnement des appareils de tournage viendrait de chez elle. Elle avait donc installé un système de rallonges partant de chez elle, passant par la boîte aux lettres. Avec une rallonge de quatre-vingt-dix mètres, elle ne pouvait tourner au delà de cette distance de chez elle.

[...]portraits des petits commerçants et des artisans, se profile la peinture d'un pays sur lequel ni le temps ni les révolutions économiques n'ont laissé leur empreinte. Sinon la trace silencieuse d'un mutisme au bord de la folie. [...] Le rêve est comblé par un spectacle de magie dont les tours de passe-passe (la multiplication de billets comme des petits pains) montre comment ces vies s'effacent dans le quotidien.¹⁶⁶

Ces commerçants montrés dans leur actes quotidiens, recèlent dans le film de Varda une richesse poétique et silencieuse. Et Jean Breschand d'ajouter au sujet des *Glaneurs...* ce qui convient parfaitement à la description des films de Varda, comme ceux de Resnais et Marker : « Le ramassage des restes d'une société d'abondance n'est pas seulement un geste politique, mais aussi une morale esthétique : ce n'est pas parce que les films se font aux marges du marché, sans images calibrées, qu'ils ne sont pas tout aussi nourrissants. »¹⁶⁷

166BRESCHAND, Jean. *Le documentaire l'autre force du cinéma. op. cit.*, p. 33

167op. cit., p. 36

b. C.H.A.T. et politique

Des films, courts ou longs-métrages, « purement » politiques de Marker, on n'en évoquera que certains, la liste est bien trop longue, et il faudrait alors se demander quel film de Marker n'a pas d'accent politique ? *À bientôt j'espère*, *Le Fond de l'air est rouge*, 2084 (1984), *La Sixième face du pentagone...* et bien d'autres encore forment une série de films produits par l'Iskra¹⁶⁸ (Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles). Anciennement « Slon¹⁶⁹-Iskra », cette société de production a été créée en 1967 par Marker, elle trouve son origine dans les travaux des « Groupes Medvedkine ». En effet, c'est dans les années soixante que Marker réussit à organiser, avec un ami ouvrier, Paul Cèbe, des séances de cinéma à l'intérieur de l'usine Rhodia de Besançon. La culture entre à l'usine avec également la mise en place d'une bibliothèque. Mais la même année, Marker réalise *À bientôt j'espère*, un film-commande commémorant les cent ans du syndicalisme en France. Le film est montré aux ouvriers qui se montrent plutôt réfractaires. À la manière de Medvedkine avec son ciné-train (: « Un train, un homme qui mettait le cinéma “aux mains du peuple”[...] »¹⁷⁰), Marker va encourager les ouvriers insatisfaits à faire leur propre cinéma. Un cinéma militant dans lequel il est souvent question d'inégalité et de lutte des classes. Ainsi naîtront les « groupes Medvedkine ».

Il semblerait que les chats, en plus de tous les sentiments et passions qu'on leur prête, aient un rapport étroit avec la politique ou plutôt l'apolitisme. Revenant sur un passage de *Chats perchés*, et au sujet des porteurs de banderoles à l'effigie de M. Chat brandies lors des manifestations de mai 2002, et apparues sur l'écran du journal télévisé de TF1 après l'annonce des résultats du second tour des élections présidentielle, Marker dira :

Mais il me plaît de penser qu'il y avait là les inorganisés biologiques, ceux pour qui Arlette et Besancenot sont déjà trop institutionnels, en un mot ceux qui refusent de toutes leurs forces d'être récupérés, et pour ça, il n'y a pas d'incarnation plus pertinente que le Chat, le seul être au monde qui depuis des temps immémoriaux a conquis sa place au

¹⁶⁸*iskra* : étincelle, en russe.

¹⁶⁹S.L.O.N : Service de Lancement des Œuvres Nouvelles ; *slon* : éléphant en russe

¹⁷⁰Alexandre Medvedkine cité in MARKER, Chris. « Le ciné ours ». *La revue du cinéma, image et son*, décembre 1971, n° 255, p. 4.

premier plan de la vie quotidienne, de l'image, du sentiment et de la mythologie sans jamais avoir été récupéré. Prévert l'a dit mieux que moi : « Ils ont insultés les vaches, / Ils ont insultés les gorilles, les poulets, / Ils ont insultés les veaux, / Ils ont insultés les oies, les sereins, / les cochons, les maquereaux, / les chameaux, / ils ont insulté les chiens. / Les chats, / ils n'ont pas osé. »¹⁷¹

« Sans jamais avoir été récupéré », dit-il, pourtant la C. N. T. (Confédération Nationale des Travailleurs) a choisi comme emblème un chat noir au poil hérissé et faisant le gros dos aux patrons et autres chefs d'entreprises et du gouvernement. Marker justement, dans *Chats perchés* s'amuse avec un acrostiche du mot « chat » à chercher à quel mouvement révolutionnaire il pourrait être rattaché : la Confédération Humaniste et Anarchiste des Travailleurs. C'est d'ailleurs car il est apolitique et symbole de liberté que le chat a été repris par cette confédération syndicale anarchiste et révolutionnaire. D'ailleurs le symbole de la C.N.T., en plus d'être un chat, est un chat noir. Alors qu'il était considéré comme un démon au Moyen-Âge, le chat noir à la fin du XIX^{ème} siècle est justement « récupéré » par Auguste Steinlein, le fameux peintre du non moins célèbre Chat Noir, effigie du Cabaret éponyme. Ce n'est effectivement pas un hasard si le chat noir est devenu en 1881 le symbole du mythique cabaret de Rodolphe Salis dans lequel pendant une quinzaine d'années on pouvait voir et entendre les dernières créations des artistes bohèmes, repère des anarchistes et communistes avant l'heure, le symbole de l'esprit et la libre pensée. L'anarchisme poétique markérien, si l'on pouvait l'illustrer par une quelconque image ce serait sans doute ce passage de *Sans soleil* qui se déroule au Japon, dans un de ces lieux dans lesquels on peut pratiquer toutes sortes de jeux (vidéo et autres). Ici, un client vient jouer à ce jeu qui consiste à taper avec un maillet sur des têtes de phoques en bois dès qu'elles sortent de leur trou. Le jeu a été réadapté afin de mieux satisfaire la clientèle. La table de jeu représente ici la hiérarchie d'une entreprise avec sous chaque tête à frapper, un petit écriteau indiquant à qui correspond la tête à viser (« chargé du personnel », « directeur de l'entreprise », etc.). Et la *voix-off* de rappeler que la figurine représentant le directeur est celle qui a visiblement reçu le plus de coups, si bien qu'elle a dû être remplacée à nouveau par une tête de bébé phoque...

Aujourd'hui, tout baigne, vous ne manquez plus de rien. L'effort, la fatigue excessive, la pollution, les files d'attentes, l'agressivité sont des choses d'un autre âge. Vous avez à domicile plus

171MARKER, Chris in VUILLE, Thoma. M. *Chat. op. cit.*, p. 33

d'images que vos yeux ne peuvent en absorber et plus d'informations que votre mémoire ne peut en retenir. À quoi bon une presse libre ? Une radio libre ? Une télé libre ? Ça ferait encore plus d'informations, il faudrait se mettre à choisir, à réfléchir, et peut-être à s'indigner. L'indignation aussi est d'un autre âge.¹⁷²

Aujourd'hui, et depuis ses premiers essais cinématographiques, Marker reste toujours très concerné par la politique. On a déjà parlé de ses photographies prises lors des manifestations exposés à la Peter Blum *Gallery* de New York, on a également évoqué le site *PopTronics* sur lequel il a longtemps partagé ses coups de griffes, ses collages et ses réflexions politiques. Le Premier janvier 2010, alors qu'on va bientôt entrer dans l'année du tigre dans le calendrier chinois, Guillaume-en-Égypte publie son dernier article sur *PopTronics*, désabusé, attristé par une humanité à la dérive, il conclut son article avec les mots suivants : « 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 ?” »¹⁷³

c. Félinité, féminité et féminisme

Le rapprochement de la femme et du chat a souvent été fait en poésie, trouvant dans l'un la métaphore de l'autre et réciproquement. Baudelaire a beaucoup écrit sur ce thème, et son poème « Le Chat », en fait justement état : « Je vois ma femme en esprit. Son regard / Comme le tien, aimable bête / Profond et froid [...] ». Ainsi, l'on oscillera ici entre féminisme et féminité, et, puisqu'il faudrait consacrer une thèse

¹⁷²Extrait du film de Marker, *2084*

¹⁷³MARKER, Chris. « 2010, Les Adieux de Guillaume-en-Égypte ». *Poptronics* [en ligne]. 01-01-2010 [réf. 02-05-2011] Disponible sur Internet : < <http://www.poptronics.fr/2010-les-adioux-de-Guillaume-en> >

entière au féminisme dans le cinéma d'Agnès Varda, on ne développera le sujet qu'en ce qu'il a de commun avec le chat.

Pour commencer, on pourrait parler de l'allure toute féline de Corinne Marchand, dans *Cléo de 5 à 7*, déambulant dans les rues de Paris alors qu'elle attend les résultats d'un examen médical. Elle marche donc dans une ville qui lui devient austère à force de signes annonciateurs croisés sur son chemin : une enseigne de magasin « bonne santé », « pompes funèbres », les horloges des vitrines qui lui rappellent ce temps qui passe, la font avancer d'un pas hésitant et ondulant. Cléo comme Mona (*Sans toit ni loi*), sont toutes les deux des personnages chats. L'une a l'allure féline et séductrice d'une chatte d'appartement. L'autre est un chat de gouttière prêt à bondir et à lacérer de ses griffes ce qui se trouvera sur son passage. Elle avance sur les routes d'un pas décidé tout en étant dans une complète errance, ne sachant quoi faire ni où aller. Varda réussit toujours le pari d'un film très différent de celui qui précède. On peut d'ailleurs ainsi la rapprocher de Resnais qui signe des films toujours extrêmement lointains les uns des autres, mais que l'on peut au moins regrouper par périodes (voir p. 66). Brigitte Rollet rappelle au sujet de Varda que « Contrairement à certains adeptes de la “Politique des auteurs”, sa démarche est soutenue par une volonté politique de renouveler les formes narratives et les codes visuels, dans une perspective que les critiques anglo-saxons ont qualifiés de féministes. »¹⁷⁴ On a déjà évoqué ce « renouvellement des formes », notamment dans *La Pointe courte* et *Le Bonheur* (voir III. A. 1).

Dans *Les Plages d'Agnès*, Varda rend hommage à Sempé en brandissant en pleine manifestation un panneau « J'ai mal partout ». Au milieu des années soixante-dix, elle réalise *L'Une chante l'autre pas* (1976) et *Réponse de femmes* (1975), un documentaire qui répond en huit minutes à la question « Qu'est-ce qu'une femme ? ». *L'Une chante l'autre pas* est l'histoire de Pauline (Valérie Mairesse) et Suzanne (Thérèse Liotard). S'étant perdues de vue, les deux femmes se retrouvent lors d'une manifestation féministe. Suzanne, après avoir élevé seule ses deux enfants qu'elle a eu très jeune, travaille désormais au planning familial, et Pauline est devenue chanteuse militante. Revenant sur les images des deux femmes participant à cette manifestation féministe, Varda raconte dans *Les Plages d'Agnès* comment en 1972 elle manifestait aux côtés de

¹⁷⁴ROLLET, Brigitte. « Autres regards, autres histoires ? Agnès Varda et les théories féministes » in FIAND, Anthony ; HAMERY, Roxane ; THOUVENEL, Éric. *Agnès Varda : le cinéma et au-delà. op. cit.*, p.49

Delphine Seyrig pour le droit à l'avortement.

N'est-ce pas d'ailleurs encore une femme qui résout le mystère du « Qui sommes nous et pourquoi ? », attribuant au chat une légitimité divine, dans *Je t'aime je t'aime ?* Baudelaire de se demander dans *Les Fleurs du Mal* « est-il fée, est-il dieu ? »¹⁷⁵, liant étroitement l'image du chat à celle de la femme avec cet autre sonnet du même recueil : « Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux », qui contient, comme en ont parlé Claude Lévi-Strauss et Roman Jakobson, « le vers révélateur : “Je vois ma femme en esprit” »¹⁷⁶. Cependant, la présence de la femme s'efface dans le poème de Baudelaire mis en exergue au début de ce mémoire. Des « Chats », Jakobson et Levi-Strauss écriront dans leur célèbre analyse : « De la constellation initiale du poème, formée par les amoureux et les savants, les chats permettent, par leur médiation, d'éliminer la femme, laissant face à face – sinon même confondus – “le poète des Chats”, libéré de l'amour “bien restreint”, et l'univers, délivré de l'austérité du savant. »¹⁷⁷ Et toujours se trouve rétablie la relation, non plus du poète avec sa muse, mais du poète avec son chat comme on l'a évoqué précédemment. Ici donc, et avec le chat plus particulièrement, il est question d'une inspiration plus magique encore que celle qui émane d'une amante, que la force inspiratrice qui découle de cette relation si particulière entre le poète et son chat. Une amitié sans partage entre le chat et le poète qui compose seul face celui qui lui indique les chemins de la création à prendre. De cet attachement à Guillaume-en-Égypte, Marker dira : « Il était mon intime, mon inséparable et la seule personne que j'acceptais près de moi quand je faisais du montage. Je voyais à la direction de ses oreilles s'il était d'accord avec ce que je faisais ou pas. »¹⁷⁸ On retrouve cette amitié profonde des réalisateurs de la « Rive Gauche » entre eux et leurs amis écrivains, dramaturges, poètes... rassemblés autour du chat puisque dans un entretien, à l'évocation de sa relation avec Marker et Varda, Resnais répond « C'est vrai, on nous range toujours ensemble, mais que dire à part les chats ? »¹⁷⁹ et Varda d'évoquer encore des « conversations amicales et un amour des chats » partagé avec Resnais et Marker.

175BAUDELAIRE, Charles. « Le chat II » *Les Fleurs du Mal. op. cit.*, p. 75

176JAKOBSON, Roman ; LEVI-STRAUSS, Claude. « Analyse du poème « Les chats » de Baudelaire ». *op. cit.*, p. 13.

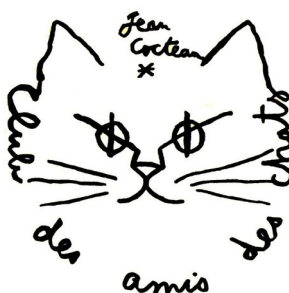
177*ibid*

178Citation de Chris Marker reprise par Annick Rivoire in « Tout a commencé comme chat... ». *loc. cit.*, p. 21

179BOUNOURE, Gaston. *Alain Resnais*. Paris : Seghers, 1962. – p. 6

2. « Le club des amis des chats »

On doit l'expression « club des amis des chats » à Jean Cocteau qui réalisa le calligramme suivant.



C'est donc sous l'effigie de ce calligramme que l'on rassemblera Agnès Varda, Alain Resnais, Chris Marker et leurs amis communs. Jean Cocteau dit au sujet des chats cette phrase devenue célèbre : « Si je préfère les chats aux chiens c'est parce qu'il n'y a pas de chats policiers ». Cela prouverait encore le bien-fondé du choix du chat comme représentant de la Confédération Nationale des Travailleurs. On a de plus déjà évoqué cette passion de Cocteau pour les chats avec, dans *La Belle et la bête* un « monstre » aux traits des plus félins. On rapproche ici le poète et cinéaste de Marker, Varda et Resnais par ce grand attachement qu'ils portent tous les quatre aux chats doublé d'un profond intérêt pour le surréalisme. On a déjà parlé de ce lien entre le surréalisme et l'œuvre de nos trois réalisateurs, mais il nous faut ici au moins citer ce mot célèbre d'Henri Michaux pour son ami Marker : « Il faut raser la Sorbonne et mettre Chris Marker à la place. » faisant référence à l'aspect anti-institutionnel de Marker et à son savoir-somme.

Les amitiés liées autour de ce « club des amis des chats » fictif sont des amitiés nées d'une admiration profonde pour le travail de chacun. Il en est ainsi de la relation Marker-Medvedkine quand le ciné-ours (« medvedkino ») rencontre le ciné-chat. Fasciné par le ciné-train de Medvedkine, on l'a vu, Marker créera les Groupes

Medvedkine. Et cette amitié donnera lieu au film-hommage de Marker pour Medvedkine, *Le Tombeau d'Alexandre*. Également né d'un respect mutuel pour l'œuvre de l'autre, la relation Chris Marker-Andreï Tarkovski se perpétuera avec *Une journée d'Andreï Arsenevitch* (1999), un portrait de Marker consacré au cinéaste russe réalisé pour la série de films documentaires, « Cinéastes de notre temps », imaginée par Janine Bazin et André S. Labarthe en 1964.

Enfin, l'amitié Resnais-Marker-Varda est vieille de plusieurs décennies et a donné lieu, au cours des années et au fil des collaborations, à une sorte d'arbre généalogique (la « pieuvre » du scénario de *Smoking / No Smoking*) avec pour chaque embranchement une rencontre cinématographique-littéraire. Marker et Resnais ont d'abord travaillé ensemble sur *Les statues meurent aussi* (Resnais assurant – du moins tel était le partage des rôles au générique – le montage, alors que Marker écrivait le texte pour *voix-off*). Moins d'un an plus tard, Resnais assurait le montage du film de Varda, *La Pointe courte*. Une filiation toute trouvée si l'on ajoute que Rémo Forlani et Resnais collaboraient en 1956 sur *Toute la mémoire du monde*. Notons que Rémo Forlani, est un écrivain, cinéaste et cinéophile. Grand amateur de chats, il est l'auteur de nombreux ouvrages qui leurs sont consacrés. Alain Resnais, dans une conversation avec Robert Benayoun, dira : « C'est curieux que je n'aie jamais fait de long métrage ni avec Chris Marker ni avec Rémo Forlani qui sont mes deux meilleurs amis. Sans doute avons-nous trop ri ensemble pour achever finalement quelque chose de sérieux. »¹⁸⁰ Claire Clouzot a écrit au sujet du « Groupe Rive Gauche » que Marker en était le « point de jonction »¹⁸¹ : « Si l'on entend par “communauté d'esprit” une idéologie, des expériences et des goûts que partagent plusieurs personnes, on peut dire que Resnais, Varda, Marker, Cayrol, Colpi et Gatti font partie d'un même milieu dont les points cardinaux seraient les Éditions du Seuil, le théâtre en général et le T.N.P., en particulier, enfin, la personne de Chris Marker. »¹⁸² En effet, on a déjà parlé du goût de chacun pour le théâtre, particulièrement Resnais, grand amateur et qui aurait aimé être comédien, et Varda, photographe, à ses débuts, au Théâtre National Populaire de Jean Vilar à Chaillot et au festival d'Avignon où sont montées les pièces d'Armand Gatti (notons entre parenthèses que cet autre amateur de chats porte bien son nom puisque *gatti* signifie

¹⁸⁰Alain Resnais in BENAYOUN, Robert. *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*. Paris : Stock, 1980. – p. 255

¹⁸¹CLOUZOT, Claire. *loc.cit.*, p. 52

¹⁸²*op. cit.*, p. 51

« chats » en italien). Quant aux Éditions du Seuil, elles sont, comme le signale Claire Clouzot, « Les Cahiers du cinéma du “Groupe Rive Gauche” ».¹⁸³ Marker y crée sa collection « Petite planète » et Cayrol, l'auteur du texte de *Nuit et brouillard*, y dirige la revue *Écrire*.

« Il suffit de décrire Chris Marker pour obtenir le “profil” du cinéaste de la Rive Gauche. Si, comme l'a écrit Raymond Bellour, “Resnais les porte tous”, Marker, lui, symbolise, en tant que personnalité, tous les réalisateurs de ce groupe. »¹⁸⁴, remarque Claire Clouzot. Et Varda, dans *Les Plages d'Agnès*, qui, à l'occasion de ses quatre vingt ans fait un état de sa vie, convoque les images de sa mémoire qui sont celles de ses films et ceux des autres, les images de Jacques Demy, de ses enfants, de ses amis. Et, puisque, selon la citation de Jean Renoir, « On ne parle bien de soi qu'en parlant des autres. »¹⁸⁵, Agnès Varda revient sur ces amitiés chères qui ont marqué sa vie. Ainsi se croisent Jacques Ledoux, directeur de la cinémathèque française (que l'on a pu voir dans *La Jetée*, tenant le rôle d'un savant tortionnaire), sa rencontre avec le producteur des films de la Nouvelle vague, Pierre Braunberger, de là, cette autre rencontre avec Jean-Luc Godard, et enfin Jacques Demy, puis celle de Resnais et Marker (qui apparaît dans le film, on l'a vu, sous les traits de Guillaume-en-Égypte). De ce parcours de plages en plages, celles du nord de la Belgique aux plages de Sète et de Noirmoutier, elle arrive à Paris, rue Daguerre, et enfin, de ce parcours, elle revient sur l'escale régulière qu'elle faisait au festival d'Avignon. Demandant à son assistant caméraman de filmer les dalles du palais des Papes en train d'être recollées par un ouvrier – on y revient – elle dit : « J'aimerais que l'on filme ça. Il y a l'idée de fragmentation que j'aime beaucoup qui correspond vraiment à quelque chose de la mémoire. Est-ce qu'on peut reconstituer ce personnage, cette personne de Jean Vilar, si exceptionnel ? » À ses proches disparus, elle apporte des roses et des bégonias, à Maria Casarès, Gérard Philippe, à Jacques Demy, Jean Marais, Philippe Noiret. Se posent, alors au sujet de nos trois ciné-chats que sont Marker, Resnais et Varda, les questions d'indépendance et d'amitié infiniment ouvertes, et qui les différencient des véritables chats de la liberté tels qu'ils sont décrits dans le conte de François Maspero, ces chats qui attendent le jour – leur jour – « Celui où, cessant enfin d'observer silencieusement les humains [...], ils prendraient le pouvoir. Ce serait une révolution de velours. Et

¹⁸³*loc.cit.*, p. 52

¹⁸⁴*ibid*

¹⁸⁵MAILLOT, Pierre. *Le cinéma français de Renoir à Godard. op. cit.*, p. 306

l'harmonie enfin règnerait dans le monde. Grâce aux chats qui vont tout seuls. Ils seraient les chats de la liberté. En attendant, ils gardaient leur secret. »¹⁸⁶

¹⁸⁶MASPERO, François. *op. cit.* – p. 7

Conclusion

Des thèmes majeurs qui foisonnent dans l'œuvre de Chris Marker, Alain Resnais et Agnès Varda (les questionnements infinis du temps, de l'espace, du rêve et de la liberté), il semblerait que tous convergent vers une définition complexe, le reflet même de leur cinéma tellement énigmatique et de leur personnalité si secrète. Rémo Forlani dira au sujet de Resnais (et ses mots sont également appliqués à Marker) :

Il y a tout un aspect de sa vie qu'on retrouve aussi chez Chris, et on peut admirer, connaître par cœur l'œuvre de Resnais, savoir tout de sa vie publique sans soupçonner un seul instant ce côté mystificateur. [...] Rien n'exclut que dans cinquante ans on ne découvre que Resnais était en fait Marcel Duchamp cachant son jeu. [...] Il y a un mystère Resnais que Resnais entretient, comme il y a un mystère Marker¹⁸⁷

Le mystère Varda étant évidemment moins manifeste, puisqu'elle entretient avec « ses spectateurs » et son entourage (à l'image de *Daguerréotypes*) un certain sens de la proximité. Ses films sont des portraits. Portraits de femmes (*Cléo de 5 à 7*, *L'une Chante, l'autre pas*). Portraits de couple (*La Pointe courte*, *Les Créatures*, *Le Bonheur*). Portrait d'une société et de ses individus saisis dans leur quotidien (*Daguerréotypes*, *Les Glaneurs...*). Et toujours, il y a une émotion sensible dans cette *voix-off* (qui est la sienne depuis les années 1990), car elle observe les protagonistes de ses films (et plus particulièrement de ses documentaires) avec toujours cette empathie dans le regard et dans le ton dû peut-être à cette ingénuité cinématographique de ses débuts en tant que réalisatrice, qu'elle a su garder et cultiver. Resnais, lui, avec ce « mystère Resnais »¹⁸⁸, mêle une douce désinvolture à une profonde rigueur qui lui ont permis de réaliser à la fois *Hiroshima mon amour* et *Smoking / No Smoking*. Le célèbre critique des *Cahiers du cinéma*, Serge Daney, évoque ce sens du détachement : « [...] s'il y a une énigme Resnais, elle est là, dans cette façon de filmer où ne passe nul affect (ou très rarement), "sévère, mais juste" : sans haine, ni désir, ni violence. »¹⁸⁹ Et Marker de mettre son esprit et sa maîtrise des textes et des images au service de l'humanité, avec une éternelle ardeur qui jonche son cinéma, depuis *Le Joli Mai* à *Chats perchés*. Ainsi ont-ils tous trois un sourire de chat qui flotte au dessus de leur œuvre, pas un large sourire comme celui du « *grinning cat* » de Lewis Carroll, mais un subtile sourire en coin.

¹⁸⁷Rémo Forlani cité in BENAYOUN, Robert. *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire. op. cit.*, p. 256

¹⁸⁸*ibid*

¹⁸⁹DANEY, Serge. « Resnais et « l'écriture du désastre » ». *Ciné-journal, volume II (1983-1986)*. Paris : Cahiers du cinéma, 1998. – p. 28

Marker écrit dans *Le Dépayés* : « Le passé c'est comme l'étranger : ce n'est pas une question de distance, mais une question de frontière. »¹⁹⁰ Ses films-essai, comme ses personnages, tentent toujours de brouiller les frontières entre le temps et l'espace, mêlant, par exemple, sans transition le Japon et la Guinée-Bissau dans *Sans soleil*, et faisant communiquer les différentes strates de temps dans *La Jetée*. Resnais également trouble – sinon inverse – l'ordre du temps dans ses films, faisant par exemple vivre l'expérience du retour dans le passé à Claude Ridder dans *Je t'aime je t'aime*. Et toujours cependant sont saisissables les références à un temps bien réel, le temps du tournage, le temps des *Statues meurent aussi*, du *Joli Mai*, de *Chats-perchés*, des *Glaneurs...*, un temps politique qui joue justement sur les frontières, les limites à franchir, les bornes à dépasser. Car, libres et indépendants, nos trois ciné-chats de la liberté, partagent avec l'animal cette aspiration au bonheur. Un bonheur simple ou parfois utopiste, puisque « le rêve », comme l'écrit Sarah Kofman dans son analyse du *Chat Murr*, est « la grandeur de l'homme et du chat. »¹⁹¹ On a vu l'importance, sinon du rêve, du moins de l'intrusion de l'imaginaire dans le réel tel qu'il est filmé par Resnais, Marker et Varda. Faculté du chat à imaginer qu'une plume agitée au bout d'une ficelle est un oiseau, comme le raconte le Chat Murr, lui-même, et faculté des trois réalisateurs à faire cohabiter dans leur filmographie cinéma documentaire, science fiction et œuvres surréalistes. Si l'on a choisi pour cela un cinéma-essai, un cinéma-littéraire, c'est aussi parce que le chat est étroitement lié à l'écrivain, au poète, au ciné-poète, par cette affinité sensible et si particulière entre le chat et l'écriture, le chat et l'art, comme s'il en était l'instigateur, l'auteur, même parfois, quand il se lève la nuit pour écrire son « autobiogriffure » dans *Le Chat Murr*, ou encore lorsque Guillaume-en-Égypte indique à Marker, par la position de ses oreilles, le sens à donner au montage de ses images.

Enfin, à la manière du chat, silhouette marchant à pas lents, ou allure bondissante, et comme Don Pedro d'Afarubeira, qui, selon le poème d'Apollinaire repris dans *Si j'avais quatre dromadaires*, « courut le monde et l'admira »¹⁹², Resnais, Varda et Marker partagent ce sens de l'observation, également propre au chat, puisque, rappelons que le mot « chat » vient du latin *cattare*, voir. À ce sujet, Sarah Kofman évoque « un

¹⁹⁰Extrait retranscrit in GAUTHIER, Guy. *Un siècle de documentaires français*. Paris : Armand Colin, 2004. – p. 235

¹⁹¹KOFMAN, Sarah. *op. cit.*, p.57

¹⁹²Guillaume Apollinaire, « Le dromadaire », extrait de *Si j'avais quatre dromadaires*.

don d'observation aiguisé » qui fait du chat, l'animal « qui sait voir, guetter, observer ». ¹⁹³ C'est donc à leur image qu'Alain Resnais, Chris Marker et Agnès Varda ont parcouru le monde, l'Afrique, l'Asie et l'Amérique, ne cherchant rien d'autre que des images signes, fixes ou mobiles, qui mises bout à bout prennent sens, avec toujours sensible l'empreinte humaniste mêlée de surréalisme qui fait leur cinéma. Concernant Varda, on en a parlé, Pierre Maillot déclare : « La première qualité de Varda, celle qui est préalable à l'œuvre, à toute sa démarche créatrice, c'est ce qu'on pourrait appeler le “postulat du prochain”. Chacun est un moment “nodal”, certes, mais un moment nodal du réseau historique, du réseau social qui est le tissu même de l'humanité. » ¹⁹⁴ Toujours ce tissu de l'humanité, comme il était aussi question dans *Sans soleil*, à propos du couple de japonais venu prier au temple de Gotokuji pour leur chatte disparue et ainsi « accomplir le rite qui allait réparer à l'endroit de l'accroc, le tissu du temps. » Jean Breshand de citer Valérie Mayoux, monteuse : « Des chutes de toutes sortes s'étaient amassées là, pleines d'étiquettes (étiquettes parfois paranoïaques, clandestines, déguisant le contenu de la boîte), j'ai commencé à remettre un peu d'ordre dans tout ça... et à découvrir des tas de choses formidables. Je racontais ça à Chris, et je lui disais : “Il y a un film à faire, un film-collage qui raconterait une histoire à partir de tous ces morceaux.” » ¹⁹⁵ Ainsi donc, tout n'aura été qu'un patchwork, un collage de morceaux de tissus colorés portant chacun une étiquette invisible : “temps”, “malice”, “voyages”, “surréalisme”, “mémoire”, “poésie”, “signes”, “liberté”. Un tissu de ceux, à l'intérieur des maisons, qui sont réservés à l'usage du chat, pour y faire pattes de velours, à moins que ce ne soit plus politique, et qu'il y mène, en rêve, sa « révolution de velours » ¹⁹⁶

Les chats avaient beaucoup de temps pour penser. Ils avaient beaucoup pensé. Mais alors que les hommes pensaient à tort et à travers, au superflu, de préférence, les chats, eux, n'avaient pensé qu'à l'essentiel, sans cesse, sans se laisser distraire. Il n'avaient médité, inlassablement, au cours des siècles, qu'un seul problème.

Et, à force d'y penser, ils l'avaient résolu. ¹⁹⁷

193KOFMAN, Sarah. *op. cit.*, p.40

194MAILLOT, Pierre. *Le cinéma français de Renoir à Godard. op. cit.*, p. 305

195MAYOUX, Valérie in « Dossier Chris Marker », *Positif* n° 433, mars 1997, p. 94

196MASPERO, François. *Les Chats de la liberté. loc. cit.*, p. 14

197STERNER, Jacques. *Contes glacés. loc.cit.*, p. 100 (voir Annexes)

Bibliographie

I. Ouvrages et articles portant sur les réalisateurs du corpus

A. Études critiques sur Chris Marker et son œuvre

- COUREAU, Didier. « Les signes parmi nous, *Chats perchés* de Chris Marker », *Contre bande, Le documentaire politique*. Paris : Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2007, n°16. – p. 109-124.
- DUBOIS, Philippe. *Recherches sur Chris Marker*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009. – 193 p. – (Collection « Théorème ; 6 »)
- GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou voyage à travers les médias*. Paris : L'Harmattan, 2001. – 222 p. – (Collection « Audiovisuel et Communication »)
- KHA, Alexandre. *L'Attrapeur d'images*. Lyon : Tanibis, 2009. – 188 p.

sitographie :

- *Guillaume-en-Égypte au Brésil* [pdf]. PopTronics. Oct. 2009, Pop' lab n° 11, p. 21. Magazine disponible sur Internet : <http://www.poptronics.fr/IMG/pdf_Poplab_GEE-Brazil.pdf>
- MARKER, Chris. « 2010, Les Adieux de Guillaume-en-Égypte ». *Poptronics* [en ligne]. 01-01-2010 [réf. 02-05-2011] Disponible sur Internet : <<http://www.poptronics.fr/2010-les-adioux-de-Guillaume-en>>

B. Études critiques sur Alain Resnais et son œuvre

- BATICLE, Yveline. *Clés et codes du cinéma*. Paris : Magnard, 1973. – 362 p. – (Collection « Information et Communication »)
- BENAYOUN, Robert. *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*. Paris : Stock, 1980. – 297 p.
- BOUNOURE, Gaston. *Alain Resnais*. Paris : Seghers, 1962. – 185 p. – (Collection « Cinéma d'aujourd'hui »)

- CARLIER, Christophe. *Marguerite Duras, Alain Resnais, Hiroshima mon amour*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994. – 125 p. – (Collection « Études littéraires »)
- DOUIN, Jean-Luc. « Alain Resnais : j'aime que la réalité soit un peu décallé ». *Le Monde*, 03 novembre 2009, n° 20148. – p. 22
- GAGNEBIN, Murielle. *Du Divan à l'écran*. Paris : PUF, 1999. La Passion de l'alternative chez Resnais : un mauvais infini, p. 71-81
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne ; LEUTRAT, Jean-Louis. *Alain Resnais, liaisons secrètes, accords vagabonds*. Paris : Cahiers du cinéma, 2006. – 316 p.
- MASSON, Alain. « Les Herbes folles, la coïncidence perdue ». *Positif*, 2009, n°585, p. 17-19.
- PREDAL, René. *L'Itinéraire d'Alain Resnais*. Paris : Lettres modernes-Minard, 1996. – 244 p. – (Collection « Études cinématographiques », n°211-222)
- PREDAL, René. *Alain Resnais*. Paris : Lettres modernes-Minard, 1968. – 208 p. – (Collection « Études cinématographiques », n°64-68)
- THOMAS, François. « Entretien avec Alain Resnais, acrobaties aériennes ». *Positif*, 2009, n° 585, p. 20-26.
- TESSÉ, Jean-Philippe. « Haute voltige ». *Les Cahiers du cinéma*, 2009, n°650, p. 14-15.
- TESSÉ, Jean Philippe ; DELORME, Stéphane. « Le sourire du chat, entretien avec Alain Resnais ». *Les Cahiers du cinéma*, 2009, n°650, p. 9-13.

C. Études critique sur Agnès Varda et son œuvre

- DOUIN, Jean-Luc. « *Les Plages d'Agnès* : entre pudeur et affichage de l'intime, Agnès Varda reconstitue le puzzle de sa vie ». *Le Monde*, 17 décembre 2008. – p. 21

- ESTÈVE, Michel. *Agnès Varda*. Paris : Lettres Modernes, 1991. – 207 p. – (Collection « Études cinématographiques », n°179-186)
- FIAND, Anthony ; HAMERY, Roxane ; THOUVENEL, Éric. *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009. – 257 p. – (Collection « Le Spectaculaire »)
- TABOULAY, Camille. « Varda la mélangeuse ». *Cahiers du cinéma*. Avril 1994. n°478 – p.21
- VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris : Cahiers Du Cinéma, 1994. – 285 p.

II. Ouvrages généraux consacrés aux chats

A. Dictionnaire / encyclopédie

- VITOUX, Frédéric. *Dictionnaire amoureux du chat*. Paris : Plon, 2008. – 721 p.
- BOBIS, Laurence. *Une histoire du chat de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Fayard, 2000. – 336 p. – (Collection « Points », série « Histoire »)

B. Romans / nouvelles

- CARROLL, Lewis. *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*. Paris : Pocket, 2010. – 287 p. – (Collection « Langue pour tous », série « Bilingue »).
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Le chat Murr*. Paris : Gallimard, 2010. – 411 p. – (Collection « L'Imaginaire »)
- MASPERO, François. *Les chats de la liberté*. Livret joint au DVD *Chats perchés*, Arte-vidéo, 2005. – 14 p.

- SÔSEKI, Natsume. *Je suis un chat*. Paris : Gallimard / Unesco, 1978. – 438 p. – (Collection « Connaissance de l'Orient »)
- STERNBERG, Jacques. *Contes glacés*. Verviers : André Gérard, 1974 – 375 p. – (Collection « Marabout »)

C. Poésie

- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Magnard, 1987. – 677 p. – (Collection « Texte et contexte »)
- CLAUDEL, Paul. *Cent phrases pour éventail*. Paris : Gallimard, 1996. – 161 p. – (Collection « Poésie »)
- APOLLINAIRE, Guillaume. « Le Chat ». *Bestiaire ou cortège d'Orphée*. *Alcools*. Paris : Gallimard, 1966. – 190 p. – (Collection « Poésie »)

D. Études sur les chats et le cinéma

1. Ouvrage illustré :

- HERBERT, Susan. *Ciné chats*. Paris : Hoëbeke, 2007. – 63 p.

2. Ouvrage pédagogique :

- LASSIAZ, Ghislaine. *Un chat de cinéma*. Paris : Actes Sud Junior, 2007. – 55 p. – (Collection « Cinémathèque française »)

E. Analyses de textes

- KOFMAN, Sarah. *Autobiogriffures du Chat Murr d'Hoffmann*. – Deuxième édition Paris : Galilée, 1984. – 151 p.

Analyse du poème « Les Chats » de Baudelaire :

- JAKOBSON, Roman ; LEVI-STRAUSS, Claude. « Analyse du poème « Les chats » de Baudelaire ». *L'homme*, 1962. – p. 5-21 – (volume 2)
- RIFFATERRE, Michel. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion, 1971. Description des structures poétiques : deux approches du poème de Baudelaire « Les Chats », p. 3 - 52 – (Collection « Nouvelle bibliothèque scientifique »)

F. Ouvrages et articles consacrés à M. Chat

- VUILLE, Thoma. *M. Chat*. Paris : Alternative, 2010. – p. 139

III. Ouvrages théoriques et articles sur le cinéma

- ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*. Paris : L'Archipel, 1992. – 401 p.
- André Bazin. *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle vague (1945-1958)*. [Jean NARBONI]. Paris : Cahiers du cinéma, 1983. – 255 p.
- BRESCHAND, Jean. *Le documentaire l'autre force du cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 2002. – 96 p. – (Collection « Les petits cahiers »)
- BUACHE, Freddy. *Le cinéma français des années 70*. Paris : Hatier, 1990. – 213 p.
- CLOUZOT, Claire. *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*. Paris : Nathan, 1972. – 206 p. – (Collection « Alliance française »)
- COUREAU, Didier. *Flux cinématographiques, cinématographie des flux*. Paris : L'Harmattan, 2010. – 196 p. – (Collections « Esthétiques », série « Ars »)

- DANEY, Serge. *Ciné-journal, volume II (1983-1986)*. Paris : Cahiers du cinéma, 1998. – 254 p. – (Collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma »)
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1, l'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1991. – 297 p. – (Collection « Critique »)
- FORD Charles. *Femmes cinéastes ou la triomphe de la volonté*. Paris : Denoël/Gonthier, 1971. – 256 p.
- FRODON, Jean-Michel. *L'âge moderne du cinéma français de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris : Flammarion, 1995. – 920 p.
- GAUTHIER, Guy. *Un siècle de documentaires français*. Paris : Armand Colin, 2004. – 235 p.
- GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris : Armand Colin, 2008. – 428p. – (Collection « Cinéma »)
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Esthétique du mouvement cinématographique*. Paris : Klincksieck, 2005. – 159 p. – (Collection « 50 questions », n°22)
- MAILLOT, Pierre. *Le cinéma français de Renoir à Godard*. Paris : MA éditions, 1988. – 325 p.
- MARTIN, Marcel. *Le cinéma français depuis la guerre*. Paris : Edilig, 1984. – 127 p. – (Collection « Cinégraphiques »)
- MARIE, Michel. *La nouvelle vague : une école artistique*. Paris : Armand Colin, 2009. – 128 p. – (Collection « 128 »)
- MARKER, Chris. « Le ciné-ours ». *La revue du cinéma, image et son*, décembre 1971, n° 255, p. 4-5.
- PREDAL, René. *Le cinéma français depuis 1945*. Paris : Nathan, 1991. – 568 p. (Collection « Nathan université »)
- VERTOV, Dziga. *Articles, journaux, projets*. Paris : Les Cahiers du cinéma, 1972. – 442 p. – (Collection « 10/18 »)
- DE BAECQUE, Antoine ; TESSON, Charles (edit.). *La Nouvelle Vague*. Paris : Cahiers du cinéma, 1999. – 318 p. – (Collection « Petite anthologie des Cahiers du cinéma »)

Filmographie

Films d'Alain Resnais

- *Van Gogh*. 1948
- *Gauguin*. 1950
- *Guernica*. 1950
- *Les statues meurent aussi*. 1950-1953. (coréalisation avec Chris Marker)
- *Nuit et brouillard*. 1955
- *Toute la mémoire du monde*. 1956
- *Hiroshima mon amour*. 1959
- *L'année dernière à Marienbad*. 1961
- *Muriel, ou le temps d'un retour*. 1963
- *Je t'aime je t'aime*. 1968
- *Stavisky*. 1974
- *Mon oncle d'Amérique*. 1980
- *La vie est un roman*. 1983
- *Smoking / No smoking*. 1993
- *On connaît la chanson*. 1997
- *Pas sur la bouche*. 2003
- *Coeurs*. 2006
- *Les Herbes folles*. 2009.

Films de Chris Marker

- *Dimanche à Pékin*. 1956
- *Description d'un combat*. 1960
- *Cuba si !* 1961
- *Le joli mai*. 1962
- *Le Mystère Koumiko*. 1965
- *Si j'avais quatre dromadaires*. 1966
- *À bientôt j'espère*. 1967
- *La Sixième face du pentagone*. 1968
- *On vous parle du Brésil*. 1969
- *On vous parle du Chili*. 1973
- *Le Fond de l'air est rouge*. 1977
- *Sans soleil*. 1982
- *2084*. 1984
- *Berliner ballade*. 1990
- *Bestiaire* :
 - *Chat écoutant la musique*. 1990.
 - *An Owl is an owl is an owl*, 1991
 - *Slon Tango*, 1991
- *Le Tombeau d'Alexandre*. 1992
- *Vidéos haïkus*. 1994
- *Level five*. 1996
- *Immemory* [CD-Rom]. 1998
- *Une Journée d'Andreï Arsenevitch*. 1999
- *Chats perchés*. 2004
- *Leila attacks*. 2007
- *L'Ouvroir, the movie*. 2008

Films d'Agnès Varda

- *La Pointe courte.* 1954
- *Ô saisons, ô châteaux.* 1957
- *Du côté de la Côte.* 1958
- *L'Opéra-Mouffe.* 1958
- *Cléo de 5 à 7.* 1961
- *Salut les cubains.* 1963
- *Le Bonheur.* 1964
- *Les créatures.* 1965
- *Oncle Yanco.* 1967
- *Black Panthers.* 1968
- *Lions love.* 1969
- *Réponse de femmes.* 1975
- *Daguerréotypes.* 1975.
- *Plaisirs d'amour en Iran.* 1976
- *L'une Chante, l'autre pas.* 1976
- *Murs murs.* 1980
- *Documenteur.* 1981
- *7 P., cuis., S. de b... (à saisir).* 1984
- *Sans toit ni loi.* 1985
- *T'as de beaux escaliers tu sais.* 1986
- *Jacquot de Nantes.* 1991
- *Les Glaneurs et la glaneuse.* 2000
- *Le Lion volatil.* 2003.
- *Les Plages d'Agnès.* 2008.

Autres films cités :

- Jean COCTEAU, *La Belle et la Bête*. 1946
- Jacques DEMY, *Peau d'âne*. 1970
- Marguerite DURAS, *Nathalie Granger*. 1972
- Louis FEUILLADE, *Les Vampires*. 1915
- HITCHCOCK, Alfred. *Vertigo*. 1958
- Anne HUET et Alain BERGALA, *Du coq à l'âne*. 1983
- Louis LUMIERE, *Déjeuner du chat*. 1896
- Alexandre MEDVEDKINE, *Le Bonheur*. 1932
- Ayao MIYAZAKI, *Mon voisin Totoro*. 1988
- Paul SCHRADER, *Cat people (La Féline)*. 1982
- Wim WENDERS, *Tokyo-Ga*. 1985

Annexes

Rencontre avec Pierre Ardit
autour de *Smoking / No smoking* et Alain Resnais
le 26 mai 2010

Camille Satis : Pour commencer je voudrais vous parler d'un article assez récent de Jean-Louis Leutrat dans *Les Cahiers du Cinéma*. C'était lors de la sortie des *Herbes folles*, un entretien avec Alain Resnais. Le titre de l'article était « Le sourire du chat ». J'avais trouvé vraiment juste cette mise en relation : le sourire flottant du chat d'*Alice au Pays des Merveilles* avec Alain Resnais. Puisque sur tous les clichés que j'ai pu voir de différents tournages, Alain Resnais est toujours très souriant, comme si, derrière l'extrême rigueur qui émane de son œuvre, il y avait un plaisir enfantin, une sorte de respect et d'admiration devant le spectacle donné par ses comédiens.

Pierre Ardit : Bien sur. Est-ce que la maîtrise, le talent, le génie suppriment forcément le plaisir ? Vous ne pouvez pas donner du plaisir si vous n'en prenez pas vous même. Resnais est un chat. Et peut-être c'est ce qui fait la vertu de ce metteur en scène qui est regardé comme quelqu'un d'extrêmement sérieux. Et sérieux il peut l'être. Il peut être, je préfère plutôt grave, d'ailleurs, au mot de sérieux. L'esprit de sérieux est un esprit qui m'emmerde, ça ne m'intéresse pas. Je suis plus iconoclaste que ça, moi. Mais lui il peut être grave et, comme tous les gens vraiment graves, il peut, avec une sorte de petit sourire en coin et un œil qui pétille, raconter des choses qui sont terribles. Donc évidemment son bonheur à lui, le moment où il vit le plus intensément, c'est quand le sang des personnages circule dans les veines des acteurs et qu'il voit ses acteur incarner ce qu'il leur a demandé d'incarner. À ce moment là il est, non pas dépossédé de son travail, mais au contraire, il en est enfin maître, enfin propriétaire. Il est propriétaire de sa sensation qui est un partage de ce que l'acteur peut proposer et de ce que le metteur en scène reçoit. Donc c'est tout à fait cohérent votre question. Et on a le droit d'être amusé, admiratif, ça ne supprime en aucun cas le respect, bien au contraire, la suprême forme du respect c'est d'être amusé et transpercé par ce que celui qui est en face de vous vous propose.

C. S. : Vous dites « Resnais est un chat ». J'ai mon idée la dessus, mais vous pensez à quelle race de chat ?

P. A. : Quelle race de chat ? C'est un... siamois... un siamois-gouttière. C'est à dire à la fois c'est un chat de race et en même temps c'est un garnement.

C. S. : D'un côté il y a ce sourire là, franc, sincère, et de l'autre il y a cette ironie qu'on retrouve dans ses interviews mais surtout dans son œuvre. Il y a toujours quelque chose d'assez dramatique qui est traité avec beaucoup de légèreté. Comme chez Tchekhov d'ailleurs, on rit d'un côté et finalement tout cela est assez dramatique, et alors on ne rit plus du tout. D'ailleurs Jean-louis Leutrat, dans un livre intitulé *Alain Resnais liaisons secrètes, accords vagabonds*, parle des longs métrages du début en évoquant un « esprit Resnais, immense, énorme » et sur les films des dernières années, il évoque un « esprit Resnais plus léger ». Vous pensez qu'il y a un « esprit Resnais » ?

P. A. : Ce n'est pas un « esprit Resnais », c'est à dire qu'il a un point de vue, comme on dit, au sens pure du terme, un point de vue, c'est à dire qu'il se met quelque part et il regarde le monde, et il le raconte. Disons qu'avec le temps, effectivement, d'un cinéma presque de laboratoire à un cinéma qui est devenu extrêmement facétieux et ludique, Resnais choisit, au travers de matériaux apparemment de plus en plus frivoles ou de plus en plus – encore une fois – apparemment futiles, de dire que tout cela finira. C'est le cas, par exemple, de l'avant dernier, *Cœur. Cœur*, quand on lit le scénario, c'est une comédie. Quand on voit le film c'est une ode funèbre. Donc, d'une certaine manière, il fait un pied de nez à ce qui l'attend et qui nous attend tous, en se servant d'une tessiture qui est apparemment légère, frivole, comique, pour dire qu'à un moment donné, ce que nous croyons être léger, vaporeux, ce qui nous excite, ce qui nous pousse dans l'existence c'est peut-être léger, mais ça n'a qu'un tord, c'est que ça fini.

C. S. : Et puis chez Resnais il y a toujours le sentiment de voir un film au moins double. Il y a toujours plusieurs niveau de lecture et un appel à l'analyse filmique. Il y a toujours quelque chose qui contribue à faire du film une œuvre ouverte. Dans *Smoking / No smoking*, la statue du chat au milieu du jardin (d'abord dos à la maison puis face, faite de mosaïque d'ailleurs, comme les petites dalles brisées de Lionel Hepplewick) semble favoriser les interprétations.

P. A. : Naturellement, comme tout film digne de ce nom, on peut lire ce qu'on y veut. Un film c'est comme tout le reste, c'est comme la vie, il faut s'en emparer. On y voit ce

qu'on veut y voir. Il y a des thèmes qui sont flagrants d'autres qui courent par en dessous. On les voit ou on ne les voit pas, on peut goûter un film sans forcément y voir toutes les sous-couches. Après, chaque spectateur est le propre metteur en scène de ce qu'il voit. C'est ça qui est beau quand on est en face d'un vrai film. En particulier dans *Smoking / No smoking*, qui est un puit sans fond. On peut voir ça mille fois, on ne l'a jamais vu. C'est inépuisable. Il y a un niveau de lecture qui est basique. Et puis ensuite il y a des choses qui courent par en dessous et qu'on peut voir ou ne pas voir. On peut y prendre un plaisir réel peu importe. Il n'y a pas une manière de regarder les choses. Sinon, ça me fait penser à cette forme musicale qu'on avait inventé au XIX^{ème} siècle qui s'appelle le « poème symphonique » et qui, comme vous le savez ou pas, est une forme qu'on a inventé pour que les gens qui entendent la musique comprennent ce que cela voulait dire. Il y avait un scénario quoi. Tel passage de violon voulait dire que untel monte au... Bon enfin c'était complètement stupide. C'est comme si on disait sur ce tableau là il faut regarder ça comme ça. Non, je regarde comme je veux, je suis libre. L'art c'est une ouverture à la liberté. Nous sommes nous mêmes créateurs quand nous sommes spectateurs, puisque nous pouvons nous emparer de l'œuvre proposée et en faire ce que nous en voulons. Les grilles de lectures, chacun a la sienne, je garde la mienne, elle est bonne, pas bonne, tant pis, c'est la mienne donc j'en jouis comme ça. Bien sûr il y a plusieurs grilles de lectures, mais il n'y a pas la bonne ou la mauvaise. Ceux qui voudraient vous faire croire que leur vision est la bonne sont des cons. C'est à dire qu'ils réduisent un tableau infini à un cadre arrêté qui, finalement, réduit la vie à une anecdote.

C. S. : Pour finir, Resnais c'est les chats, Ayckbourn c'est les mouettes, et Arditì, c'est quoi ?

P. A. : Arditì c'est un petit bonhomme qui marche sur une route plate – absolument plate – sur laquelle se détache un arbre sans feuille. Une route qui est comme une voie ferrée. Il s'avance sur cette route et, au loin, de moins en moins loin, il y a une tache, et cette tache, que ce petit personnage ne distinguait pas encore il y a quelques années s'est maintenant identifiée, c'est un butoir de train. Voilà. Et donc, ce petit personnage marche inexorablement mais gaiement tout de même, vers ce butoir qui marquera la fin de cette marche qui n'est pas longue puisqu'elle est courte, puisque j'en ai déjà mangé les trois quart. Voilà, c'est ça Arditì.

EPILOGUE :

P. A. : Non, en fait vous direz qu'Arditi c'est aussi un chat. Un vieux chat.

C. S. : D'accord.

P. A. : Mais il est aussi trop vieux pour sauter par dessus le butoir.

C. S. : Oui mais il peut encore passer en dessous, non ?

P. A. : Non, c'est un butoir plein.

« Les Chats »¹⁹⁸,
 extrait des *Contes glacés*
 de Jacques Sternberg.

On s'était si souvent demandé, et depuis longtemps, à quoi les chats pouvaient bien penser.

Tapis au plus profond de leur solitudes, enroulés autour de leur chaleur, comme rejetés dans une autre dimension, distants, méprisants, ils avaient l'air de penser, certes.

Mais à quoi ?

Les hommes ne l'apprirent qu'assez tard. Au XXI^{ème} siècle seulement.

Au début de ce siècle, en effet, on constata, avec quelque étonnement, que plus aucun chat ne miaulait. Les chats s'étaient tus. On n'en fit pas un drame. En fin de compte, les chats n'avaient jamais été tellement bavards : sans doute n'avaient-ils vraiment plus rien à dire à présent.

Puis, plus tard, on releva un autre fait.

Plus singulier celui-là, beaucoup plus singulier : les chats ne mouraient plus.

Quelques uns évidemment mouraient par accident, écrasés par un véhicule, le plus souvent ; ou emporté en bas âge par quelque maladie particulièrement pernicieuse. Mais les autres évitaient la mort. Lui échappaient, comme si cette fatale échéance n'avait plus existé pour eux.

Cette énigme, personne ne la perça jamais.

Leur secret était simple, pourtant. Les chats, depuis qu'ils étaient sur terre, n'étaient jamais sortis de leur indolence native pour accomplir, comme les hommes, mille petits tours savants. Ils n'avaient jamais rien construits, pas même leur niche. Ils avaient toujours laissé les hommes s'occuper de leur sort, leur procurer la nourriture, le confort et la chaleur artificielle. Eux libérés de tout avaient toujours vécu dans une sorte d'hibernation idéale, bien dosée, parfaitement mise au point, ne songeant qu'à mieux se concentrer, douillettement lovés dans leur bien-être.

Les chats avaient beaucoup de temps pour penser. Ils avaient beaucoup pensé. Mais alors que les hommes pensaient à tort et à travers, au superflu de préférence, les chats, eux, n'avaient pensé qu'à l'essentiel, sans cesse, sans se laisser distraire. Il n'avaient médité, inlassablement, au cours des siècles, qu'un seul problème.

Et, à force d'y penser, ils l'avaient résolu.

198 STERNBERG, Jacques. *Contes glacés*. Verviers : André Gérard / Marabout, 1974 – p. 100

« Dialogue du chat » dans
Je t'aime Je t'aime
Jacques Sternberg / Alain Resnais
Catrine : Olga Georges-Picot
Claude Ridder : Claude Rich

- Catrine : Le problème du « qui sommes nous et pourquoi » est enfin résolu. Imagine. Imagine-toi une seconde que Dieu ait créé le chat à son image.
- Claude Ridder : Le chat ?
- Catrine : Oui le chat. Après des millénaires ou quelques heures, Dieu aurait créé l'homme.
- Claude Ridder : L'homme ?
- Catrine : Oui, uniquement dans le but qu'il puisse lui servir d'esclave jusqu'à la fin des temps.
- Claude Ridder : D'esclaves ?
- Catrine : Oui, parfaitement. Ainsi, au chat, Dieu aurait donné l'indolence et la lucidité. Et à l'homme la névrose, la passion de construire et de déposséder les choses.
- Claude Ridder : Ah, je vois, oui.
- Catrine : Mais tu ne vois rien du tout. Ainsi, l'homme n'aurait été créé que pour prendre en charge l'existence du chat. Tu comprends ?
- Claude Ridder : ...
- Catrine : Voilà, toute la civilisation que Dieu a édifiée n'aurait qu'un but, offrir au chat le confort, le manger et le gîte.
- Claude Ridder : Aux chats ?
- Catrine : Parfaitement. Ainsi l'homme n'aurait été inventé que pour produire des milliers d'objets nécessaires au bien-être du chat. Les pêcheurs bretons, le plat de sciure, le coussin, le radiateur, le bol, peut-être aussi la radio puisque le chat aime bien la musique.
- Claude Ridder : Je suis content que tu aies résolu le problème du « qui sommes nous et pourquoi ». Il y a longtemps que ça me tracassait.
- Catrine : Mais moi aussi, mais, tu vois, il suffisait d'y penser.

