

**École Nationale Supérieure Louis-Lumière**  
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93 213 La Plaine Saint-Denis  
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01  
[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

**Mémoire de master**

Spécialité cinéma, promotion 2020-2023  
Soutenance du 30 novembre 2023

**Qui se souvient dans *Sans soleil* ?**

**Étude narratologique de l'énonciation de *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983)  
et identification du rôle de la subjectivité du spectateur au sein du récit.**

Elisabeth JOLLY

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

*Trahison d'un homme déguisé*

Directeur de mémoire : Michel Marx (enseignant scénario)  
Directeur de mémoire extérieur : Emmanuel Gras (réalisateur documentariste)  
Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Élise Domenach (enseignante chercheuse)



**École Nationale Supérieure Louis-Lumière**  
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93 213 La Plaine Saint-Denis  
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01  
[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

**Mémoire de master**

Spécialité cinéma, promotion 2020-2023  
Soutenance du 30 novembre 2023

**Qui se souvient dans *Sans soleil* ?**

**Étude narratologique de l'énonciation de *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983)  
et identification du rôle de la subjectivité du spectateur au sein du récit.**

Elisabeth JOLLY

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

*Trahison d'un homme déguisé*

Directeur de mémoire : Michel Marx (enseignant scénario)  
Directeur de mémoire extérieur : Emmanuel Gras (réalisateur documentariste)  
Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Élise Domenach (enseignante chercheuse)



## REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier Michel Marx, mon directeur interne, qui m'a accompagnée assidûment tout au long de cette recherche et m'a consacré plus de temps que je n'aurai pu l'espérer. C'est avant tout grâce à lui que j'ai pu trouver la forme qu'a finalement prise mon mémoire, son axe d'étude et surtout son articulation interne. Ensemble, nous avons longuement discuté tant de scénario que de narratologie, de *Sans soleil* mais aussi de nombreux autres films qui ont nourri ma réflexion et approfondi ma compréhension du médium cinématographique. Je ne saurais trop le remercier pour les nombreuses et fastidieuses relectures qu'il m'a accordées de bon cœur, et je m'estime extrêmement chanceuse d'avoir pu rédiger mon mémoire sous sa supervision.

Je tiens à remercier mon père, Jean-Christian Jolly, en compagnie duquel j'ai pu voir et revoir *Sans soleil*. C'est avant tout à l'issue de ces visionnages que s'est cristallisée ma problématique, et nos discussions abondantes m'ont sans conteste aidée à ne pas perdre le cap. Je tiens pareillement à remercier ma mère, Haramila Jolly, qui m'a donné de précieux conseils de méthodologie et d'organisation. Ce sont eux qui m'ont permis de faire de l'écriture de ce mémoire un projet faisable et (presque) agréable.

Je voudrais remercier spécialement Emmanuel Gras, qui a accepté d'être mon directeur externe malgré le délai assez court que je lui ai laissé, et ce sans hésiter. Merci pareillement à Giusy Pisano qui m'a encouragée à le contacter.

Je tiens à remercier David Faroult, qui m'a accompagnée au tout début de ma recherche, et qui s'est révélé un interlocuteur d'une grande qualité auprès duquel j'ai toujours pu trouver de nouveaux axes de réflexions et de nouvelles façons d'appréhender le cinéma et les films qui me touchaient.

Merci à Jean-Paul Civeyrac et Vincent Lowy pour leur patience, leur temps et leurs conseils. Merci à Luca Moessner, Matthieu Combe et Clément Colliaux pour leur écoute et leurs coups de main – quand il le fallait.

Merci enfin à Eva Jolly, ma tante, qui m'a prêté sa voix et son suédois pour ma partie pratique de mémoire et à Christophe Poly, le meilleur des maîtres de stage, qui m'a permis de l'enregistrer avec son matériel.



## RÉSUMÉ

Nous nous proposons ici de défendre l'inclusion des instances narratives textuelles au cinéma (la voix-over et les intertitres) en tant qu'instances narratives fondamentales de l'énonciation cinématographique. L'analyse de la proximité qu'entretiennent ces instances avec le narrateur anthropomorphe littéraire aura pour but d'isoler l'espace trouble que leur présence matérialise au cinéma. L'enjeu de ce projet de recherche sera de définir la nature, l'étendue et les caractéristiques exactes de cet espace, que nous appellerons « tiers-lieu ». L'étude du cas de *Sans soleil* (Chris Marker, 1983) nous permettra de montrer que le tiers-lieu se définit comme tout ce qui, du film, n'est pas sa diégèse. Elle nous permettra aussi de montrer que la réception subjective de *Sans soleil* par le spectateur est avant tout liée au statut narratif de ce dernier, qui s'apparente à un énonciateur à part entière du film.

## MOTS-CLEFS

Narratologie – Cinéma – Énonciation cinématographique – Voix-over – Intertitre – Instances narratives textuelles – Site du film – Tiers-lieu – Acousmètre – Énonciation impersonnelle – *Sans soleil* (Chris Marker, 1983)

\*

## ABSTRACT

We will defend here the inclusion of the film's textual narrative instances (the voice-over and the intertitles) among the fundamental narrative instances of cinematic enunciation. The analysis of the proximity of these instances to literature's anthropomorphic narrator will allow us to isolate the undetermined space that their presence materialises in cinema. The goal of this research will be to define the exact nature, extent and characteristics of this space, which we will call « third place ». The case study of *Sunless* (Chris Marker, 1983), will allow us to demonstrate that it is primarily defined as the space of film that is not its diegesis. It will also allow us to demonstrate that the subjective reception of *Sunless* by its spectator is linked, above all, to the spectator's narrative status, which is akin to that of a filmic enunciator.

## KEY-WORDS

Narratology – Cinema – Cinematic enunciation – Voice-over – Intertitle – Textual narrative instances – Place of film – Third-place – Acousmètre – Impersonnal enunciation – *Sunless* (Chris Marker, 1983)





## TABLE DES MATIÈRES

<b>I PARTIE THÉORIQUE</b>	<b>p.13</b>
<b>Introduction</b>	<b>p.17</b>
<b>Chapitre 1 : Définitions et état de l'art</b>	<b>p.27</b>
<b>I. Double énonciation cinématographique</b>	<b>p.27</b>
1. Focalisation et narrateur en littérature (Gérard Genette)	p.27
2. Double énonciation cinématographique	p.30
a. Acte énonciateur et énonciateur apersonnel	p.30
b. Tableau de l'énonciation cinématographique	p.31
<b>II. Triple énonciation cinématographique</b>	<b>p.34</b>
1. Instances narratives textuelles et cinéma muet	p.34
2. Instances narratives textuelles et cinéma parlant	p.36
3. Voix-over	p.37
a. Indétermination du site de l'énonciation de la voix-over	p.37
b. Indétermination de l'énonciateur de la voix-over	p.39
4. Tiers-Lieu	p.42
<b>III. Nouveau tableau de l'énonciation cinématographique</b>	<b>p.44</b>
<b>Chapitre 2 : Étude de l'énonciation de <i>Sans soleil</i></b>	<b>p.47</b>
<b>I. Étude de l'énonciation explicite de <i>Sans soleil</i></b>	<b>p.49</b>
1. Nature des fragments	p.49
a. Fragments filmiques	p.49
b. Fragments textuels	p.51
c. Nature	p.51
d. Premier tableau des énonciateurs explicites de <i>Sans soleil</i>	p.53
2. Sollicitation mémorielle du spectateur	p.55
a. Le spectateur	p.55
b. Les filmés	p.59
3. Souvenirs et images clés	p.60
a. Mémoire, Histoire et oubli	p.60
b. Rôle de l'image	p.62
c. Rôle du texte	p.63
4. Nature du récit	p.64
a. Énonciateur explicite principal du film	p.64
b. Flux de conscience rétrospectif	p.67

<b>II. Étude de l'énonciation implicite de <i>Sans soleil</i></b>	<b>p.72</b>
1. Instances narratives fondamentales	p.73
a. Personnification	p.73
b. Déictiques	p.74
i. Méga-monstrateur	p.75
ii. Narrateur filmographique	p.76
iii. Voix-over	p.77
c. Énonciation apersonnelle	p.78
2. Indétermination des instances narratives fondamentales	p.81
a. Première indétermination	p.81
b. Seconde indétermination	p.84
3. Approche génétique	p.87
a. Dossier de presse	p.87
b. Chris. Marker	p.88
c. Autres indéterminations	p.90
<b>III. Étude de l'énoncé de <i>Sans soleil</i></b>	<b>p.93</b>
1. L'analogie	p.97
a. « <i>...Il faudra que je la mette un jour toute seule au début d'un film</i> »	p.98
b. « <i>le film absolu</i> »	p.98
c. « <i>Sans Soleil</i> »	p.101
d. <i>Sans soleil</i>	p.104
e. <i>Sans soleil bis, ter, etc.</i>	p.105
2. Le film total	p.108
a. L'envers	p.108
b. Le geste impossible	p.112
i. Ouverture	p.112
ii. Images non-commentées	p.113
iii. Concordances et rattrapage	p.114
iv. La Zone	p.117
3. Le tiers-lieu	p.120
a. Nouvelle définition	p.120
b. Déictiques de l'énonciation apersonnelle du film	p.121
c. Quatrième mur	p.124
4. Le spectateur	p.128
a. Sollicitation mémorielle	p.128
b. Sollicitation imaginative	p.130
c. Le tiers-lieu et la salle de projection	p.131
<b>Conclusion</b>	<b>p.135</b>
Bibliographie	p.141
Sitographie	p.143
Filmographie	p.145

Table des illustrations	p.146
<b>Annexes</b>	<b>p.147</b>
« Commentaire de <i>Sans soleil</i> », Chris Marker, 1983	p.149
Pages 8 et 9 du dossier de presse de <i>Sans soleil</i> , Chris Marker, 1983	p.162
<i>Letter to Theresa</i> , Chris Marker, date inconnue	p.164
« An interview with Chris Marker », Colin McCabe, 2013	p.167
<b>II PARTIE PRATIQUE</b>	<b>p.171</b>
<b>Table des matières</b>	<b>p.175</b>
CV	p.181
Synopsis	p.183
Note d'intention	p.187
Liste de matériel technique	p.187
Plan de travail du tournage	p.188
Plan de travail de la post-production	p.188
Liste technique et artistique	p.189
Étude technique et économique	p.189



**I**  
**PARTIE THÉORIQUE**



« Nous avons tous deux vies :  
La vraie, celle que nous rêvons dans l'enfance,  
Que nous continuons de rêver adultes, sur fond de brouillard ;  
La fausse, celle que nous partageons avec les autres,  
La vie pratique, la vie utile,  
Celle où l'on finit dans un cercueil. »

Fernando Pessoa, « Dactylographie », *Fragments d'un voyage immobile*, 1933





## INTRODUCTION

Ce projet de recherche est né de la prise de conscience, en regardant des films ayant recours à des instances narratives textuelles telles que la voix-over ou les intertitres, de la potentialité de la présence d'une entité similaire au narrateur littéraire au cinéma.

Au cours de mes études de cinéma, je n'ai que rarement été confronté à la question de l'énonciation cinématographique. Pourtant, la littérature existant à ce sujet est abondante, elle est même le ressort d'une discipline de l'étude cinématographique à part entière : la narratologie appliquée au cinéma. Je me suis engouffrée dans cette brèche pour tenter de combler ce vide, et surtout de répondre à une question qui, de fait, est au cœur de ma sensibilité cinématographique : qui raconte le film, lorsqu'il existe une entité (ici textuelle) qui s'intercale entre la diégèse du film (c'est-à-dire le déroulé de son récit à l'écran) et le spectateur ?

Pour exemplifier mon propos, j'aurai rapidement recours à deux films qui m'ont ouvert les yeux quand à cette présence trouble, ce site imperceptible et pourtant bien réel qui permet la focalisation du métrage depuis un autre point, un autre endroit que celui de la salle de cinéma : *In the Mood for Love* (Wong Kar-wai, 2000) et *Millennium Mambo* (Hou Hsiao Hsien, 2001).

*In the Mood for Love* s'ouvre sur un intertitre qui décrit très exactement la séquence d'ouverture du film qui s'enchaîne à la suite de sa lecture :

« C'était un moment agité. Elle avait gardé la tête baissée pour lui laisser une chance de s'approcher. Mais il ne le put pas, par manque de courage. Elle se tourne et s'en va. »

Cette description, en plus de livrer au spectateur toute une série d'informations quant à la subjectivité et aux désirs intimes des personnages, invisibles au cours de la séquence en question puisque celle-ci montre la scène d'un point de vue extérieur, focalise avant tout le métrage depuis un point d'origine ultérieur à cette séquence, et donc au film. En

décrivant la scène avant qu'elle ne se produise, l'intertitre laisse entendre qu'il a été écrit *a posteriori*, qu'il émane d'un narrateur qui sait déjà ce qu'il va se passer. Cette focalisation rétrospective teinte le regard et la réception affective du spectateur, qui conçoit alors le reste du métrage comme ayant déjà eu lieu au regard du film même.

Dans *Millennium Mambo*, c'est la voix-over qui joue ce rôle, puisque le film, bien qu'il se déroule en 2001, soit sorti en 2001 et ait été tourné en 2001, s'ouvre sur cette phrase sibylline :

« Elle avait quitté Hao-Hao, mais il la retrouvait toujours. Il lui téléphonait. Il la suppliait de revenir... Toujours la même histoire. Comme envoûtée... comme hypnotisée... elle ne pouvait pas s'échapper. Elle revenait toujours. Elle se disait... J'ai 500 000 NT\$ à la banque. Quand j'aurai tout dépensé, je le quitterai pour de bon. C'était il y a dix ans déjà... L'année 2001. Le monde entier saluait le 21e siècle et célébrait le nouveau millénaire. »

La voix-over focalise ici le récit du film dix ans auparavant, par rapport au point d'origine de son énonciation. Le film est raconté, non au même moment que son intrigue, mais dix ans après. De la même façon que les intertitres pour *In the Mood for Love*, cette focalisation a pour conséquence de donner au spectateur la sensation que ce qu'il regarde a déjà eu lieu par rapport au film même. Elle brise le « temps réel » usuel de la narration cinématographique, hérité du principe de « transparence » d'André Bazin (« L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?* 2002, p. 63) qui cherche à faire disparaître l'énonciation du film, son caractère fabriqué, pour faciliter l'immersion du spectateur.

La voix-over de *Millennium Mambo* a une autre particularité, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir brièvement au sein de notre développement : elle est incarnée par la même actrice que celle du personnage principal Vicky, tout en parlant à la troisième personne. Cette dissociation impossible est le fruit d'un procédé purement cinématographique, qui permet de contredire le contenu textuel de la voix-over par son incarnation physique, la présence du corps qui l'énonce.

Ces deux critères pour *Millennium Mambo*, et la focalisation au passé que permettent les instances narratives textuelles dans *ce dernier* et *In the Mood for Love*, mettent en lumière la présence d'un espace trouble entre la diégèse et le spectateur. Ils matérialisent, d'une certaine manière, que le film s'énonce « depuis quelque part ». C'est cet espace, avant toute chose, qui est au cœur de cette recherche.

**Quelle est la nature de cet espace ? N'existe-t-il que lorsqu'il y a instances narratives textuelles ? Plus généralement, puisqu'un film peut être focalisé au passé : c'est bien que quelque chose, ou quelqu'un, l'énonce depuis un point ultérieur – même fictif. Quelle est la nature de cet énonciateur ? Est-il, comme en littérature, assimilable à un narrateur anthropomorphe ?**

Toutes ces questions m'ont conduite à la rédaction de ce présent mémoire, et sont au cœur de ce que j'ai souhaité y étudier. Me destinant au métier de directrice de la photographie, la façon dont s'articule le récit cinématographique, le rôle des instances narratives à son origine et la présence ou non d'un énonciateur assimilable à un narrateur littéraire sont autant de questions essentielles pour comprendre comment raconter une histoire au cinéma. Puisqu'il semble exister un espace entre la diégèse et le spectateur, c'est bien que l'image se construit, d'une certaine manière, depuis derrière cet espace. Y réfléchir et m'assurer que je saurai l'identifier à l'avenir m'a donc paru constituer l'un des critères essentiels à la construction future des découpages de films auxquels je pourrai participer à l'avenir.

Un film est le fruit d'une multitude d'individualités et d'une multitude de degrés d'énonciation et d'instances narratives. De la même façon qu'il est impératif pour un chef opérateur de savoir naviguer avec chacune des personnes impliquées dans la création d'un film, il est tout aussi nécessaire de pouvoir identifier les règles tacites, mais bien réelles, qui en ordonnent le récit.

Ce projet de recherche est donc d'abord né de la volonté d'explicitier la nature d'un espace particulier du film, lié au rôle des instances narratives textuelles au cinéma. Il

s'est ensuite consolidé, au fur et à mesure de ma recherche par la volonté de rédiger un texte qui puisse servir de notice, ou de porte d'entrée à tout lecteur néophyte en matière de narratologie.

\*

La narratologie appliquée au cinéma est une discipline stricte, aux termes précis et dont les concepts sont souvent difficilement accessibles, pour le non-initié. Son caractère spécialisé peut être une explication du fait qu'elle n'est pas communément enseignée dans les cursus de cinéma – du moins pas au tronc commun. Pourtant, en littérature, le lecteur contemporain sait identifier le narrateur d'un texte, sa différence avec l'auteur ou un personnage du roman en question, sa personne, son statut, sa focalisation et son point de vue. Comment se fait-il, qu'au contraire, le spectateur de cinéma actuel ne soit que rarement renseigné quant à l'énonciation cinématographique ?

L'application de la narratologie au cinéma est plus récente que son application en littérature, elle date tout au plus des années 1960 (Albert Laffay, *Logique du Cinéma : création et spectacle*, 1964). Qui plus est, si elle a connu un fort essor à la fin du vingtième siècle à travers les écrits de Christian Metz, André Godreault et Michel Chion (entre autres) force est de constater qu'aujourd'hui elle fait moins d'émules. L'un des enjeux de ce projet de recherche est de défendre la nécessité et la pertinence, pour penser le récit cinématographique et le cinéma en tant qu'art, d'une telle approche qui, bien souvent, permet de démêler l'analyse filmique d'un ressenti subjectif et affectif.

L'un de nos objectifs est qu'à l'issue de la lecture de ce mémoire, le lecteur se trouve en capacité d'identifier, pour chaque film, la nature particulière de son énonciation, ses instances narratives fondamentales et la place qu'elles laissent à sa subjectivité en fonction de leur agencement.

\*

Ce mémoire est constitué de deux chapitres. Le premier sera dédié à un état de l'art, ainsi qu'à défendre nos différentes positions concernant le statut des instances narratives textuelles au cinéma et leur importance au sein du récit cinématographique. Ce chapitre sera aussi l'occasion de nommer l'espace trouble circonscrit au début de notre introduction, que nous recouvrerons du terme de « tiers-lieu ».

Un second chapitre sera dédié à l'étude du cas de *Sans soleil* (Chris Marker, 1983), qui nous permettra de consolider la pertinence des positions adoptées au chapitre un, et de mettre en lumière le rôle spécifique et central que peuvent jouer les instances narratives textuelles au sein d'un film. Par-dessus tout, cette analyse nous permettra, via la mise en évidence de la présence particulièrement marquée du tiers-lieu dans *Sans soleil*, de définir précisément cet espace, qu'il s'agisse de sa nature, de ses limites précises, ou de ce qui permet sa matérialisation aux yeux du spectateur. Tout cela conduira à la circonscription précise du rôle du spectateur et de sa subjectivité au sein du récit de *Sans soleil*.

Il ressortira de notre premier chapitre que la distinction fondamentale à saisir entre la narration en littérature et l'énonciation au cinéma tient en ce que la présence d'un narrateur anthropomorphe, indissociable du récit littéraire, n'a pas cours au cinéma. Nous aurons l'occasion de montrer que l'énonciation cinématographique est avant tout apersonnelle et relève d'instances narratives non-anthropomorphes (Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, 1982 et Gaudreault, *Du littéraire au filmique : Système du récit*, 1988). Cette implication se révélera cruciale, puisque si l'on considère (comme nous le défendrons) que les instances narratives textuelles au cinéma sont fondamentales, elle induit qu'elles ne sont pas assimilables à un narrateur littéraire. Il faudra donc considérer la voix-over et l'intertitre comme des instances apersonnelles, c'est-à-dire non rattachées à un énonciateur anthropomorphe. Nous montrerons que ce caractère apersonnel est un facteur majeur de la matérialisation du tiers-lieu au cinéma. Nous aurons entre autres recours au travail de Michel Chion sur la voix-over (*La Voix au cinéma*, 1982, p. 18) qui explicite l'enjeu essentiel de celle-ci comme suit :

« Ces sons et ces voix qui ne sont ni tout à fait dedans, ni clairement dehors, on comprendra vite que ce sont eux qui nous

intéressent le plus : parce que c'est là peut-être, avec ces voix et ces sons laissés en errance à la surface de l'écran, qu'entre en jeu la puissance du cinéma en tant que tel. »

À l'issue de cette réflexion, nous serons en capacité de définir le tiers-lieu comme le point d'émanation de l'énonciation des instances narratives textuelles. L'un des enjeux majeurs de cette recherche sera de montrer que cette première définition est restrictive, et que si le tiers-lieu est avant tout mis en lumière par les instances narratives textuelles, il est de fait lié à toutes les instances narratives fondamentales du film, c'est-à-dire qu'il s'assimile au site de l'énonciation cinématographique dans sa globalité. Pour ce faire, nous aurons recours à l'analyse de *Sans soleil*, qui nous permettra de démontrer l'extension de la définition du tiers-lieu au site du film, et surtout de mettre en lumière les caractéristiques précises de sa matérialisation aux yeux du spectateur.

\*

Nous avons d'abord choisi d'étudier *Sans soleil* à cause du statut particulier de sa voix-over, doublement-indéterminée dans son site et dans son énonciateur. La voix-over est ontologiquement acousmatique, c'est-à-dire que sa source n'est jamais montrée à l'écran et donc que son point d'énonciation spatio-temporel n'est jamais élucidé. Dans *Sans soleil* elle n'est jamais désacousmatisée et maintient donc cette première indétermination du début à la fin du métrage. La nature de son énonciateur même est par ailleurs indéfinie puisqu'il est impossible d'établir, à l'issue du visionnage, s'il s'agit d'une personne réelle, d'un personnage inventé, ou même si ce personnage existe au regard de la diégèse fictive du film. Cette double-indétermination, spécifique à *Sans soleil*, conduit à la très forte matérialisation du tiers-lieu au sein du film.

De nombreux critiques et essayistes ont souvent souligné la difficulté à résumer *Sans soleil*, à circonscrire sa nature et son sujet, arguant de la mobilisation profondément subjective et inconsciente qu'il requiert de son spectateur :

« L'inconscient doit supplanter la conscience, la soumettre. Il faut se laisser emporter par la vague, fruit du génie de l'inconscient poétique même de l'auteur. [...] Quelque chose s'est passé, quelque chose de fort, mais d'indiscernable, d'indéchiffrable. » (Christophe Chazalon, « Qu'est ce que *Sans soleil* ? », 2020, p. 87)

« *Sans soleil* est un film sans intrigue, ni acteurs, qui ne se résume pas. » (François Niney, « *Sans Soleil* » de Chris Marker, CNC, 2013, p. 10)

À notre sens, cette difficulté relève du manque de familiarité des spectateurs actuels avec la narratologie, et donc leur incapacité à identifier la syntaxe et les règles narratologiques des films qu'ils regardent, et qui s'appliquent tout autant à celui-ci. En analysant narratologiquement *Sans soleil*, notre but est de montrer que cette approche permet d'expliquer ce qui rend difficile son résumé et sa définition, et ce qui fait sa nature subjective et mentale. Contrairement à ce qu'avance Chazalon, nous montrerons qu'il est possible de déchiffrer *Sans soleil* sans en briser la puissance poétique et qu'au contraire, c'est en comprenant l'articulation complexe de son récit que cette puissance se révèle dans toute son ampleur.

Nous montrerons que la question de la sollicitation du spectateur relève intimement de celle de l'énonciation du film en démontrant, en première partie du chapitre deux, que *Sans soleil* s'apparente dans son récit à un flux de conscience rétrospectif (c'est-à-dire à un souvenir). Le caractère fondamentalement apersonnel de son énonciation, que nous étudierons en deuxième partie du chapitre deux, le prive de tout énonciateur anthropomorphe. Cela nous permettra d'affirmer que *Sans soleil* est avant toute chose le récit d'un souvenir sans auteur. En troisième et dernière partie, nous étudierons le film au regard du tiers-lieu et de l'implication constante qu'il requiert de son spectateur (qu'il s'agisse de son imaginaire ou de sa mémoire). À l'issue de cette étude, nous montrerons que la nature subjective et subconsciente de *Sans soleil* est avant tout liée à l'implication du spectateur au sein du récit en tant qu'énonciateur à part entière.

Interroger *Sans soleil* du point de vue de son énonciation revient à poser la question : « Qui (ou qu'est ce qui) énonce dans *Sans soleil* ? ». Cette question s'apparente, au vu de la nature de flux de conscience rétrospectif du film, à celle-là : « Qui se souvient dans *Sans soleil* ? ». C'est donc d'abord à cette problématique qu'il s'agira de répondre au cours de notre étude de cas. Tout au long de ce développement, nous tâcherons cependant de montrer que si le spectateur, au regard de la nature textuelle de la voix-over et de l'intertitre, et de leur fausse proximité avec le narrateur littéraire, ne cesse de se demander « qui » parle, « qui » écrit, « qui » raconte ; ces questions ne font en fait que pointer du doigt l'espace trouble depuis lequel ce « qui » s'énonce : à savoir le tiers-lieu.

Ce projet de recherche se focalise donc autour de deux questions, qui sont l'envers l'une de l'autre :

- 1. Quelle est la nature exacte du tiers-lieu, ses limites précises, et les déictiques (indices) qui en trahissent la présence ?**
- 2. Qui se souvient dans *Sans soleil*, et depuis quel espace ?**

Pour répondre à ces deux questions, nous commencerons par rappeler les grandes théories de la narratologie au chapitre un, que nous étayerons de nos propres conceptions quant à l'importance de considérer les instances narratives textuelles comme fondamentales et apersonnelles, et la possibilité de définir le site de l'énonciation du film et de l'isoler via le terme de tiers-lieu.

Nous analyserons ensuite, au chapitre deux, *Sans soleil* au regard de son énonciation explicite, ce qui nous permettra de mettre en lumière sa nature de flux de conscience rétrospectif ; puis au regard de son énonciation implicite, qui nous permettra de montrer qu'il s'agit en fait d'un souvenir sans auteur ; à l'issue de quoi nous analyserons son énoncé, et la place que tient le tiers-lieu en son sein, ce qui nous permettra de montrer que c'est en fait le spectateur qui se souvient, dans *Sans soleil*.



Précisons rapidement que :

- Pour plus de clarté, nous avons privilégié le système de citation « Auteur-Date » au système classique des notes de bas de page, qui aurait rendu la lecture moins claire ;
- Nous avons pareillement mis chaque citation du commentaire de *Sans soleil* entre guillemets et en italique afin de fluidifier la lecture du mémoire. Ces citations sont tirées du « Commentaire de *Sans soleil* » publié par Chris Marker dans la revue *Trafic*, n°6 au printemps 1993 et compilé dans un PDF disponible en annexe dans son entièreté.



## CHAPITRE 1 : DÉFINITIONS ET ÉTAT DE L'ART

Dans ce chapitre, nous rappellerons les théories fondamentales de la narratologie, d'abord en littérature puis au cinéma. Nous définirons les notions de voix-over et d'énonciation apersonnelle, à l'issue de quoi nous établirons notre propre tableau de l'énonciation cinématographique, ainsi qu'une première définition de notre sujet : le tiers-lieu cinématographique.

### I. DOUBLE ÉNONCIATION CINÉMATOGRAPHIQUE

#### 1. FOCALISATION ET NARRATEUR EN LITTÉRATURE (GÉRARD GENETTE)

Dans « Discours du Récit » (*Figures III*, Genette, 1972), Gérard Genette établit les bases théoriques de la narratologie moderne en littérature. Il met au point une typologie rigoureuse à partir de laquelle il devient possible d'analyser et de comprendre la structure de n'importe quel texte sans avoir recours à des références extérieures.

En premier lieu, il effectue une distinction entre trois concepts : l'histoire, le récit et la narration :

« Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (Genette, 1972, p. 72).

Pour le dire autrement, l'histoire est « la suite chronologique des événements racontés » et le récit « la façon de les raconter » (*Le récit cinématographique, Films et séries télévisées*, André Gaudreault et François Jost, 2017, p. 51). Quant à « l'acte narratif producteur », il se rattache au chapitre *Voix* à « l'instance narrative » (Genette, 1972, p. 225), c'est-à-dire, en littérature, au narrateur.

Pour étudier la figure du narrateur et en comprendre le rôle narratologique, Genette offre deux grilles fondatrices : la focalisation du récit (Genette, 1972, p. 206 *in* « Mode ») et la personne du narrateur (Genette, 1972, p. 251 *in* « Voix »). Genette identifie trois types de focalisation :

- La focalisation zéro, c'est-à-dire omnisciente ;
- La focalisation interne, restreinte à un personnage à la fois (elle peut être fixe, variable ou multiple) ;
- La focalisation externe, via laquelle le lecteur ne sait rien de l'intériorité des personnages.

La question de la focalisation ne doit pas être confondue avec celle de la personne ; il s'agit du degré d'omniscience de l'instance narrative par rapport à l'histoire qu'elle narre, limité ou non à un ou plusieurs personnages.

« Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales mais entre deux attitudes narratives : faire raconter son histoire par l'un de ses « personnages », ou par un narrateur étranger à cette histoire. » (Genette, 1972, p. 252). Genette dissocie deux usages très différents du « je » en littérature : « la désignation du narrateur en tant que tel par lui-même [...] et l'identité de personne entre le narrateur et l'un de ses personnages » (Genette, 1972, p. 252).

Cette distinction fondamentale fait émerger deux types de narrateur (indépendamment du pronom qu'ils emploient) : le narrateur hétérodiégétique, qui ne fait pas partie de la diégèse du récit qu'il narre ; et le narrateur homodiégétique, qui y appartient. Genette distingue ensuite deux autres types de narrateur indépendants de cette première distinction : le narrateur extradiégétique, qui s'adresse au lecteur du récit (narrateur de premier degré) ; et le narrateur intradiégétique, qui s'adresse à d'autres personnages du récit (narrateur de second degré). Ces quatre modalités narratives se recoupent au sein du tableau suivant et donnent cours à quatre types de narrations possibles :

TABLEAU I

	Extra diégétique	Intra diégétique
Hétéro diégétique	Narrateur de <i>premier degré</i> racontant (au lecteur virtuel) une histoire de laquelle il est <i>absent</i> comme personnage.	Narrateur de <i>second degré</i> racontant (à d'autres personnages de l'histoire) une histoire de laquelle il est <i>absent</i> comme personnage.
Homo diégétique	Narrateur de <i>premier degré</i> racontant (au lecteur virtuel) une histoire dans laquelle il est <i>présent</i> comme personnage (protagoniste ou témoin).	Narrateur de <i>second degré</i> racontant (à d'autres personnages de l'histoire) une histoire dans laquelle il est <i>présent</i> comme personnage (protagoniste ou témoin).

**fig.1** : Tableau des quatre types de narrateurs possibles en littérature  
Gérard Genette, 1972, p. 256 repris par Jean-Marc Limoges,  
« De l'écrit à l'écran » (*Cahiers de Narratologie* [en ligne], n°25, 2013)

Pour Genette comme pour de nombreux narratologues à sa suite, il reste toujours quelque chose – en littérature – des marques de l'énonciation du narrateur, dites « déictiques ».

« L'élément en fait invariant de la situation narrative, [est] la présence, explicite ou implicite, de la « personne » du narrateur qui ne peut être dans son récit, comme tout sujet de l'énonciation dans son énoncé, qu'à la « première personne » » (Genette, 1972, p. 252).

Dès qu'il y a récit, il y a toujours narrateur – du moins en littérature.

## 2. DOUBLE ÉNONCIATION CINÉMATOGRAPHIQUE

### a. ACTE ÉNONCIATEUR ET ÉNONCIATEUR APERSONNEL

Au cinéma, l'application de ce concept n'est pas évidente. Comment affirmer qu'il y a une instance narrative derrière chaque film ? Les points de divergence des théoriciens d'une approche narratologique du cinéma sont nombreux. Y a-t-il seulement une instance narrative ? David Bordwell (*Narration in the Fiction Film (Narration dans le cinéma de fiction*<sup>1</sup>), 1985) défend que la question ne devrait se poser que s'il y a des déictiques identifiables au sein du film concerné, rendant impossible toute théorie globale de la narratologie au cinéma. Les travaux d'Albert Laffay (*Logique du Cinéma*, 1964) et de Christian Metz (*L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, 1991) s'opposent sur la question de savoir s'il s'agit de quelqu'un (« grand imagier », Laffay, 1964, p. 81) ou de quelque chose (« l'énonciateur, c'est le film », Metz, 1991, p. 26).

Metz avance qu'au cinéma, les déictiques ne sont pas des indices de la présence d'un narrateur, mais de la présence de l'acte énonciateur :

« Qu'est-ce que l'énonciation au fond ? Ce n'est pas forcément toujours « JE-ICI-MAINTENANT », c'est de façon plus générale la capacité qu'ont beaucoup d'énoncés à se plisser par endroits, à apparaître ici ou là, comme en relief, à se desquamer d'une fine pellicule d'eux-mêmes qui porte gravées quelques indications d'une autre nature (ou d'un autre niveau), concernant la production et non le produit [...]. L'énonciation est l'acte sémiologique par lequel certaines parties du texte nous parlent de ce texte comme d'un acte » (Metz, 1991, p. 20).

Metz s'érige pareillement contre la notion de « transparence » (André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?* 2002, p. 63) qui tend à ce que l'énonciation du film soit la plus imperceptible possible. Metz reproche à

---

1 Notre traduction.

cette théorie d'autoriser des conceptions de l'énonciation cinématographique comme celle de Bordwell, à savoir de n'étudier l'énonciation des films que lorsqu'ils contiennent des déictiques de cette énonciation. Jean Châteauvert (Compte rendu de [Metz, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, 1991], *Cinémas*, vol. 3, n°2-3, printemps 1993, p.244) résume la pensée de Metz comme suit :

« Le dernier volet du travail de recherche de Metz [...] se présente comme trois mises au point déterminantes dans une réflexion sur l'énonciation filmique. La première concerne les énoncés « transparents » que Metz dénonce comme une fiction que l'illusion référentielle et le travail de certains films contribuent à créer (p. 178) : la transparence ne peut jamais qu'être une impression spectatorielle construite par le film. »

Ces deux considérations sont fondamentales. La première libère l'énonciation cinématographique de la présence d'un énonciateur anthropomorphe, et l'éloigne de l'approche littéraire du narrateur. La seconde transpose la thèse de l'omniprésence du narrateur de Genette au cinéma.

À la suite des travaux de Metz, il est possible d'affirmer qu'au cinéma, il y a toujours un acte énonciateur plus ou moins visible et que ce dernier n'est pas le fruit de la « « personne » du narrateur » (Genette, 1972, p. 252) mais d'un énonciateur non-anthropomorphe, un énonciateur « apersonnel » (Châteauvert, 1993, p. 245).

## **b. TABLEAU DE L'ÉNONCIATION CINÉMATOGRAPHIQUE (ANDRÉ GAUDREULT)**

En parallèle aux travaux de Metz, André Gaudreault (*Du littéraire au filmique : Système du récit*, 1988) établit un tableau de l'énonciation cinématographique, qui identifie et ordonne les instances narratives fondamentales du récit cinématographique qu'il a identifiées. Comme chez Metz, ces instances narratives ne sont pas assimilables à une entité anthropomorphe (Gaudreault, « Narrateur et narrator », *Du littéraire au filmique : Système du récit*, 1988). Il faut les considérer comme des entités organisatrices du récit, dont la présence est perceptible mais la nature indéfinie.

Gaudreault définit deux instances narratives fondamentales du récit cinématographique :

- Le méga-monstrateur, qui régit ce que montrent les images ;
- Le narrateur filmographique qui régit le montage de ces images pour en faire un récit.

Ces deux instances narratives sont à l'origine du concept de double énonciation cinématographique et sont rattachées, pour Gaudreault, à un unique « méga-narrateur » ou « narrateur fondamental » :

« Il faut donc d'une part imputer la responsabilité première de tout le contenu du récit à cette instance implicite que l'on conviendra d'appeler, dorénavant, le « narrateur fondamental » et d'autre part décréter que tout récit, même celui qui semble n'être le fait que de narrateurs délégués [...] reste sous la responsabilité de cette instance première » (Gaudreault, 1988, p. 88).

Le tableau d'énonciation qui en découle est rappelé ci-après :

**TABLEAU II**

<b>5° MÉGA-NARRATEUR filmique</b> (grand imagier) <i>« mise en film »</i>	<b>3° MÉGA-MONSTRATEUR</b> <i>« mise sur film »</i> (tournage)	<b>1° MONSTRATEUR PROFILMIQUE</b> <i>« mise en scène »</i> Activité narrative qui n'a rien de spécifiquement filmique.
		<b>2° MONSTRATEUR FILMOGRAPHIQUE</b> <i>« mise en cadre »</i> Activité narrative spécifiquement filmique.
<b>4° NARRATEUR FILMOGRAPHIQUE</b> <i>« mise en chaîne »</i> (montage) Il traite des images déjà tournées et nous fait voyager dans le temps et l'espace.		

**fig.2 : Tableau de l'énonciation cinématographique**

André Gaudreault (1988) repris par Jean-Marc Limoges,  
« De l'écrit à l'écran » (*Cahiers de Narratologie* [en ligne], n°25, 2013)



Il est intéressant de noter que ce tableau ne fait figurer aucune instance narrative fondamentale textuelle (voix-over ou intertitre). Faudrait-il comprendre que ces dernières – au demeurant bien présentes au cinéma – ne participent pas de l'énonciation cinématographique au même degré ontologique que la monstration et le montage ?

## II. TRIPLE ÉNONCIATION CINÉMATOGRAPHIQUE

### 1. INSTANCES NARRATIVES TEXTUELLES ET CINÉMA MUET

Dans « Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma ? » (in Le Roy, Éric, *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, 1989) André Gaudreault et Tom Gunning théorisent une différence narratologique ontologique entre le « cinéma d'attraction » (« Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » in 1895, Gunning, 2006) et le cinéma narratif qui lui succède, tel qu'on le connaît encore aujourd'hui. Cette distinction fondamentale tient en ce que le cinéma des premiers temps se contente d'imiter le réel (*mimesis*) sans chercher à en faire un récit grâce au montage, alors que le cinéma narratif devient producteur de récit (*diegesis*) en ayant recours à des procédés de montage de plus en plus complexes.

Dans le Chapitre 3 du *Récit cinématographique* (Gaudreault, Jost, 2017, p. 106-107), les auteurs mettent en lumière l'importance des bonimenteurs puis des cartons dans la *narrativisation* du cinéma. Ces deux procédés textuels (oraux puis écrits) ont pour but d'explicitier le récit visuel du film, l'image ne semblant pas pouvoir, à l'époque, se suffire à elle-même pour former un récit compréhensible et universel – son interprétation demeurant trop subjective.

Il est intéressant de noter que si le cinéma se *narrativise* d'abord grâce à l'aide d'instances narratives textuelles, ces dernières sont critiquées dès leur intervention pour leur caractère trop littéraire :

« Le Cinéma [...] n'a pas, quant à présent, le don de parole. Pour remédier autant que possible à cette imperfection, on fait appel aux titres et aux sous-titres. Il n'en faut pas trop cependant, leur abus aurait vite fait de transformer le cinéma en un paragraphe de roman projeté » (Charles le Fraper, 1911 in Gaudreault, Jost, 2017, p. 96).

Avec l'irruption du parlant, les bonimenteurs et les intertitres disparaissent quasi complètement, mais la question de la pureté du récit cinématographique (ou plutôt de la pureté de sa double énonciation monstrative et filmographique) demeure :

« Seule l'utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage. Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa « non-coïncidence » avec les images visuelles. » (Eisenstein, Poudovkine, Alexandroff, « Manifeste « contrepoint orchestral ». L'avenir du film sonore », 1928 in *Le Film : sa forme, son sens*, Sergueï Mihaïlovitch Eisenstein, 1976, p. 20).

Le problème que soulèvent ici les trois réalisateurs est similaire aux réserves de Fraper quant aux intertitres : ils s'inquiètent de redire via d'autres biais ce que l'image du film montre et ce que son montage raconte déjà, d'illustrer et de commenter le récit cinématographique plus que de le nourrir et de le complexifier. Si nous reprenons le schéma de l'énonciation cinématographique de Gaudreault, nous pouvons alors comprendre la non-inclusion d'instances narratives textuelles en tant qu'instances narratives fondamentales du film comme l'héritage d'une conception puriste du médium cinématographique des premiers temps désirant se détacher du médium littéraire.

## 2. INSTANCES NARRATIVES TEXTUELLES ET CINÉMA PARLANT

Dans les années 1960, avec la Nouvelle Vague française et des cinéastes comme Alain Resnais (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), Marguerite Duras (*India Song*, 1975) ou Jean-Luc Godard (*Pierrot le Fou*, 1965), l'utilisation des intertitres et de la voix-over resurgit, cette fois-ci non plus comme adjuvants ou répétiteurs du récit visuel, mais comme instances narratives indépendantes, livrant des informations et se faisant facteurs de focalisation impossibles à obtenir sans passer par elles<sup>1</sup>.

Peut-être faudrait-il se mettre à parler de triple énonciation, répartie entre un monstrateur, un narrateur filmographique et un narrateur textuel ? C'est en tout cas une piste que lance Jean-Marc Limoges dans son article « De l'écrit à l'écran » (2013) :

« Plus d'un aura remarqué que le cinéma propose une « double narration » [...] comment celui-ci pourra-t-il laisser la parole à un narrateur verbal ou délégué, responsable (fictif) d'une possible « troisième narration » ? ».

Pour ce faire, montrons ce qui, dans la voix-over et les intertitres, permet de leur conférer le statut d'instances narratives fondamentales du récit cinématographique au même titre que les instances monstrative et filmographique.

---

<sup>1</sup> Dans *L'année dernière à Marienbad*, le commentaire de la voix est le ressort narratif principal sur lequel repose l'intrigue du film, autrement inaccessible. Dans *India Song*, s'il est moins essentiel, il demeure une clé fondamentale pour pouvoir comprendre le film. Dans *Pierrot le Fou*, enfin, nous faisons surtout référence aux intertitres, particulièrement travaillés et dont la plasticité anticipe la peinture bleue qui arborera le visage de Jean-Paul Belmondo au cours du film.

### 3. VOIX-OVER

#### a. INDÉTERMINATION DU SITE DE L'ÉNONCIATION DE LA VOIX-OVER

Depuis le début de notre développement, nous employons le terme de « voix-over » plutôt que de « voix-off ». C'est que nous nous référons à la typologie de Sarah Kozloff (*Invisible Storytellers : Voice-Over Narration in American Fiction Film (Conteurs invisibles : la narration en voix-over dans le cinéma de fiction américain)*, 1989). Celle-ci distingue la voix-off (émanant du hors-champ diégétique du film) de la voix-over (émanant d'un espace-temps différent de celui de l'image montrée).

Cette distinction permet de mettre en lumière l'indétermination du point d'émanation spatio-temporel de la voix-over. Pour mieux le définir, Michel Chion cite Pascal Bonitzer dans *La Voix au cinéma* :

« [La voix-over] représente un pouvoir, celui de disposer de l'image et de ce qu'elle reflète, depuis un lieu absolument autre, (de celui qu'inscrit la bande-image). Absolument autre et absolument indéterminé » (Bonitzer *in* Chion, 1982, p. 147).

À l'avenir, lorsque nous parlerons du point d'émanation spatio-temporel de l'énonciation de la voix-over, nous parlerons tout aussi bien de son « site », ou de son « foyer ».

Cette singularité tire sa source de l'ontologie « acousmatique » de la voix-over (Jean-Marie Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, 1952), c'est-à-dire qu'on n'en voit pas la source à l'écran. Pour Chion, cette caractéristique et son impact sur le récit cinématographique ont à voir avec quelque chose de fondamental au cinéma :

« Ces sons et ces voix qui ne sont ni tout à fait dedans, ni clairement dehors, on comprendra vite que ce sont eux qui nous intéressent le plus : parce que c'est là peut-être, avec ces voix et ces sons laissés en errance à la surface de l'écran, qu'entre en jeu la puissance du cinéma en tant que tel. » (Chion, 1982, p. 18).

L'intérêt que porte Chion à la voix-over l'a conduit, dans la suite de ses travaux, à théoriser un type particulier de voix-over, qui ne prend plus en compte les voix de commentateurs, détachées de la diégèse et trop peu ambiguës, l'acousmètre :

« L'acousmètre est ce personnage acousmatique dont la position par rapport à l'écran se situe dans une ambiguïté et un battement particulier que nous avons longuement analysé dans *La Voix au cinéma*. On pourrait le définir comme ni-dedans ni-dehors (par rapport à l'image) : ni dedans parce que l'image de sa source – le corps, la bouche – n'est pas incluse, mais ni dehors non plus parce qu'il n'est pas franchement positionné off sur une estrade imaginaire rappelant celle du conférencier ou du bonimenteur (voix de conteur, de présentateur, de témoin) et qu'il est impliqué dans l'action, sans cesse en danger d'y être inclus. C'est pourquoi les voix de narration franchement désengagées ne sont pas, dans ce sens, des voix d'acousmètres. Pourquoi avoir inventé ce mot barbare ? Pour qu'on ne parle pas de voix ou de son, car il s'agit bien d'une catégorie de personnages à part entière, propres au cinéma parlant, et dont la présence toute particulière se soutient de leur absence même au sein de l'image. » (Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, 2005, p. 109).

Le « personnage acousmatique » dont il est question ici ne doit pas être confondu avec un personnage de la diégèse à proprement parler, mais peut plutôt (nous semble-t-il) être entendu comme un type d'énonciateur particulier de la voix-over.

À ce titre, il est pertinent de préciser ici que pour la voix-over, il est tout aussi pertinent de parler d'énonciateur que de narrateur, puisque l'énoncé d'une voix-over est avant tout textuel.

On peut rapprocher le statut trouble de la voix-over de celui des intertitres. Qui écrit ? Quand ? Depuis où ? À ceci près que l'intertitre, au moins, ne porte pas en lui l'ambiguïté du corps qui parle, de la voix et de sa texture, c'est-à-dire de son énonciateur.

## **b. INDÉTERMINATION DE L'ÉNONCIATEUR DE LA VOIX-OVER**

« [La voix-over] interdit les questions de son énonciateur, de son lieu et de son temps » affirme Chion (1982, p. 147). Face à l'indétermination ontologique du site de la voix-over, liée à sa nature acousmatique, le réflexe premier du spectateur est de chercher à identifier ce site et son énonciateur, c'est-à-dire à la désacousmatiser.

Si cette désacousmatisation ne peut jamais se faire totalement – pour cela, il faudrait que l'énonciateur de la voix-over apparaisse à l'écran dans le contexte de son énonciation – elle est possible partiellement, via l'identification plus ou moins précise de son narrateur. Metz effectue ainsi une distinction entre deux types de narrateurs en voix-over : homodiégétique et hétérodiégétique. Il attribue à chacun deux types de foyer différents : « juxtadiégétique » (Metz, 1982, p. 54) lorsqu'il s'agit d'une voix-over homodiégétique et « péri-diégétique » (Metz, 1982, p. 55) lorsqu'il s'agit d'une voix-over hétérodiégétique. Ces deux distinctions successives, à savoir celle de l'énonciateur qui entraîne celle du site, réduit l'indétermination de la voix-over en établissant si elle émane ou non de la diégèse.

Comme en littérature, l'identification par le spectateur de la nature du narrateur en voix-over, peut être tout aussi bien très précise (il s'agit de tel personnage, ou du réalisateur qui s'identifie lui-même, etc.) que très vague (commentateur désengagé, narrateur homodiégétique indéfini...).

Il existe cependant un troisième type de voix-over, qui échappe à cette double distinction : lorsque le statut du narrateur est impossible à déterminer. Dans ce cas, il est impossible de réduire l'indétermination du site de son énonciation. La voix-over se trouve alors doublement indéterminée : ontologiquement dans son site « ni tout à fait dedans, ni clairement dehors » (Chion, 1982, p. 18) et spécifiquement dans son énonciateur.

L'indétermination de l'énonciateur peut découler tant de l'impossibilité de déterminer sa nature homodiégétique ou hétérodiégétique que son identité. Si *Sans soleil* (Chris

Marker, 1983), qu'on aura l'occasion d'analyser en profondeur au chapitre deux, joue par exemple sur le premier tableau, *Millennium Mambo* (Hou Hsiao Hsien, 2001) trouble quant à lui l'identité du narrateur en voix-over, et non son statut homodiégétique ou hétérodiégétique. Étudions ici brièvement sa voix-over, ce qui nous permettra de montrer un autre cas de double-indétermination de la voix-over que *Sans soleil* et donc qu'il s'agit bien d'un type de voix-over, et pas d'un cas particulier.

Tourné en 2001, sorti en 2001, se déroulant en 2001 *Millennium Mambo* entretient une contemporanéité ostentatoire avec son époque, directement contrariée par la voix-over évanescence qui ouvre le film (puis revient, à intervalles réguliers, se mêler aux images et aux sons) : « C'était il y a dix ans déjà... l'année 2001 ». Cette voix, c'est celle de Vicky, le personnage principal du film qui pourtant, parle d'elle-même à la troisième personne tout au long du métrage : « Elle avait quitté Hao-Hao, mais il la retrouvait toujours. [...] elle ne pouvait pas s'échapper. »

Que faire de cette contradiction incohérente ? D'une part, le recours à la même actrice pour le personnage principal et la voix-over font pencher la balance du côté d'une homothétie entre les deux : le narrateur de la voix-over serait Vicky (et donc homodiégétique). D'autre part, l'usage de la troisième personne, l'absence d'adresse, l'absence de « je » ou de déictique indiquant que l'énonciateur de la voix-over connaît Vicky poussent en direction d'un narrateur omniscient, plus proche du commentateur que du personnage (et donc hétérodiégétique). Seul le « C'était il y a dix ans déjà » permet au spectateur de situer que les deux entités (la voix-over et Vicky) appartiennent à la même diégèse globale, à deux espaces-temps différents d'un même monde. C'est d'ailleurs là que gît le problème : comment deux personnages différents, habitant le même monde, pourraient-ils partager la même voix ?

En attribuant la voix de son personnage principal à sa voix-over, Hou Hsiao Hsien empêche le spectateur de lui prêter une identité propre : elle n'est pas le personnage principal, mais pas non plus quelqu'un d'autre. Qui est-elle ? L'incapacité du spectateur à trancher sur la question indétermine profondément le narrateur en voix-over, ce qui entraîne l'indétermination de son site et donc sa double-indétermination.



Si nous nous attachons aussi précisément à définir ce troisième cas, c'est qu'il est au cœur de notre sujet. En effet, en renforçant l'indétermination de la voix-over, ce type met en évidence le caractère apersonnel, indéterminé et indéfini de celle-ci, autrement dit : il fait apparaître la nature d'instance narrative fondamentale de la voix-over.

La voix physique qui l'incarne, l'identité de son énonciateur, le site depuis lequel elle est énoncée... Tous ceux-ci ne sont que des déictiques vides, qui marquent la présence de l'acte énonciateur sans pour autant l'incarner d'un narrateur anthropomorphe. Ce site impersonnel, cet espace trouble ni tout à fait dehors, ni tout à fait dedans, ni juxtadiégétique, ni péri-diégétique, certainement pas hors-champ mais pas non plus hors film, nous l'avons appelé tiers-lieu.

#### 4. TIERS-LIEU

Avant toute chose, précisons exactement ce que nous entendons par tiers-lieu. Le tiers-lieu est d'abord le site de l'énonciation de la voix-over lorsqu'elle est à son indétermination maximale. Le but de ce présent projet de recherche est de montrer qu'il ne se restreint pas pour autant à cette seule indétermination, mais qu'il est le site commun de l'indétermination de l'énonciation du film quelle que soit narrative concernée. Il faut donc comprendre le tiers-lieu comme l'espace trouble, indéfini et indéterminé duquel émane l'énonciation du film.

L'enjeu de cette recherche est de montrer que ce tiers-lieu, tel le narrateur en littérature, est toujours présent au cinéma mais qu'il est particulièrement visible et palpable pour le spectateur lorsque les instances narratives fondamentales du récit sont les plus indéterminées. Nous ne parlons pas ici du degré de transparence de ces instances, mais, comme nous l'avons vu avec *Millennium Mambo*, de la présence accrue de déictiques de leurs énonciations ne pouvant pas être rattachés à des entités anthropomorphes. Cette impossibilité crée une friction, une sensation d'incohérence chez le spectateur, qui ne comprend pas que quelque chose puisse être énoncé sans que quelqu'un l'ait énoncé. Elle fait apparaître, à ses yeux, les instances narratives fondamentales pour ce qu'elles sont ; ainsi que le tiers-lieu depuis lequel elles émanent.

Alors qu'en littérature le lecteur actuel est chevronné à l'exercice d'identifier le narrateur, sa voix, son degré et son statut ; au cinéma il n'en est rien. Chaque spectateur fait comme il peut, mélangeant trop souvent auteurs (réalisateur, monteur, cameraman) et instances narratives (narrateur fondamental, narrateur filmographique, méga-monstrateur). Cela est dû à la volonté de transparence du médium mais aussi au manque de familiarité du spectateur avec les instances narratives fondamentales du film et la notion d'énonciation impersonnelle. Via ce mémoire, l'idée est de donner au lecteur une notice quant à l'énonciation cinématographique qui lui permette par la suite, et devant n'importe quel film, de situer l'énonciation et ses instances. Pour ce faire, il s'agira surtout de le familiariser avec la notion d'énonciation impersonnelle à travers l'étude concrète de *Sans soleil*.

Pourquoi avoir choisi le terme de « tiers-lieu » et pas de « non-lieu » ou de « hors-lieu » ? C'est que le non-lieu évoque un néant, une absence qui ne correspondent pas à la présence du quatrième mur, là où la transparence bazinienne avait habitué le spectateur à ce qu'il n'y ait rien. Le hors-lieu, quant à lui, évoque un espace en marge, en dehors de quelque chose (ici, le film). Au contraire, l'espace que nous cherchons à définir est omniprésent, baigne le film comme un liquide amniotique, contamine sans cesse la diégèse et la non-diégèse. Il n'est pas ailleurs, il est partout.

### III. NOUVEAU TABLEAU DE L'ÉNONCIATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Dans son tableau de l'énonciation cinématographique, Gaudreault distingue deux actes énonciateurs au sein du film : la monstration et la narration. Metz, dans *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991), propose de les réunir sous la même égide, celle de l'énonciation, ne conservant la distinction entre narration et monstration qu'en cas de narration textuelle (voix-over ou intertitre). Contrairement à Gaudreault, donc, Metz considère la voix-over et l'intertitre comme des instances narratives fondamentales.

Depuis le début de notre développement, nous réunissons intertitres et voix-over sous la même égide, en tant qu'instances narratives textuelles. C'est que nous nous inspirons de Metz, mais aussi que nous reprenons la conception de Gaudreault, qui situe dans la même famille le metteur en scène et le metteur en cadre parce qu'ils travaillent tous deux à fabriquer des images. L'intertitre et la voix-over travaillent, eux, à créer du texte et méritent donc d'être considérés de façon similaire.

Nous ne pouvons pas considérer les instances narratives textuelles comme déléguées aux instances monstratives et narratives de Gaudreault. Les intertitres d'un film ne relèvent ni de sa mise sur film, ni de son montage (au sens où Gaudreault l'entend, c'est-à-dire comme l'agencement des images filmées préalablement). Pareillement, la voix-over, n'est pas rattachable au montage, ni à la mise sur film (quand bien même elle peut requérir la mise en scène d'un acteur pour l'incarner, ce n'est jamais dans un but de monstration).

Par ailleurs, il est possible de considérer les instances narratives textuelles du film au même degré que le méga-monstrateur et le narrateur filmographique car, nous venons de le montrer, elles sont d'abord impersonnelles. Il est donc possible de dégager un nouveau tableau de l'énonciation du film comprenant les instances narratives textuelles et leurs différentes acceptions :

MEGA-NARRATEUR = mise en film	MEGA MONSTRATEUR = mise sur film	MONSTRATEUR PRO-FILMIQUE = metteur en scène	
		MONSTRATEUR FILMOGRAPHIQUE = mise en cadre	
	NARRATEUR FILMOGRAPHIQUE = mise en chaîne		
	NARRATEUR LANGAGIER = mise en texte	INTERTITRE = écrit	juxtadiégétique <i>(narrateur homodiégétique)</i>
		VOIX-OVER = oral	péridiégétique <i>(narrateur hétérodiégétique)</i>
indéterminé <i>(narrateur indéterminé)</i>			

**fig.3 :** *Tableau de l'énonciation cinématographique incluant les instances narratives fondamentales textuelles*

Il est intéressant de noter qu'un intertitre peut être classé dans les mêmes trois catégories que la voix-over. Même s'il est plus rare d'être confronté à un intertitre signé de la main d'un personnage, ou à un intertitre indéterminé, cela reste possible au vu de sa nature textuelle.

\*

Dans ce chapitre, nous avons établi qu'en littérature, il y a toujours un narrateur anthropomorphe. Le lecteur est donc habitué à réceptionner le récit littéraire comme issu de l'énonciation d'une entité similaire à lui, et individuelle.

Nous avons montré qu'au contraire, au cinéma, il faut concevoir l'énonciation du film comme fondamentalement apersonnelle, et donc les instances narratives fondamentales à son origine comme non-anthropomorphes.

Nous avons mis en lumière le statut trouble des instances narratives textuelles au cinéma (voix-over et intertitre) qui, si elles doivent être considérées comme des instances narratives fondamentales du film, et donc fondamentalement apersonnelles et non-anthropomorphes, entretiennent, aux yeux du spectateur, un rapport de similitude avec le narrateur littéraire.

Cette ambivalence est ce qui permet la matérialisation, au yeux du spectateur, du site apersonnel de l'énonciation cinématographique en tant qu'espace, que nous avons nommé tiers-lieu. Ce tiers-lieu, s'il est rendu visible par la présence d'instances narratives textuelles dans certain films et leur caractère acousmatique et fondamentalement indéterminé, est le site, à notre sens, de l'énonciation de toutes les instances narratives fondamentales du film. C'est en tout cas ce qu'il s'agira de montrer via l'étude de l'énonciation de *Sans soleil* dans notre second chapitre.

## CHAPITRE 2 : ÉTUDE DE L'ÉNONCIATION DE *SANS SOLEIL*

Dans ce chapitre, il s'agira, à travers l'étude de *Sans soleil*, d'exemplifier les notions établies au chapitre un et de mettre en lumière leur articulation. *Sans soleil* nous a paru le sujet idéal car, nous aurons l'occasion de montrer que le film, dans sa diégèse, au-delà d'avoir recours à une voix-over doublement indéterminée, s'applique à rendre visible l'indétermination de chacune de ses instances narratives fondamentales en attribuant leur rôle à des personnages-auteurs du film, à savoir le cameraman-épistolier-monteur et son amie.

Il est important de stipuler ici qu'au regard de la nature d'abord documentaire du film, sa diégèse s'apparente au monde réel au moment de sa fabrication, et que lorsque nous parlerons de personnages, il faudra les comprendre dans un premier temps comme des sujets réels.

Le tour de force du film au regard de l'énonciation cinématographique, est de venir fracturer dans son générique la nature réelle de ces sujets-auteurs, qui relèvent en fait de l'invention. Cela a pour conséquence de rendre visible – comme c'était le cas pour l'indétermination de l'énonciateur de la voix-over étudiée au chapitre un – l'indétermination fondamentale des instances narratives du film.

Pour expliciter au mieux ce renversement complexe et ses conséquences sur le récit pour le spectateur, nous analyserons d'abord l'énonciation film au regard de sa diégèse, en ignorant ses intertitres, et donc son générique. Cela permettra de livrer au lecteur :

- Une vision claire des différents sujets-auteurs qui participent de l'énonciation des fragments filmiques et textuels qui constituent le film ;
- Une compréhension simple de la nature de ces fragments et du récit qu'ils forment, à savoir des fragments mémoriels et un récit cinématographique en flux de conscience rétrospectif.

A partir de cela, il nous sera possible d'analyser l'énonciation de *Sans soleil* dans son intégralité, en prenant en compte ses intertitres. Plusieurs indéterminations seront mises au jour : d'abord via la contradiction du générique quant à la diégèse du film, puis via la contradiction de la génétique du film (c'est-à-dire l'étude historique de sa fabrication réelle) quant à ce générique. Ces deux contradictions ont pour conséquence la mise en lumière de l'indétermination du statut des sujets-auteurs du film, et donc des instances narratives fondamentales qu'ils recouvrent.

Nous montrerons que l'indétermination de ces énonciateurs explicites remet en cause la nature même du récit qu'est *Sans soleil*. Est-il documentaire ou fiction ? L'impossibilité de séparer clairement ce qui relève du réel ou de l'invention dans le film conduit à une nouvelle indétermination : celle de l'énoncé même qu'est le film.

Cette indétermination globale matérialise de façon très prégnante le tiers-lieu défini au chapitre un. Il s'agira pour nous d'en lister les déictiques, puis d'en expliciter le rôle au sein du récit, et quant à l'investissement du spectateur dans la narration. Beaucoup ont rapproché *Sans soleil* de la notion de film mental :

« Une hypothèse : dans les deux cas, le film se déroule dans nos têtes, il se construit en nous à partir de tout ce dont l'image arrêtée nous prive (le continuum, le mouvement, dans *La Jetée*), ou, au contraire, il surgit comme une fièvre du collage profus d'images et de paroles qui nous submergent, et dont on ne retient que l'ivresse flottante et la sidérante beauté (*Sans soleil*). »  
(Nathalie Dray, « Chris Marker du temps », *Libération*, 2020)

Nous montrerons que c'est la sur-présence du tiers-lieu et l'indétermination trop visible des instances narratives fondamentales du film qui conduisent, dans *Sans soleil*, au l'investissement au sein du récit du spectateur en tant qu'énonciateur explicite même.



## **I. ÉTUDE DE L'ÉNONCIATION EXPLICITE DE *SANS SOLEIL***

Dans cette première partie, nous expliciterons le fonctionnement de l'énonciation de *Sans soleil* selon sa diégèse. Nous ne prendrons en compte que ce que le film raconte de son processus de fabrication, c'est-à-dire de son énonciation explicite, rattachée à des énonciateurs explicites et identifiables.

Nous évoquerons les intertitres afin de mettre brièvement en lumière leur rôle sans nous appesantir sur leur contenu.

### **1. NATURE DES FRAGMENTS**

S'il est difficile d'établir le sujet sémantique de *Sans soleil* (d'autres s'y sont d'ailleurs essayés mieux que nous, comme Nabil Hammoud, que nous étudions plus tard), il est possible de chercher à déterminer la nature de ce qui le constitue, c'est-à-dire son matériau de base. *Sans soleil* est ainsi avant tout une polyphonie filmique et textuelle qui rassemble des fragments de nature et d'origine variées.

#### **a. FRAGMENTS FILMIQUES**

Il est possible de rattacher les fragments filmiques qui le constituent en trois grandes catégories, sans compter ceux liés aux intertitres qui ne relèvent pas d'instances narratives monstratives, mais textuelles :

1. Les images du cameraman-épistolier, qui sont de deux ordres : au style direct ce sont ses souvenirs de voyage entre le Japon, l'Afrique, l'Islande et quelques autres lieux ; au style indirect ce sont les images de la télévision filmée avec son écran.

Par style direct et indirect nous entendons que certaines images filment le réel directement, alors que d'autres rapportent des images déjà filmées précédemment.

On attribue ces images au cameraman grâce aux lettres rapportées par la voix-over, qui confirment l'identité du cameraman et de l'épistolier, ainsi que sa paternité de la majeure partie des images montrées, le plus souvent évoquées et commentées dans les lettres : « *La première image dont il m'a parlé* » et « *je me souviens des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo* ».

2. Les images de synthèse d'Hayao Yamaneko, qui lui sont attribuées grâce aux lettres du cameraman-épistolier : « *Hayao appelle le monde de sa machine : la Zone - en hommage à Tarkovski.* ». Elles sont d'un seul ordre : indirectes. Elles déforment des images que le spectateur a déjà vues au cours du film (celles du cameraman) ou qu'il connaît déjà (Pearl Harbor) car elles appartiennent à sa mémoire de l'Histoire du vingtième siècle, une mémoire collective.

3. Quelques images orphelines, soit d'archives (Cabral, Tazieff) soit d'autres films (*Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *La Jetée* (Chris Marker, 1962)). Ces images sont insérées dans le montage directement sans être rapportées par d'autres images, elles sont donc au style direct bien que rattachées à d'autres auteurs que le cameraman-épistolier dans les lettres :

- « *Sur un ancien document, Amilcar Cabral adresse au rivage un geste d'adieu - il a raison, il ne le reverra jamais.* » ;

- « *Haroun Tazieff m'a envoyé ce qu'il venait de tourner au même endroit* », « *Un film d'Hitchcock : Vertigo* » ;

- « *Il se souvenait d'un autre film où ce passage était cité : le séquoia était celui du Jardin des Plantes, à Paris, et la main désignait un point hors de l'arbre - à l'extérieur du Temps.* ».

Dans le générique, d'autres images sont citées comme « incorporées » au film, mais nous ne les prendrons pas en compte comme telles au sein de notre développement car leur différence est imperceptible pour le spectateur, et qu'il les rattache d'abord au cameraman. Il s'agit du *Carnaval de Bissau*, de la *Cérémonie des Grades* et de la *Mort d'une girafe*.

## **b. FRAGMENTS TEXTUELS**

Il est possible de rattacher les fragments textuels à deux grandes catégories :

1. La voix-over, qui se répartit elle aussi en deux ordres :
  - Au discours direct elle rapporte ses propres observations sur les lettres et leur auteur : « *Ces joies simples du retour au pays, au foyer, à la maison familiale, qu'il ignorait, douze millions d'habitants anonymes pouvaient les lui procurer.* » ou encore « *Il prétendait que* » et même « *Il n'aimait pas s'attarder sur le spectacle de la misère* » ;
  - Au discours indirect elle les rapporte directement : « *Il m'écrivait : « ... il faudra que je la mette un jour toute seule au début d'un film [...] » ».*
2. Les intertitres, qui contiennent l'incipit de Racine, le producteur suivi du titre en russe, en anglais puis en français et le générique de fin.

Il est intéressant de noter que ces deux grands pôles (oral et écrit) sont connectés au sein du film par le noir des amorces noires de l'ouverture et celui du fond des intertitres. Le noir des amorces noires est bruité, visiblement « filmé », alors que le noir des intertitres est « mat », mais leur similitude installe un rapport d'identité entre les intertitres et la voix. D'une certaine manière, elle implique que les deux instances narratives émanent du même type de narrateur : un narrateur textuel.

## **c. NATURE**

Nous venons donc de dégager différents sujets-auteurs au sein du film, qui sont les énonciateurs explicites des fragments qui le constituent. Par « énonciateurs explicites », il ne faut pas comprendre « instance narrative fondamentale » mais « auteur » extériorisé comme tel. Au vu de la nature d'abord documentaire du film, ces auteurs réels appartiennent à sa diégèse, à savoir le monde réel au moment de la fabrication du film, ils en sont donc aussi des sujets. D'où le terme de sujets-auteurs. Tous ces énonciateurs explicites sont donc homodiégétiques.

Une fois ces énonciateurs explicites et leurs différents niveaux (direct ou indirect) établis, il ne reste plus qu'à chercher à identifier leur nature commune, c'est-à-dire leur matière première.

Quand bien même ces fragments filmiques forment un ensemble particulièrement hétéroclite (entre les souvenirs de voyage, les documents historiques et les images de synthèse) et la voix un continuum distendu (entre présent et passé, présent des lettres et présent de la voix, discours direct et indirect) ils sont tous reliés par un rapport commun à la mémoire :

1. Ainsi, les images du cameraman s'apparentent, tout le long du film, à ses souvenirs de voyage et sont même identifiées comme telles dans l'une de ses dernières lettres : *« je me souviens de ce mois de janvier à Tokyo, ou plutôt je me souviens des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo. Elles se sont substituées maintenant à ma mémoire, elles sont ma mémoire. 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... »*.
2. Pareillement, les images de Hayao Yamaneko sont rattachées à la notion de souvenir via celle de la trace : *« Et puis le voyage à son tour est entré dans la Zone. Hayao m'a montré mes images déjà atteintes par le lichen du Temps, libérées du mensonge qui avait prolongé l'existence de ces instants avalés par la Spirale. »*. En transformant les images du cameraman et des images d'archives jusqu'à les rendre illisibles, Yamaneko leur fait perdre leur figuralisme. Les images apparaissent pour ce qu'elles sont : l'empreinte illisible de ce qui n'est plus. En les regardant, le spectateur se souvient des images à leur origine, qu'il a pu voir auparavant ou qu'il connaissait déjà en même temps qu'il atteste leur disparition.
3. Les images d'archives et de films rapportés au cours du film jouent pareillement sur la mémoire collective historique du spectateur. C'est aussi le cas des citations d'autres auteurs au sein des lettres, ou celle de Racine en incipit.

4. Le principe des lettres de voyage joue quant à lui sur le régime du « souvenir de voyage », c'est-à-dire du fragment de ce qui a été et n'est plus, comme un carnet ou un journal intime.
5. Pour ce qui est de la voix-over au discours direct, elle s'apparente à une série de réminiscences et de souvenirs via sa focalisation au passé. Son « *Il m'écrivait* » en particulier (répété treize fois), fait office de formule qui projette le commentaire et de la même façon tout le film au passé, depuis un point au présent indéterminé (celui dont émane la voix). Il s'apparente au « Il était une fois » d'un conte.

De cette première analyse, il ressort donc que la matière première de *Sans soleil* a à voir avec la mémoire. Il ressort aussi que le film est une polyphonie filmique et textuelle aux énonciateurs explicites directs et indirects pluriels.

#### **d. PREMIER TABLEAU DES ÉNONCIATEURS EXPLICITES DE *SANS SOLEIL***

Nous pouvons récapituler les résultats de cette première analyse comme suit :

	ENONCIATEURS DIRECTS	ENONCIATEURS INDIRECTS <i>rapportés par l'énonciateur les précédant sur la ligne</i>	
FRAGMENT S FILMIQUES	Cameraman-épistolier (voyages)	Télévision	Auteurs variés
	Hayao Yamaneko (Zone)	Cameraman-épistolier (voyages)	
		Auteurs variés (archives)	
	Auteurs variés, dont Tazieff (archives, films)		
FRAGMENT S TEXTUELS	Voix-over	Cameraman-épistolier (lettres)	Auteurs variés cités dans les lettres
	Intertitre	Racine (incipit)	

**fig.4 :** *Tableau des énonciateurs explicites de Sans soleil et de leurs rapports (direct/indirect) à l'intérieur d'un même médium (fragments filmiques ou textuels)*

Tous ces énonciateurs sont homodiégétiques et explicites à l'exception de l'intertitre, qui est aersonnel et hétérodiégétique.

## 2. SOLLICITATION MÉMORIELLE DU SPECTATEUR

Bien que nous ayons établi la liste des différents énonciateurs explicites mémoriels qui participent des fragments filmiques et textuels du film, nous avons jusqu'ici omis deux autres entités mémorielles à l'œuvre au cours du métrage : le spectateur et les filmés. C'est que, n'étant pas énonciatrices de fragments en eux-mêmes, elles méritaient leur propre partie.

### a. LE SPECTATEUR

Dans sa durée, le film sollicite le spectateur sur deux plans mémoriels : dans sa mémoire immédiate des images et des textes qu'il a déjà vus ou entendus au cours du film ; et dans sa mémoire personnelle, mais aussi collective via des images et des textes qu'il peut connaître préalablement. Le film a donc recours à l'auto-référence (auquel cas il s'agit de répétitions) et à des références externes.

Les auto-références (ou répétitions) au sein film sont de deux types :

- Filmiques. Auquel cas, les images peuvent être répétées à l'identique, être de nouvelles images appartenant au même espace-temps que des images déjà vues (on reconnaît l'espace-temps en question) ou répétées après avoir été transformées (comme les images de la Zone) ;
- Textuels. Auquel cas, les phrases concernées peuvent être répétées à l'identique comme la formule « *Il m'écrivait* », ou simplement ré-évoquées.

Les références à des éléments extérieurs au sein du film sont de trois types :

- Historiques ;
- Filmiques ;
- Textuels.

Pour clarifier ces catégories, et rendre visible l'ampleur de ces répétitions et références au sein du film, nous les avons classées dans le tableau suivant :

		Auto-références (répétitions)	Références extérieures
IMAGES	Répétitions	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'Islande (les enfants) x 2</li> <li>- Les émeus x 3</li> <li>- Le temple aux chats x 2</li> <li>- Les chiens de l'Île de Sal x 3</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Séquences de <i>Vertigo</i></li> <li>- Séquences de <i>La Jetée</i></li> <li>- Archives de Cabral</li> <li>- Archives de Tazieff</li> </ul>
	Évocations	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'Islande (Tazieff)</li> <li>- Le motif du voyage x 5</li> <li>- Le motif des dormeurs x 3</li> <li>- Tokyo en Janvier x 2</li> <li>- Les films d'horreur x 2</li> <li>- Akao x 2</li> <li>- L'EMS Spectre x 4</li> <li>- Regards caméras (au moins une dizaine)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Imitation de plans de <i>Vertigo</i> par le cameraman lors de son pèlerinage à San-Francisco</li> </ul>
	Transformations	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La fête de quartier (Zone)</li> <li>- Les émeus (Zone)</li> <li>- La Dame de Bissau (arrêt sur image + Zone)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Vertigo</i> (arrêts sur image)</li> <li>- Kamikaze (Zone)</li> </ul>
TEXTE	Répétitions	<ul style="list-style-type: none"> <li>- « il y a des émeus en Île de France » x 2</li> <li>- « Tora » x 3</li> <li>- « choses qui font battre le cœur » x 2</li> <li>- « la poignance des choses » x 2</li> <li>- Le chant d'Arielle Domballe x 2</li> <li>- La « dame de Bissau » x 3</li> <li>- Le « secret » x 3</li> <li>- Le « film » x 12</li> </ul>	VOIX <ul style="list-style-type: none"> <li>- Shônagon (lettres)</li> <li>- Bashô (haïku)</li> <li>- Brando dans <i>Apocalypse Now</i></li> <li>- Samura Koichi</li> <li>- Amilcar Cabral</li> <li>- Ryoji Uebara (dernière lettre)</li> </ul> INTERTITRES <ul style="list-style-type: none"> <li>- Racine (incipit)</li> </ul>
	Évocations	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'Islande (enfants) x 3</li> <li>- « Il y aura des émeus dans la Zone »</li> <li>- Shônagon (lettres)</li> <li>- Les recalés de Namidabashi x 2</li> <li>- Daruma x 2</li> <li>- Akao x 2</li> <li>- Tokyo en Janvier x 2</li> <li>- Kamikaze x 2</li> <li>- L'horreur qui a un nom et un visage (<i>Apocalypse Now</i>) x 3</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Les lettres de Shônagon</li> <li>- Godard</li> <li>- Shakespeare</li> <li>- Lévi-Strauss</li> <li>- le Che Guevera</li> <li>- Brigadoon</li> <li>- Tarkovski</li> <li>- <i>Vertigo</i></li> <li>- <i>La Jetée</i></li> </ul>

fig. 5 : Tableau des références et auto-références (répétitions) dans Sans soleil



Ces deux régimes de références sollicitent la mémoire et les souvenirs du spectateur de différentes façons :

1. Auto-références (répétitions) :

Les images et les textes répétés à l'identique au sein du film se contentent de rappeler au spectateur qu'il les a déjà vus ou entendus plus tôt, sans pour autant l'amener à un effort particulier.

Les images qui évoquent leurs semblables (même espace-temps) sollicitent un effort de remembrance légèrement supplémentaire, puisqu'il faut que le spectateur se souvienne de leurs consœurs pour identifier la répétition. Ce n'est donc plus le même, mais l'analogie qui entre en jeu.

Les images du cameraman transformées par la Zone de Yamaneko en images de synthèse illisibles sollicitent autrement la mémoire du spectateur, car il doit activement rechercher dans ses souvenirs immédiats les images qu'il a pu voir plus tôt afin de pouvoir identifier celles qu'il regarde.

Pour ce qui est du commentaire et des intertitres, les répétitions et évocations jouent de la même manière que celles des images pour le spectateur.

2. Références extérieures :

La sollicitation du spectateur par les références extérieures au film est d'autant plus forte qu'il n'est plus confronté à sa mémoire immédiate mais à sa mémoire à long terme d'événements et d'œuvres majeurs du vingtième siècle.

Évidemment, tout spectateur ne pourra sans doute pas identifier chaque référence, mais certaines, telles que les images de Pearl Harbor, demeurent incontournables.

La reprise dans la Zone d'images d'archives transformées jusqu'à devenir illisibles et l'imitation, à San Francisco, de certains des plans de *Vertigo*, demandent un grand investissement mémoriel de la part du spectateur : il lui faut aller chercher dans sa mémoire personnelle le souvenir qu'il a des images à l'origine des imitations qu'il voit sur l'écran, qui n'en sont que des analogues lointains.

Sur le plan textuel, les multiples citations qui essaient les lettres du cameraman convoquent le bagage culturel du spectateur, qui, sans cesse, cherche à savoir s'il connaît l'auteur dont on lui parle ou non.

Cette sur-sollicitation du spectateur dans ses capacités mémorielles le rapproche des énonciateurs explicites identifiés plus tôt, qui sont tous, nous l'avons dit, des énonciateurs mémoriels. En effet, le spectateur contribue d'une certaine manière au film et à son développement de la même manière qu'eux : par sa mémoire.

Si l'on ajoute à cela le fait que la diégèse du film se veut être le monde réel au moment de sa fabrication, et que le spectateur fait partie du monde réel après sa fabrication, le spectateur appartient d'une certaine manière au même espace que les énonciateurs explicites des fragments filmiques, mais à un temps différent. Ce n'est pas pour dire qu'il est pertinent d'affirmer que le spectateur appartient à la diégèse du film, mais plutôt qu'il n'en est pas hermétiquement séparé comme pour un film de fiction.

De ces deux considérations, à savoir le trouble entre diégèse et réalité et le trouble entre énonciation et mémoire, nous retirons un premier rapprochement entre spectateur et statut d'énonciateur explicite dans *Sans soleil*, c'est-à-dire un premier pas vers le film mental.

## **b. LES FILMÉS**

Une autre entité mémorielle joue elle aussi d'une manière détournée au sein du film : celle des filmés qui se sont sus filmés. Le motif du regard caméra est un motif central dans *Sans soleil*, qui revient à de nombreuses reprises à l'image (en temps réel ou avec arrêt). Le regard de la dame de Bissau (qui clôt le film à une image près) en particulier est l'un des sujets centraux du film. Au sein du commentaire, il est l'un des fils directeurs du métrage : « *Franchement, a-ton jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra ?* », indique le cameraman à 00:07:32 et la voix de répondre, à la dernière minute du film « *Il m'écrit que maintenant il peut fixer le regard de la dame du marché de Praia, qui ne durait que le temps d'une image.* ».

Le rôle que jouent ces regards caméra est multiple. D'abord, ils matérialisent la présence du filmeur et de la caméra, qui ont été vus, et étaient donc bien « là » à « un moment donné » (c'est le *hic et nunc* de l'image). Ce n'est pas tout, ils permettent aussi la focalisation du regard du spectateur depuis le même point que le cameraman, puisque le regard qui était adressé à ce dernier au moment du tournage se transforme, à la projection, en une adresse au spectateur qui brise le quatrième mur.

À notre sens, et à ce moment de notre développement, l'intérêt de ces regards caméra est avant tout du même ordre que celui du portrait photographique. Lorsque le filmeur signifie par son regard qu'il s'est su filmé, il nous indique que nous partageons un souvenir commun avec lui. Lui aussi, s'il est encore vivant, se souvient, ou tout du moins porte enfoui dans sa mémoire la trace de cet instant que, à l'issue du film, nous porterons à notre tour en nous. Nous partageons donc, au cours du film, un fragment de la mémoire des filmés.

*Sans soleil* est donc une polyphonie mémorielle et fragmentaire qui sollicite dans sa durée la mémoire de ses spectateurs et convoque celle de ses filmés. Les énonciateurs explicites, les filmés et le spectateur partagent par ailleurs tous, au sens large, la même diégèse : le monde réel.

### 3. SOUVENIRS ET IMAGES CLÉS

Plus tôt, nous avons établi que les fragments à l'origine de *Sans soleil* étaient des fragments mémoriels, qui avaient à voir avec le souvenir. Il est maintenant nécessaire de s'attacher à définir ce qu'on a pu entendre par là, et de préciser notre terme. Pour ce faire, nous nous baserons dans un premier temps sur le travail de recherche de Nabil Hammoud : *Sans soleil de Chris Marker : analyse d'une poétique de la mémoire* (2017).

Il s'agit d'un mémoire de master qui analyse exclusivement le commentaire retranscrit de *Sans soleil*, sans se poser la question de son montage ou de son énonciation. Hammoud y effectue une étude du discours tenu par le commentaire sur le souvenir, la mémoire, l'Histoire, l'oubli, le rite et surtout le rôle de l'image et de l'acte filmique quant à eux. Pour toute approche approfondie de ces questions sémantiques, nous renvoyons donc à son travail, dont nous résumerons ici les grandes lignes dans le but d'en tirer une définition plus précise des fragments filmiques qui constituent *Sans soleil*, et ce pour notre propre analyse.

#### a. MÉMOIRE, HISTOIRE ET OUBLI

Dans sa recherche, Hammoud montre que dans *Sans soleil* le temps de la mémoire est mis en opposition avec celui de l'Histoire : « *La mémoire est pour l'un ce que l'Histoire est pour l'autre. Une impossibilité.* ». La mémoire est cyclique et implique une lecture du temps spiralaire où les événements (quand bien même chaque fois différents) se reproduisent de façon similaire. C'est le cas de la cérémonie des 21 ans au Japon, du Carnaval de Bissau et de la lumière de janvier à Tokyo qu'on retrouve un an plus tard sur l'Île de Sal. Cette conception du temps permet de se souvenir des choses en oubliant leur singularité au profit de leur répétition, afin de toujours pouvoir en tirer les enseignements nécessaires pour avancer.

Au contraire, l'Histoire est définie comme linéaire, ne se projetant que dans un sens : en avant. Ainsi, lorsque le cameraman rapporte des événements historiques, il emploie le futur : « *Et maintenant la scène se transporte à Cassaca, le 17 février 1980 – mais pour*

*bien la lire il faut encore avancer dans le temps : dans un an, Luiz Cabral le président sera en prison, et l'homme qu'il vient de décorer et qui pleure, le commandant Nino, aura pris le pouvoir. ». Selon le film, en affirmant que chaque époque est différente, l'Histoire s'empêche de regarder en arrière, et donc d'anticiper ses répétitions : « Qui se souvient de tout ça ? L'Histoire jette ses bouteilles vides par les fenêtres. ».*

Entre ces deux pôles, Hammoud explique que le film jette le pont de l'oubli : *« 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. ».* L'oubli est nécessaire à la mémoire pour permettre la répétition cyclique du temps en oubliant ce qui ne s'y inscrit pas. Il est inversement nécessaire à l'Histoire pour lui permettre d'avancer tout en se répétant, en oubliant qu'elle se répète. Les deux pôles que sont l'Histoire et la mémoire sont donc bien le contraire l'un de l'autre, mais demeurent connectés via le souvenir et l'oubli.

Hammoud montre ensuite que l'ambivalence du rôle de l'oubli au sein du film. Pour l'histoire, qui se répète en s'ignorant sans possibilité d'amélioration (guerre, révolution, rechute, etc), il est une catastrophe. À cet égard, la mémoire totale de l'homme de 4 001 lui serait salvatrice.

Dans le cas de la mémoire, au contraire, c'est la disparition de l'oubli qui serait terrible : elle annihilerait la nécessité de l'art et du rite. C'est d'ailleurs le cas du monde de l'homme de 4 001 :

*« Son seul viatique est cela même qui l'a lancé dans cette quête absurde : un cycle de mélodies de Moussorgski. On les chante toujours au quarantième siècle. Le sens s'en est perdu, mais c'est là que pour la première fois il a perçu la présence de cette chose qu'il ne comprenait pas, qui avait à voir avec le malheur et la mémoire, qu'il lui fallait à tout prix essayer de comprendre et vers laquelle, avec une lourdeur de scaphandrier, il s'est mis en marche. »*

Hammoud ne le dit pas, mais la parabole que joue l'histoire de l'homme de 4 001 dans *Sans soleil* est particulièrement subtile, puisque ce qui le met en marche, ce n'est pas d'avoir perdu l'oubli, mais d'avoir oublié ce que c'était. C'est donc l'oubli, au sein du film, qui est le moteur de toute action, la perte qui permet l'émotion poétique et la beauté.

## **b. RÔLE DE L'IMAGE**

« *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...* » confie le cameraman-épistolier dans l'une des ultimes séquences du film.

Il ne faut cependant pas confondre le rôle de l'acte filmique avec celui de la mémoire totale de l'homme de 4 001. Cette distinction est d'ailleurs au cœur de la recherche de Hammoud, qui analyse le rôle de l'image dans *Sans soleil* en le mettant en parallèle avec celui de la madeleine de Proust.

Hammoud, analyse particulièrement les images de la Zone de Yamaneko. Ce que montrent ces images, c'est qu'une fois dépouillées de leur figuralisme elles n'évoquent plus au spectateur les images qu'il a pu voir précédemment mais leur souvenir, de la même façon que la madeleine n'est pas la madeleine du souvenir de Marcel mais ce qui lui permet d'accéder au souvenir. Les images ne sont donc pas des souvenirs, mais des clés. Nous parlerons par la suite d'images clés.

On rappelle à cet égard, cette phrase de Serge Tisseron : « Aristote disait qu'« il n'y pas un seul mais deux mouvements de l'âme vers l'image : l'un se porte vers l'image en tant qu'elle représente autre chose (aujourd'hui nous dirons « un signe ») et l'autre se porte vers l'image elle-même en tant qu'elle est une réalité (la réalité de ce qu'elle représente). Elle s'impose d'abord comme la réalité de ce quelle représente, puis, dans un deuxième temps, par le travail de la pensée, elle est perçue comme un signe. » » (*Le bonheur dans l'image*, 1996 – titre qui n'est pas sans rappeler « *l'image du bonheur* » qui ouvre *Sans soleil*).

Dans *Sans soleil*, donc, l'image n'est pas tant le souvenir de la chose, ni la chose en elle-même, mais la clé qui permet d'accéder au souvenir de la chose. Mais cette clé ne fonctionne que pour celui à qui appartient le souvenir. Cette distinction est cruciale pour notre analyse car en dehors de celles de la Zone, le spectateur est confronté dans le film à des images clés de souvenirs appartenant à d'autres énonciateurs explicites (principalement le cameraman-épistolier). Ces images ne lui permettent donc pas tant de se souvenir que d'imaginer ce que sont ces souvenirs pour les énonciateurs explicites concernés. Pour le dire autrement, *Sans soleil* est un film constitué d'images clés, qui, au-delà de solliciter la mémoire du spectateur, sollicitent surtout son imaginaire.

### **c. RÔLE DU TEXTE**

L'analyse de Hammoud nous a permis une distinction essentielle quant aux fragments filmiques qui constituent le film. Pour ce qui est des fragments textuels, nous conserverons notre analyse précédente en les considérant comme des fragments mémoriels pouvant s'apparenter à des carnets ou des journaux intimes.

Nous pouvons cependant noter que le manque de matière des lettres et du commentaire quant à la relation qui lie le cameraman-épistolier et son amie sollicite d'une certaine manière l'imaginaire du spectateur, qui spéculé sur cette relation à partir de très peu d'indices.

#### 4. NATURE DU RÉCIT

Maintenant que nous avons pu établir la nature et l'organisation précises des fragments qui constituent *Sans soleil*, il nous reste à établir la nature de son récit dans sa globalité, hors intertitres (toujours au regard de sa diégèse).

##### a. ÉNONCIATEUR EXPLICITE PRINCIPAL DU FILM

En première partie de ce chapitre, nous avons récapitulé les résultats de notre analyse des énonciateurs de *Sans soleil* dans un tableau. Celui-ci, cependant, ne prenait en compte que les relations de discours directs et indirects au sein d'un même médium (images rapportant à d'autres images, texte rapportant d'autres textes).

À ce stade de notre étude, il peut être pertinent de le complexifier en y incorporant les relations de discours directs et indirects entre image et texte. Ainsi, via les lettres rapportées par la voix-over, nous savons que les images de Yamaneko ont d'abord été adressées au cameraman-épistolier. Chacune de leurs occurrences, d'ailleurs, est identifiée comme telle :

- « *Mon copain Hayao Yameko [...] m'a montré les bagarres des Sixties traitées par son synthétiseur.* »
- « *Hayao Yanianeko invente des jeux vidéo avec sa machine. Pour me faire plaisir, il y laisse entrer mes animaux familiers, le chat et la chouette.* »
- « *J'envie Hayao et sa Zone. [...] Je regarde ses machines, je pense à un monde où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende.* »
- « *Sur la machine d'Hayao, la guerre ressemble aux lettres qu'on brûle, et qui se déchirent elles-mêmes dans un liseré de feu.* »
- « *Hayao m'a montré mes images déjà atteintes par le lichen du Temps.* »

De même pour les images d'archives et de films, extériorisées comme telles au sein des lettres :

- « *Sur un ancien document, Amilcar Cabral adresse au rivage un geste d'adieu - il a*



*raison, il ne le reverra jamais. »*

- « *Haroun Tazieff m'a envoyé ce qu'il venait de tourner au même endroit »*
- « *Un film d'Hitchcock : Vertigo »*
- « *Il se souvenait d'un autre film où ce passage était cité : le séquoia était celui du Jardin des Plantes, à Paris, et la main désignait un point hors de l'arbre – à l'extérieur du Temps. ».*

Si ces fragments sont bien au style direct *filmiquement*, à l'échelle de l'énonciation explicite du film ils sont doublement rapportés par les lettres puis la voix-over.

On peut donc établir un nouveau tableau de l'énonciation explicite du film prenant en compte cette spécificité :

ENONCIATEURS DIRECTS (= extradiégétiques)	ENONCIATEURS INDIRECTS (= intradiégétiques) <i>rapportés par l'énonciateur les précédant sur la ligne</i>		
Cameraman-épistolier (voyages)	Télévision	Auteurs variés	
Voix-over	Cameraman-épistolier (lettres)	Auteurs variés cités dans les lettres	
		Hayao Yamaneko (Zone)	Cameraman-épistolier (voyages)
		Auteurs variés, dont Tazieff (archives, films)	Auteurs variés (archives)
Intertitre	Racine (incipit)		
<b>Légende :</b>			
FRAGMENTS FILMIQUES		FRAGMENTS TEXTUELS	

**fig. 6 :** *Tableau des énonciateurs explicites de Sans soleil et de leurs rapports (direct/indirect) quelque soit le médium (fragments filmiques et textuels confondus)*

Il est intéressant de noter qu'avec cette nouvelle conception, les énonciateurs directs et indirects correspondent aux notions d'énonciateurs extradiégétiques (adressé au spectateur) et intradiégétiques (adressé à un autre personnage), ce qui est plus cohérent.

Le film ne compte que trois énonciateurs extradiégétiques :

- Le cameraman-épistolier lorsqu'il s'agit de ses fragments filmiques ;
- La voix-over ;
- L'intertitre.

Tous, à l'exception de l'intertitre, sont homodiégétiques : les énonciateurs intradiégétiques du film appartiennent tous à sa diégèse (le monde réel) et en sont même, dans le cas de Yamaneko, des sujets (et donc des personnages). Quant au cameraman-épistolier et à son amie, ils en sont à la fois les énonciateurs principaux et les sujets principaux.

En cherchant à attribuer à chaque énonciateur du tableau son « temps d'écran », ou plutôt son « temps de film », il ressort que le cameraman-épistolier occupe quasiment toute la durée du métrage, qu'il s'agisse des fragments filmiques qui le constituent ou du commentaire de la voix-over (à quatre-vingt-dix pour cent constitué des lettres du cameraman rapportées telles quelles). L'énonciateur explicite principal des fragments mémoriels qui constituent le film sur le plan de sa durée est donc le cameraman-épistolier.

Ce n'est pas tout : à 01:35:56, nous avons la preuve que le cameraman-épistolier est aussi le monteur du film : « *J'ai repris le plan dans son intégralité, en rajoutant cette fin un peu floue* ». Au regard de la diégèse et donc aux yeux du spectateur, le cameraman-épistolier-monteur est l'énonciateur explicite de l'écrasante majorité des fragments filmiques et textuels (au style indirect) du film, ainsi que l'auteur exclusif du montage. Il peut donc, à cet étape de notre raisonnement, être considéré comme l'énonciateur explicite principal de *Sans soleil*.

Cette caractérisation est essentielle puisque, dans la suite de notre développement, nous désirons montrer que *Sans soleil* est un film en flux de conscience, un long processus mémoriel en cours de devenir. Or, pour pouvoir l'affirmer, il faut bien qu'il y émane, à l'origine, de la conscience de *quelqu'un*.

## **b. FLUX DE CONSCIENCE RÉTROSPECTIF**

Avant de pouvoir montrer que *Sans soleil* est un flux de conscience rétrospectif, quelques définitions s'imposent.

La notion de flux de conscience est établie, en psychologie, en 1890 par le philosophe William James. Dans son *Principles of psychology (Principes de la psychologie)* dont nous faisons suivre notre propre traduction, il définit à la page 243 :

« la conscience comme un « flux » ininterrompu : une « rivière » où un « courant » sont les métaphores par lesquelles elle serait la plus naturellement décrite. Lorsque nous en parlerons par la suite, nous l'appellerons courant de pensée, ou vie subjective ».

Cette expression est restée en littérature sous la forme de « *stream of consciousness* » pour laquelle nous préférons la traduction « flux de conscience » à son homologue « courant de conscience » dans la suite de notre développement. Ce courant littéraire, qui recouvre des auteurs tels que William Joyce ou Virginia Woolf et même, pour *À la recherche du temps perdu* (Marcel Proust, 1914), Proust, se reconnaît en ce qu'il cherche à représenter le flux continu de la conscience des personnages de ses romans. Ainsi, un roman appartenant au courant du flux de conscience narre son récit au travers de la subjectivité sensible et personnelle d'un ou plusieurs de ses personnages, en toute subjectivité. Le lecteur d'un tel roman passe d'une pensée à l'autre, du présent à un souvenir, l'idée étant de matérialiser le processus mental de la conscience sous la forme d'un courant ininterrompu.

Au regard du caractère elliptique, flottant, et fragmentaire de *Sans soleil*, qui passe d'une séquence à l'autre par analogie, contradiction ou écho (comme l'aile d'avion paisible qui succède aux Kamikazes de Pearl Harbor), il ne nous semble pas inexact de considérer le film comme un ressortissant du flux de conscience au cinéma. Pour preuves : le film passe d'un espace à l'autre par contact, de l'Afrique au Japon via le rite, de l'Afrique à l'île de France via les émeus, du Japon à San-Francisco à Paris via d'autres films, et ainsi de suite, le tout lié par le commentaire de la voix, qui connecte les pensées de l'auteur des lettres via ses propres analogies, comme une voie intérieure. Ce n'est pas tout : les oscillations spatiales ont leur contrepartie temporelle. Futur du passé, futur du présent, passé de l'histoire, passé de la mémoire... Le film passe d'un temps à l'autre au gré d'échos et de souvenirs, et en parallèle, le spectateur alterne entre souvenirs de ce qu'il a vu, souvenirs de ce qu'il connaissait déjà et projections imaginaires, mêlant son propre processus mental à celui du film.

Définissons maintenant rapidement mémoire et souvenir. Selon le CNRTL, le souvenir est « ce qui est inscrit dans la mémoire ; ce dont on se souvient ; ce qui, du passé, fortuitement ou par l'effet d'un rappel volontaire, revient à l'esprit, est reconnu par la conscience comme passé et généralement rattaché par le sujet à un moment précis du passé. » Cette définition du souvenir implique qu'il est le fruit d'une conscience, d'un sujet. Pareillement, il y a une homothétie entre celui qui se souvient et celui à qui appartient le souvenir, son destinataire.

La mémoire, quant à elle, est définie par le CNRTL comme la « faculté comparable à un champ mental dans lequel les souvenirs, proches ou lointains, sont enregistrés, conservés et restitués. ». La mémoire est donc l'outil qui permet le souvenir, dans toutes ses attributions.

En plaçant ces définitions en regard des notions d'histoire, de récit et de narration de Genette vues au chapitre un, il est possible d'établir ce qu'est le processus mémoriel du point de vue de la narratologie, via le schéma instanciel suivant :



**fig. 7** : Schéma instanciel du processus mémoriel d'un point de vue narratologique

En appliquant ce schéma narratif à *Sans soleil*, les concordances sont multiples. Le récit 2, qui transforme les événements en souvenirs, est énoncé par le méga-monstrateur et l'épistolier, qui est une forme d'instance narrative textuelle, quand bien même intradiégétique. La caméra enregistre ce qui a été au moment où cela a été et l'épistolier rapporte ce qui a été juste après que cela a été, c'est-à-dire dans le même espace-temps.

Le récit 1, qui restitue les souvenirs, est énoncé par le narrateur filmographique et la voix-over, qui arrangent respectivement les fragments filmiques et les fragments textuels. Cette restitution, via l'usage du passé de la voix-over est focalisée au passé, et se fait donc sur le mode de la réminiscence. Effectivement, en utilisant le passé, la voix-over implique que ce que nous regardons et ce que nous entendons n'est plus, c'est-à-dire la perte du référentiel réel, tout comme le font, dans une moindre mesure, les images rapportées de la télévision et de Yamaneko. Elle permet donc la transformation des images du film en images clés.

La différence fondamentale entre le schéma instanciel de la mémoire que nous venons d'établir et le fonctionnement interne de *Sans soleil* tient en ce que, dans le film, la personne à qui appartient le souvenir, qui a vécu l'événement en question, n'est pas la même que celle à qui il est restitué, à savoir le spectateur.

Si l'on met à nouveau *Sans soleil* en regard de *La Recherche* de Proust, cette dissociation n'est pas choquante dans le sens où, en tant que lecteurs, nous lisons *La Recherche* bien qu'elle soit le condensé des souvenirs et des sensations de Marcel, narrateur à la première personne. Il s'agit donc bien d'un critère du flux de conscience.

Cette séparation en deux entités (à savoir le narrateur et le narrataire) de ce qui, à l'origine, n'était qu'un seul sujet, participe du caractère subjectif et mental de *Sans soleil*. Le film, plus que de nous montrer les fragments mémoriels du cameraman-épistolier-monteur, nous place dans sa subjectivité même, dans son regard alors qu'il se remémore. Ainsi, *Sans soleil* en tant que récit cinématographique n'est pas qu'une suite de fragments mémoriels mis bout-à-bout, mais la transcription d'un long processus de remembrance en cours d'advenir, un flux de conscience mémoriel rattaché à un énonciateur explicite principal : le cameraman-épistolier-monteur.

À l'issue de cette première partie, nous avons montré :

- La nature mémorielle des fragments polyphoniques qui constituent *Sans soleil* ;
- La sollicitation du spectateur, au cours du film, dans sa mémoire immédiate et sa mémoire à long terme qu'elle soit collective ou personnelle ;
- La nature mémorielle particulière des fragments filmiques, qui ne sont pas des souvenirs en tant que tels mais des images clés qui sollicitent le spectateur dans son imaginaire (puisqu'il imagine, à partir d'elles, ce que sont les souvenirs de leurs énonciateurs explicites) ;
- La nature globale du récit qu'est *Sans soleil*, à savoir un film en forme de flux de conscience mémoriel rattaché à un énonciateur explicite principal à la fois auteur et sujet : le cameraman-épistolier-monteur.

Cette première conception n'est possible qu'au regard de la proximité qu'entretient la voix-over avec le narrateur littéraire, qui incite le spectateur à la réceptionner comme une instance narrative individuelle et anthropomorphe. Cette confusion le pousse à appliquer les mêmes individuations et anthropomorphisations aux autres instances narratives fondamentales du film, application permise, dans *Sans soleil* via la figure du cameraman-épistolier-monteur et la nature de flux de conscience rétrospectif du métrage.

Cette première conception n'est cependant valable que sur le plan de l'énonciation explicite du film, c'est-à-dire en ne prenant en compte que les informations livrées par les énonciateurs homodiégétiques (explicites) du film. Elle correspond à la compréhension que se fait le spectateur du film et de son processus de fabrication selon sa diégèse. Si l'on prend en considération les intertitres du film, et particulièrement le générique, elle vole en éclat.

## II. ÉTUDE DE L'ÉNONCIATION IMPLICITE DE *SANS SOLEIL*

Dans cette partie, il s'agira d'étudier l'énonciation de *Sans soleil* dans sa totalité, en prenant en compte ses énonciateurs implicites, c'est-à-dire l'intertitre.

Dans une première sous-partie, nous montrerons que les instances narratives fondamentales du film, dans la diégèse de *Sans soleil*, sont l'objet de personnifications. C'est-à-dire que leurs rôles sont recouverts par ceux d'énonciateurs explicites du film, à savoir le cameraman-épistolier-monteur et son amie. Ces personnifications, bien que factices (puisque les instances narratives fondamentales du film demeurent apersonnelles ontologiquement), permettent de rendre visible et compréhensible pour le spectateur le processus de fabrication du film et le fonctionnement de son énonciation explicite.

Nous montrerons, ensuite, via l'étude linéaire de l'évolution de la conception que se fait le spectateur du processus de fabrication du film au cours de son visionnage, que la nature hétérodiégétique ou homodiégétique du cameraman-épistolier et de son amie est troublée par deux fois. Ces deux indéterminations successives jettent le trouble quant à l'existence ou non de ces sujets-auteurs, et donc leur appartenance à la diégèse (puisque la diégèse du film est d'abord le monde réel, elle ne peut contenir des personnages inventés).

Une étude de la génétique du film, c'est-à-dire une approche historique de son processus de fabrication réel, nous permettra de prouver que cette double-indétermination des énonciateurs explicites du film est volontaire et n'a pas vocation à être résorbée. Les instances narratives du film, dépouillées de leurs personnifications, apparaissent alors au spectateur pour ce qu'elles sont : des instances apersonnelles. L'indétermination des énonciateurs explicites du film matérialise, aux yeux du spectateur, la possibilité d'une énonciation sans énonciateur anthropomorphe.



## **1. INSTANCES NARRATIVES FONDAMENTALES**

Dans *Sans soleil*, les instances narratives fondamentales (à l'exception de l'intertitre), à savoir le méga-monstrateur, le narrateur filmographique et la voix-over, sont personnifiées par des énonciateurs explicites du film. Explicitons dans un premier temps cette affirmation avant de la confronter au principe de l'énonciation apersonnelle de Metz (1991).

### **a. PERSONNIFICATION**

Nous expliquerons d'abord ce qui nous permet d'affirmer qu'il y a personnification de chacune des trois instances narratives fondamentales citées plus tôt au regard de la diégèse du film, c'est-à-dire sans en prendre en compte le générique.

Le rôle du méga-monstrateur, à savoir la mise sur film, est principalement recouvert par le rôle du cameraman-épistolier dans le film. Ce dernier est en effet à l'origine de l'écrasante majorité des images extradiégétiques du film et rapporte l'intégralité des images intradiégétiques qui y figurent, qu'il s'agisse de celles de la télévision ou des images de la Zone de Yamaneko et des images d'archives – toutes deux citées dans les lettres.

Nous l'avons évoqué dans la partie précédente, à 01:35:56 le spectateur apprend que le cameraman-épistolier est aussi le monteur du film. Le rôle du cameraman-épistolier recouvre donc aussi celui du narrateur filmographique, à savoir l'organisation des fragments filmiques en un continuum, c'est-à-dire l'acte énonciateur lié au montage.

La voix-over jouit d'un statut particulier sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus amplement par la suite. Contentons-nous de dire pour l'instant qu'elle est personnifiée par l'amie du cameraman-épistolier-monteur. Que la voix à son origine soit celle de l'amie en question ou d'une actrice l'incarnant, le résultat sémantique reste – de prime abord – le même.

Seul l'intertitre, de par sa nature hétérodiégétique, n'est pas personnifié.

Ces deux personnifications sont avant tout rendues possibles par la présence d'énonciateurs explicites au sein de la diégèse, c'est-à-dire la présence à l'écran ou au son des auteurs du film, qui en sont aussi des personnages. Cette présence est matérialisée au sein de la diégèse par de nombreux déictiques, c'est-à-dire des indices soit de la présence physique de ces énonciateurs explicites, soit de la nature d'énoncé de ce que le spectateur regarde (les images sont renvoyées à ce qu'elles sont des images, le son au son, et ainsi de suite).

C'est donc en premier lieu le trouble personnage/auteur, lié à la nature d'abord documentaire de *Sans soleil* qui pousse le spectateur à attribuer les déictiques de l'énonciation du film à des instances narratives anthropomorphes plutôt qu'à des instances narratives apersonnelles.

## **b. DÉICTIQUES**

Nous listerons ici les différents déictiques que contient *Sans soleil*, déictiques soit de la nature d'énoncé de ce qui le constitue (nature monstrative, nature filmographique, nature textuelle) ; soit de la présence d'un énonciateur à l'origine de ces fragments. Un tel énonciateur, nous venons de le montrer, est assimilé dans *Sans soleil* aux énonciateurs explicites appartenant à sa diégèse, eux-mêmes personnification de trois des instances narratives fondamentales du film.

Les déictiques que nous avons identifiés dans *Sans soleil* sont de trois types :

- Monstratifs lorsqu'ils ont à voir avec l'énonciation des fragments filmiques, c'est-à-dire le méga-monstrateur et donc le cameraman-épistolier-monteur ;
- Filmographiques lorsqu'ils ont à voir avec le narrateur filmographique, c'est-à-dire l'acte énonciateur du montage et donc le cameraman-épistolier-monteur ;
- Textuels lorsqu'ils ont à voir avec l'énonciation des fragments textuels, et donc, dans notre cas, de la voix-over et donc l'amie du cameraman-épistolier-monteur.

Nous nous intéresserons plus tard aux déictiques de l'intertitre, que nous ne prenons pas encore en compte à cette étape de notre développement.

Puisque nous avons mis en évidence la personnification de ces trois instances narratives fondamentales par le cameraman-épistolier-monteur et son amie, il faudra considérer par la suite qu'un déictique de la présence du cameraman-épistolier-monteur est équivalent à un déictique de la présence du méga-monstrateur ou du narrateur filmographique et qu'un déictique de la présence de l'amie est équivalent à un déictique de la présence de la voix-over.

### **i. MÉGA-MONSTRATEUR**

Les déictiques qui trahissent l'énonciation du méga-monstrateur sont de trois types.

Pour le spectateur, les tremblements fréquents de la caméra portée et les nombreux regards caméra qui essaient le film, qu'il s'agisse de ceux des filmés, ou de ceux d'autres images (« *car les voyeurs d'images sont vus à leur tour par des images plus grandes qu'eux* ») extériorisent sans cesse la présence d'un filmeur et la nature d'image de ce qui est montré.

Pareillement, le caractère « rapporté » de certaines images (comme celles de la télévision et des autres films (*Vertigo* et *La Jetée*)), lié à des procédés visuels de cadre dans le cadre ou d'écrans filmés rend extrêmement perceptible pour le spectateur la nature d'image de ce qu'il regarde.

Au sein du commentaire, les images filmiques sont par ailleurs constamment extériorisées en tant que telles, et ce de deux manières :

- Via la description des images projetées par le cameraman-épistolier dans ses lettres ou par la voix-over au discours direct ;
- Via le discours sur l'image et sa nature tenu par le commentaire. Le terme « image » est à ce titre répété treize fois.

## ii. NARRATEUR FILMOGRAPHIQUE

Les déictiques qui trahissent l'énonciation du narrateur filmographique sont de cinq types.

Le montage est d'abord rendu visible par le commentaire, qui matérialise le plus fortement sa présence aux yeux du spectateur, ce par deux fois :

- A l'ouverture : *« 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, au moins on verra le noir. » ;*
- A la presque fin : *« J'ai repris le plan dans son intégralité, en rajoutant cette fin un peu floue, ce cadre tremblotant sous la force du vent qui nous giflait sur la falaise, tout ce que j'avais coupé pour "faire propre" et qui disait mieux que le reste ce que je voyais dans cet instant-là, pourquoi je le tenais à bout de bras, à bout de zoom, jusqu'à son dernier 25° de seconde... ».*

L'ouverture rend aussi très visible le montage par les contradictions subtiles qui se jouent entre lui et la voix-over. La voix-over raconte ainsi un film qui commence par l'image de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965, suivie d'une longue amorce noire. Le film que le spectateur regarde commence cependant par une longue amorce noire suivie de l'image des trois enfants, puis d'une courte amorce, puis de l'image d'un porte-avion, et enfin d'une longue amorce noire. Cette contradiction initiale et subtile identifie le montage, aux yeux du spectateur, comme une énonciation indépendante de la voix-over et des images, c'est-à-dire le fruit d'une énonciation propre, que nous rattacherons au narrateur filmographique.

Le montage est pareillement rendu visible par quelques raccords « sémantiques » entre séquences, assez rares au sein du film. Nous pensons particulièrement au raccord entre la séquence de Pearl Harbor dans la Zone et celle de l'Île de Sal, qui passe des avions en

feu des Kamikazes à l'aile paisible d'un avion qui fend le ciel bleu en direction de l'Île de Sal. Un tel raccord frappe le spectateur car il détonne par rapport au reste du film, qui l'habitue à des coupures nettes, sans analogie entre les séquences. Il rappelle donc la présence de l'acte énonciateur qu'est le montage.

Le montage est enfin rendu visible par l'irruption, au cours du film, de plusieurs séquences ou plans non commentés, quasiment jamais ré-évoqués par la suite, dont voici la liste :

- L'image du porte-avion à l'ouverture du film ;
- Les chiens de l'Île de Sal, qui surgissent de façon quasi subliminale aux premières séquences du film ;
- Le plan de la lumière d'un laser rouge, de la barque, de l'émeu et du Japonais filmant un Noir qui surgissent – silencieux – au cours de la séquence des fêtes de quartier ;
- La séquence des habitants du Cap-Vert se faisant passer des pierres à la chaîne ;
- La mort d'une girafe ;
- Les quelques séquences qui filment l'EMS Spectre qui a servi à générer les images de la Zone de Yamaneko ;

Ces séquences rendent particulièrement visible la présence d'un narrateur filmographique car elles sont le plus souvent silencieuses, en tout cas jamais commentées, et n'existent donc que par le montage.

Les quelques arrêts sur image rappellent enfin la présence du narrateur filmographique en interrompant le continuum des images filmées.

### **iii. VOIX-OVER**

Les déictiques de l'énonciation de la voix-over sont particuliers. Ils renvoient d'abord à la présence d'un énonciateur, ensuite à celle d'un énoncé. Cela est dû à sa nature de voix, terriblement anthropomorphique.

Les déictiques extériorisant l'énoncé de la voix-over sont de trois types :

- La voix qui l'incarne renvoie à un corps, à une bouche, à un énonciateur, c'est la nature acousmatique de la voix-over ;
- Pareillement, dans le discours du commentaire, le « *Il m'écrivait* » répété treize fois et ses variantes « *Il m'écrit* », « *Il me racontait* » portent en eux la marque du « je », la marque d'un énonciateur à l'origine du discours, d'un narrateur ;
- Un autre déictique de la présence de la voix-over, cette fois-ci non de son énonciateur mais du site de son énonciation, est le noir de l'amorce noire. Lorsque le film s'ouvre, il s'ouvre sur une amorce noire bruitée, filmée, qui n'a que peu à voir avec le noir mat et lisse des intertitres. La voix-over naît de ce noir organique, et lorsqu'elle se tait, l'image des enfants apparaît. Dès qu'elle reprend, l'amorce noire revient. Ces trois premiers « plans » (dont deux amorces) créent un rapport d'homothétie entre le site de la voix-over et ce noir indéterminé. Nous le considérerons donc pour l'heure comme un déictique, non plus de son énonciateur, mais du site de son énonciation.

### **c. ÉNONCIATION APERSONNELLE**

Sur les quatre instances narratives fondamentales du film, trois, dans *Sans soleil*, sont donc personnifiées par des énonciateurs explicites homodiégétiques. Cette personnification est renforcée et soutenue par les nombreux déictiques que nous venons de lister, qui rendent le spectateur extrêmement sensible au fait qu'il regarde un énoncé. Pour le dire autrement, ces déictiques et leur incarnation par des auteurs-personnages du film rappellent sans cesse au spectateur la nature cinématographique de ce qu'il regarde, en matérialisant quasi constamment la présence du quatrième mur.

Sur le plan de l'énonciation stricte du film, cependant, ces personnifications ne sont pas à comprendre comme l'anthropomorphisation des instances narratives fondamentales du film :

« L'énonciateur filmique [...] est défini comme une entité fondamentalement apersonnelle, toujours hors texte, une entité dont on ne peut rien dire sinon qu'elle a fait l'acte d'énoncer un film ou un texte (p. 189). Conséquence de cette apersonnalisation, Metz rejette les thèses sur l'auteur implicite, auteur modèle et autres qu'il considère comme une prolifération douteuse d'instances au statut suspect (pp. 193 et 205) et opte pour une conception fondamentalement apersonnelle dans laquelle l'énonciation est coextensive à tout l'énoncé et n'implique d'autre énonciateur que le film lui-même. **L'énonciateur qui dit « je » est donc, par définition, toujours déjà énoncé, toujours inclus dans le film.** Malgré cette condamnation inexorable de la conception anthropomorphique et déictique de l'énonciation filmique, **Metz évoque cependant la possibilité d'une certaine personnification de l'énonciateur filmique, non pas en terme d'instance énonciative, mais comme principe d'intelligibilité, hypothèse d'interprétation du film (p. 213).** »<sup>1</sup> (Châteaufort, 1993, p. 245)

Ce « principe d'intelligibilité » cette « hypothèse d'interprétation du film », c'est cela qui nous intéresse pour notre étude de *Sans soleil*. Nous pensons en effet que la personnification des instances narratives fondamentales dans *Sans soleil* a pour but de pousser le spectateur à spéculer sur son processus de fabrication et son énonciation explicite, à le solliciter dans son imaginaire.

Par « énonciation explicite », nous faisons référence à la conception de l'énonciation du film que se fabrique le spectateur au regard de la personnification des instances narratives, c'est-à-dire au regard de la diégèse.

---

1 Passages mis en gras par nous-même.

Au vu de l'amalgame auteur/personnage/instance narrative qui existe au sein du film, l'explicitation du processus de fabrication du film par le spectateur équivaut à l'explicitation de son énonciation. Cela implique une relation d'équivalence fondamentale : pour que le spectateur puisse imaginer et comprendre le processus de fabrication du film à partir de ce qu'en livre la diégèse, il doit pouvoir s'appuyer sur une énonciation explicite cohérente.

Pourtant, et c'est ce que nous allons montrer dans la suite de notre développement, la cohérence de l'énonciation explicite de *Sans soleil* est remise en question fondamentalement dans son générique de fin.

Nous montrerons d'abord l'indétermination de l'énonciation explicite du film via l'analyse du générique. Puis nous en étudierons les conséquences sur la conception du processus de fabrication du film que se faisait jusqu'alors le spectateur, c'est-à-dire la nature même du récit qu'est *Sans soleil*.



## 2. INDÉTERMINATION DES INSTANCES NARRATIVES FONDAMENTALES

Au cours de *Sans soleil*, la nature des énonciateurs explicites que sont le cameraman-épistolier-monteur et la voix-over se trouble par deux fois : une première lorsque le spectateur apprend l'homothétie du cameraman-épistolier et du monteur ; une deuxième au cours du générique, que nous allons étudier.

Alors que le premier trouble n'a pour conséquence qu'un réajustement de la conception que se fait le spectateur du processus de fabrication du film et de son énonciation, le deuxième rend profondément indéterminée la nature homodiégétique ou hétérodiégétique des deux énonciateurs explicites principaux. Cela a pour conséquence de faire apparaître l'indétermination ontologique des instances narratives fondamentales du film, et donc de confronter le spectateur à un énoncé résolument détaché de tout énonciateur anthropomorphe.

Dans cette sous-partie, nous nous proposons d'analyser linéairement l'énonciation de *Sans soleil*, c'est-à-dire d'explicitier la conception que se fait le spectateur du processus de fabrication du film à différents moments du métrage.

### a. PREMIÈRE INDÉTERMINATION

*Sans soleil* s'ouvre sur une citation de *Bajazet* de Racine en intertitre, suivie d'une longue amorce noire depuis laquelle une voix de femme perce le silence : « *La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965.* » À peine s'est-elle tue que l'image en question apparaît, en silence. Lorsqu'elle disparaît, la voix reprend, toujours depuis le même noir : « *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.* » Sur le « *d'autres images* », celle d'un porte-avion surgit, furtive, puis le noir revient. « *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, au moins on verra le noir.* » ». Et lorsque la voix se tait, le nom du producteur apparaît, suivi du titre, en quatre langues successives : français, anglais, japonais et russe.

Dès le visionnage de cette courte séquence, le spectateur est mis en présence de trois énonciateurs explicites : la voix, le « Il » anonyme, auteur des lettres et dont l'identité s'agrège à celle du preneur d'images dont sont projetés les premiers rushes ; et le monteur qui, nous l'avons précédemment analysé, voit sa présence matérialisée via de subtiles contradictions entre le montage qu'il effectue et celui narré par la voix.

Alors qu'on entre dans les dernières minutes de *Sans Soleil*, les images d'Islande de Tazieff, datées de 1970, indiquent au spectateur que le monde de « *l'image du bonheur* » qui ouvrait le film a disparu, que son référentiel réel a été perdu. À 01:35:56, les trois enfants sur une route en Islande en 1965 reviennent. Le cameraman-épistolier commente, dans une lettre rapportée par la voix-over : « *J'ai repris le plan dans son intégralité, en rajoutant cette fin un peu floue, ce cadre tremblotant sous la force du vent qui nous giflait sur la falaise, tout ce que j'avais coupé pour « faire propre » et qui disait mieux que le reste ce que je voyais dans cet instant-là, pourquoi je le tenais à bout de bras, à bout de zoom, jusqu'à son dernier 25° de seconde...* ».

Via cette soudaine explicitation, les identités du cameraman-épistolier et du monteur se fondent en une seule. Cette distinction a des conséquences multiples sur la conception du processus de fabrication du film que se fait le spectateur.

Ainsi, avant 01:35:56, celui-ci conçoit la fabrication du film en deux temps :

- Le moment de la captation des fragments filmiques par le cameraman-épistolier et de la réception des lettres par son amie, qui a duré plusieurs années ;
- A la suite d'une ellipse indéfinie, la récupération par un tiers (le monteur-réalisateur du film) des fragments filmiques du cameraman-épistolier et du témoignage de son amie.

Ce processus de fabrication implique deux choses. D'abord, la disparition du cameraman-épistolier, qui n'est plus, ou tout du moins n'est plus là. Ensuite, et c'est la conséquence directe de cela, le fait que le film se trouve chargé d'un devoir de mémoire vis-à-vis de ce cameraman-épistolier anonyme, qui aurait autrement sombré dans l'oubli.

Le film est donc, dans sa première partie, investi d'une charge émotionnelle forte. Celle-ci pousse au surinvestissement affectif et mémoriel du spectateur et renforce sa suspension d'incrédulité. Cela le conduit à croire très facilement à un processus de fabrication qu'il a pourtant élaboré à partir de très peu d'indices, aucun verbalisé par la voix ou les intertitres. En particulier, le spectateur au début de *Sans Soleil* croit que la voix qu'il entend est bien celle de l'amie du cameraman-épistolier porté disparu.

Cette première conception est le fruit d'une première projection imaginative du spectateur. Du fait qu'elle ne repose sur aucune preuve tangible, le basculement à 01:35:56 s'effectue sans heurt, puisqu'il ne contredit rien qui ait été avéré auparavant.

La deuxième conception du processus de fabrication du film que se fait spectateur après 01:35:56 n'implique plus deux mais un seul temps, beaucoup plus long, celui de la vie du cameraman-épistolier-monteur. Il comporte :

- Le moment de la captation des fragments filmiques par le cameraman-épistolier et de la réception des lettres par son amie, qui a duré plusieurs années ;
- A la suite d'une ellipse indéfinie, la reprise par le cameraman-épistolier de ses propres fragments filmiques et la récupération de ses lettres auprès de son amie.

La réunification du cameraman-épistolier et du monteur en un seul individu, si elle ne brise pas fondamentalement la cohérence ni la suspension d'incrédulité du spectateur, fragilise cependant à ses yeux la crédibilité du témoignage de l'amie en voix-over.

S'il n'est pas difficile d'imaginer que le cameraman-épistolier-monteur ait demandé à son amie de lui rendre ses lettres dans le cadre d'un film, il est difficilement compréhensible qu'elle se soit prêtée au jeu du témoignage mélancolique retraçant le parcours de celui qui n'est plus, puisqu'il est toujours bien là. L'impulsion première du film, aux yeux du spectateur, n'est plus le devoir de mémoire. Le rôle de la voix-over doit donc lui aussi se modifier.

Ce léger trouble fait apparaître une première fois le caractère artificiel de l'énonciation explicite du film en remettant en cause l'existence de l'amie du cameraman-épistolier-monteur. Peut-être celui-ci a-t-il conservé ses carnets, et les transforme-t-il en lettres ? Sans doute fait-il jouer un commentaire qu'il a lui-même écrit par une actrice ? Après tout, ce commentaire permet, via le discours rapporté et les lettres, d'avoir recours à des ellipses, des résumés, et surtout un regard rétrospectif qui enrichissent la réflexion du film. La voix-over, à l'issue de cette première indétermination apparaît non plus en tant qu'énonciateur explicite, mais en tant que processus d'énonciation, c'est-à-dire en tant qu'instance narrative fondamentale aPERSONNELLE.

Cette première indétermination de la voix-over, qui lui fait perdre son statut homodiégétique sans pour autant lui conférer avec certitude un statut hétérodiégétique, la rapproche du troisième type de voix-over que nous avons défini au chapitre un.

Elle remet aussi en question la finalité même du récit aux yeux du spectateur, qui, libéré de son devoir de mémoire, apparaît plutôt comme un travail théorique mené par le cameraman-épistolier-monteur sur sa propre mémoire et le rôle du souvenir. La sollicitation du spectateur bascule de l'émotionnel à l'intellectuel, du souvenir à l'imagination.

Il est intéressant de noter que la perte du statut homodiégétique de la voix-over passe par la fictionnalisation de son énonciateur explicite (l'amie n'existe pas, elle est inventée). Cela est dû à la nature d'abord documentaire de *Sans Soleil*, qui fait que les personnages de sa diégèse sont des sujets réels et que les personnages fictifs ne peuvent pas vraiment y appartenir.

## **b. SECONDE INDÉTERMINATION**

Au générique de fin du film, on peut lire :

- « Les lettres de Sandor Krasna sont lues par Florence Delay », à la première ligne ;
- « Composition et montage : Chris. Marker », à la dernière ligne, après les mentions légales.

Ces deux affirmations contredisent directement la conception du processus de fabrication du film que venait d'établir le spectateur, c'est-à-dire l'homothétie du cameraman-épistolier et du monteur. Contrairement à l'indétermination de la voix-over, qui ne remettait pas en cause la cohérence du récit, cette contradiction empêche toute conciliation et remet en cause la véracité même de ce que racontait le film jusqu'alors.

Avant d'étudier plus avant cette impossibilité glissée à la dernière seconde du film (comme destinée aux plus attentifs des spectateurs) étudions le site de son énonciation.

L'intertitre est l'instance narrative fondamentale dont la nature apersonnelle est la plus visible au cinéma. Il est presque toujours extradiégétique, car adressé quasi exclusivement au spectateur (il livre des informations qui ne sont utiles qu'au spectateur). Il est aussi hétérodiégétique, car (excepté, peut-être, de rares exceptions que nous ne connaissons pas) jamais signé ou énoncé par un personnage de la diégèse.

L'intertitre porte donc en lui une certaine objectivité, ou tout du moins un détachement certain de la diégèse et des enjeux narratifs du récit qui font que le spectateur lui prête naturellement une certaine crédibilité. Ce n'est pas tout : dans le cadre d'un générique, dès qu'il s'agit d'un film produit ou distribué, l'intertitre est régi par des lois précises qui le contraignent et l'encadrent. Ainsi, il lui est impossible d'attribuer à une autre personne réelle le fruit du travail d'une autre personne réelle. Cette interdiction a une conséquence fondamentale sur l'énonciation explicite de *Sans soleil* : puisque le générique attribue les lettres à Sandor Krasna et le montage à Chris. Marker, c'est que l'un ou l'ensemble de ces énonciateurs explicites n'existe pas.

Si l'on connaît Chris Marker et ses travaux précédents, dont *La Jetée*, citée au sein même de *Sans Soleil*, il peut sembler facile d'identifier lequel des deux (au regard, bien entendu, d'une certaine culture cinématographique) est fictif. Cependant, le point entre le Chris et le Marker distingue subtilement le concepteur et monteur explicite de *Sans soleil* de Chris Marker, ils ne peuvent donc pas être confondus si facilement.

À ce stade de notre développement, un détour par la génétique du film nous semble pertinent. Cela nous permettra de voir jusqu'à quel point l'étude du processus de fabrication réel de *Sans soleil* (et non plus le récit qu'en offre la diégèse) peut nous aider à réduire l'indétermination fondamentale de son générique.

### 3. APPROCHE GÉNÉTIQUE

La génétique du film est une approche historique et extérieure qui cherche à comprendre comment un film a été réellement fabriqué. Elle va à l'encontre de ce que cherche à émuler *Sans Soleil* au sein de sa diégèse, puisqu'elle tend à déterminer ce qui relève du réel ou de la fiction là où le film cherche à maintenir cette indétermination.

#### a. DOSSIER DE PRESSE

Rappelons rapidement le générique du film, de façon abrégée :

« Les lettres de Sandor Krasna sont lues par Florence Delay  
[...] Bande électro-acoustique : Michel Krasna  
[...] Effets spéciaux : Hayao Yamaneko  
[...] Composition et montage : Chris. Marker »

Le dossier de presse du film, publié concomitamment à sa sortie en salle (en 1983), rédigé par Chris Marker et qui accompagne la réédition de son DVD chez Potempkine (2020), étoffe la version que propose le générique des énonciateurs explicites du film. Nous en analyserons par la suite « le sujet » qui résume le film, et « les personnages » qui offrent des biographies de différents énonciateurs explicites du film. Ces deux pages (8 et 9 ) sont disponibles dans leur entièreté en annexe.

On y trouve par exemple confirmation que Sandor Krasna est à l'origine de la majeure partie des images qui constituent le film : « Sandor Krasna, le cameraman ». On y trouve aussi et surtout les biographies de Sandor Krasna, Michel Krasna, Hayao Yamaneko et Chris. Marker, couplées d'une explicitation rapide de leurs liens : « Michel Krasna [...] emmené par son frère [Sandor Krasna] aux États-Unis en 1966 », « [Hayao Yamaneko] y fera la connaissance [...] de Sandor Krasna et de Chris. Marker ».

Rien n'est dit, cependant, de l'amie qu'incarne Florence Delay qui, en plus de rapporter les lettres de Sandor Krasna au discours indirect, les ponctue de ses propres

observations. Le synopsis nous confirme dans notre incertitude quant à l'auteure supposée du commentaire, tout en spécifiant sa relation avec Sandor Krasna : « Une voix inconnue lit et commente les lettres qu'elle reçoit d'un ami – cameraman freelance qui parcourt le monde ».

À l'issue de cette lecture, les énonciateurs explicites principaux de *Sans Soleil*, à savoir Sandor Krasna, sa destinataire et son ami Hayao Yamaneko, ainsi que Michel Krasna se parent tous de l'aspect de personnes réelles : de sujets-auteurs. Pourtant, cette accumulation de « preuves », loin de dissiper le trouble du spectateur, l'étend. Nous l'avons vu, l'existence de Sandor Krasna, de l'amie et de Chris Marker est plus qu'incertaine au regard des deux indéterminations mises en lumière précédemment. Leur connexion, au sein de ces biographies, avec Hayao Yamaneko et Michel Krasna, loin d'avérer leur existence, remet en question celle des deux autres. Ainsi, à la lecture du dossier de presse, ce n'est plus seulement trois mais cinq des énonciateurs explicites du film dont la nature de sujets réels est remise en cause.

Ce n'est pas tout, la prolongation et l'étoffement des incertitudes du générique par le dossier de presse conduit à la contamination du réel par la diégèse du film, dont le spectateur ne sait lui même plus trop si elle est réelle ou documentaire. L'un des effets du dossier de presse est donc de maintenir et d'étendre l'indétermination des énonciateurs explicites du film.

## **b. CHRIS. MARKER**

Quand bien même la critique et les spectateurs actuels attribuent sans difficulté la paternité entière de *Sans soleil* à Chris Marker, les documents de sa main ou de sa voix rapportée accessibles au public et attestant de l'inexactitude du dossier de presse et du générique sont très rares.

Nous en avons identifié deux :

- *An interview with Chris Marker* (« Une interview avec Chris Marker », Colin Mac Cabe, *Critical Quarterly*, vol. 53/3, p. 84-87) portant sur le processus de fabrication de *Sans soleil* dans sa chronologie exacte ;



- *Letter to Theresa* (*Lettre à Theresa*, Chris Marker, date inconnue), adressée par Chris Marker aux participants d'un ciné-club aux États-Unis l'ayant questionné quant au recoupement potentiel entre l'identité de Chris Marker et celle des énonciateurs explicites du film (du moins, c'est ce qu'on imagine à la lecture de sa réponse).

Nous ferons paraître en citation dans la suite de notre développement nos propres traductions de ces deux documents, que nous n'avons trouvés qu'en anglais et qui sont disponibles dans leur intégralité en annexe.

Dans le premier, on obtient confirmation que Chris Marker est à l'origine des images de *Sans soleil* : « J'ai regardé les rushes que j'avais filmés et j'ai pensé que ça pouvait peut-être faire un film » ; ainsi que du commentaire : « Q : « Et le commentaire ? » R : « C'était le pire cauchemar [...] pendant plus d'un mois je ne savais pas quoi faire et je travaillais au présent, et ensuite j'ai essayé au passé et ça a marché »<sup>1</sup>.

Dans le second, on a confirmation du caractère inventé de Sandor Krasna, Michel Krasna, Hayao Yamaneko et Chris. Marker : « Oui, les quatre « personnages » [du dossier de production], même le quatrième [Chris. Marker], n'en sont qu'un seul, votre humble serviteur »<sup>2</sup>.

Ces documents, s'ils confirment la nature inventée des énonciateurs explicites du film, et donc leur non appartenance à la diégèse du film (le monde réel au moment de sa fabrication) ne réduisent cependant en rien le trouble jeté par le générique. Puisque Chris. Marker appartient à la même diégèse (fictive) que Sandor Krasna, l'attribution à chacun d'eux du montage est bien une incohérence incompressible. Peut-être Sandor Krasna ne parle-t-il pas du même film que celui que le spectateur regarde ? De l'incapacité du spectateur à trancher sur la question naît l'indétermination fondamentale de l'énonciation explicite de *Sans soleil*.

---

1 Notre propre traduction.

2 Idem.

### c. AUTRES INDÉTERMINATIONS

Pourquoi avoir cherché à substituer la génétique réelle de *Sans soleil* par une autre dans sa diégèse et son générique ?

Au vu du peu de matière permettant de la démystifier (une interview et une lettre) et des réticences de Chris Marker à confirmer les théories de ses correspondants (« Il y a peut-être mille personnes qui ont voulu me poser ces questions, mais je ne leur en ai jamais laissé l'opportunité. [...] De toute façon, tout cela restera entre nous, n'est-ce pas ? »<sup>1</sup> (*Letter to Theresa*) il est clair que le réalisateur a cherché à maintenir autant que possible le trouble autour du processus de fabrication de son film et son énonciation explicite.

Chris Marker livre dans sa lettre quelques justifications quant à la création de chacun des alter-ego que lui sont les énonciateurs explicites du film :

- Sandor Krasna répond à la nécessité « d'utiliser un certain degré de fiction pour ajouter une couche de poésie à la « factualité » du documentaire autoproclamé »<sup>3</sup> ;
- Les lettres et la voix sont venues de la liberté qu'offrait la forme épistolaire et de la distance que permettait le discours rapporté : « Le public serait libre d'imaginer ce qu'ils voudrait entre ces deux-là. »<sup>4</sup> ;
- Hayao Yamaneko est né de la nécessité de dé-sanctifier l'irruption des images de synthèse au cours du film ;
- L'invention de Michel Krasna répond au besoin de ne pas « voir le nom d'une même personne plus d'une fois au générique d'un film »<sup>5</sup> et de « donner plus de substance à mon histoire « parallèle » »<sup>6</sup> en en faisant le frère de Sandor Krasna ;
- Rien n'est dit sur Chris. Marker, si ce n'est qu'il est bien le fruit d'une invention : « même le quatrième »<sup>7</sup>.

---

1 Notre propre traduction.

3 Idem.

4 Idem.

5 Idem.

6 Idem.

7 Idem.

Il est intéressant de noter que chaque alter-ego de Chris Marker correspond à une certaine étape, une certaine époque du processus de fabrication du film, ainsi qu'à une certaine tâche (tournage, commentaire, images de synthèse, composition musicale, montage). Les énonciateurs explicites du film s'apparentent donc à des déictiques de sa fabrication réelle (ce qui explique leur recouvrement des instances narratives fondamentales, qui correspondent elles aussi à un séquençement temporel de la fabrication d'un film). La séparation de Chris Marker en plusieurs personnages joue donc de la matérialisation et de la clarification, au sein du film, de son processus de fabrication *réel*.

Pour Chris Marker, une certaine distance, une focalisation au passé et un trouble quant à l'énonciation explicite du film apparaissent comme des éléments fondamentaux et volontaires quant au ton et à la distance recherchée pour *Sans Soleil*. Il avance à ce sujet une justification :

« Le but était de créer de la confusion [...]. J'ai visé en plein milieu de la cible : des personnes suffisamment peu familières de mon travail pour ne pas partir directement du principe que j'étais l'unique auteur, et pourtant suffisamment fine et curieuses pour **questionner les lettres et le tournage des images.** »<sup>1</sup> (Marker, *Letter to Theresa*)

À la lecture de cette lettre, il apparaît clairement que l'un des buts de Chris Marker est d'attirer l'attention du spectateur sur le trouble de l'énonciation explicite de son film. Alors qu'au cours du film, le spectateur en était venu à rattacher l'énonciation explicite du film à des entités anthropomorphes (à savoir le cameraman-épistolier-monteur et la voix-over), le générique (en remettant en question l'existence même de ces énonciateurs explicites et leur cohérence interne) met le spectateur face à la nature véritable de l'énonciation cinématographique : il apparaît que pour s'énoncer, le film n'a de fait nul besoin d'énonciateurs anthropomorphes. Les instances narratives fondamentales apparaissent pour ce qu'elles sont : apersonnelles et indéterminées.

---

1 Notre propre traduction. Passage mis en gras par nous-même.

Nous pouvons alors rapprocher la personnification des instances narratives fondamentales par des énonciateurs explicites puis leurs indéterminations successives et irréductibles comme la volonté du réalisateur de faire apparaître au spectateur l'énonciation cinématographique elle aussi pour ce qu'elle est : apersonnelle et indéterminée.

La matérialisation du caractère apersonnel de l'énonciation cinématographique a deux conséquences majeures sur l'énoncé qu'est *Sans soleil* :

- L'indétermination de la nature de sa diégèse, qui possède à la fois des caractéristiques documentaires (fragments filmiques, archives, commentaire historique) et fictives (énonciateurs explicites inventés) ;
- L'indétermination de la nature de son récit, que nous avons définie dans la partie précédente comme un flux de conscience rétrospectif. Puisque le film s'énonce sans énonciateur anthropomorphe, et que la paternité du cameraman-épistolier-monteur en tant qu'énonciateur explicite principal a été plus que remise en question, force est de constater que *Sans soleil* se présente aux yeux du spectateur comme un processus mémoriel, un flux de conscience rétrospectif qui n'est pas rattaché à une conscience ou à un sujet d'origine : un long souvenir sans auteur attiré.

\*

À l'issue de cette deuxième partie, nous avons montré que la personnification des instances narratives du film au sein de *Sans soleil*, puis l'indétermination des énonciateurs explicites auxquelles elles sont rattachées au sein de la diégèse, permettent de matérialiser, au yeux du spectateur, la nature profondément apersonnelle de ces instances et de l'énonciation cinématographique. Cela conduit à l'indétermination de l'énoncé même du film, tant du point de vue de sa diégèse que de son récit. En troisième partie, il s'agira pour nous d'étudier cet énoncé, et de tenter de répondre, du point de vue de l'énonciation, à la question de savoir ce qu'est *Sans soleil*.

### III. ÉTUDE DE L'ÉNONCÉ DE *SANS SOLEIL*

Dans cette dernière partie, nous nous attacherons à déterminer ce qu'il est possible de dire du récit qu'est *Sans soleil* sur le plan narratologique, c'est-à-dire de son énoncé. Cela nous permettra de mettre en lumière le rôle primordial que joue le spectateur au sein du récit en tant qu'énonciateur même du film et seul sujet anthropomorphe du flux de conscience rétrospectif qu'est le film. Nous répondrons à la question de savoir qui se souvient dans *Sans soleil*, en montrant que le regard du spectateur est focalisé depuis le tiers-lieu au sein du récit, c'est-à-dire depuis le site de l'énonciation même du film.

Nous avons évoqué dans la partie précédente la double-indétermination de l'énoncé de *Sans soleil*, qu'il s'agisse de sa diégèse (ni tout à fait fictionnelle, ni tout à fait réelle) ou de son récit (qui s'apparente à un souvenir sans auteur). Ces deux troubles, apparaissent progressivement au spectateur au cours du film, le conduisant à l'issue du visionnage à se demander ce qu'il a vu. Qu'est ce que *Sans soleil* ? Une fiction ou un documentaire ? De la mémoire ou de la poésie ?

François Niney écrit à ce sujet :

« *Sans soleil* est un film sans intrigue, ni acteurs, qui ne se résume pas. Le traversent nombre de personnages, réels et légendaires. C'est un montage commenté d'images documentaires, imaginaires aussi bien. Tout y est vrai, même la fiction. *Sans soleil* étant, comme *Vertigo*, un montage spirale sur la spirale du temps, on ne saurait le voir une fois, on ne peut que le revoir. » (« *Sans Soleil* » de *Chris Marker*, CNC, 2013, p. 10).

De cette brève citation, il est pertinent de retenir que *Sans soleil* se définit d'abord par la négative : par ce qu'il n'a pas (« sans intrigue ») et ce qu'il ne peut pas être (« ne se résume pas »). Une posture particulière semble par ailleurs nécessaire pour apprécier le visionnage du film, celle d'en accepter toutes les contradictions : « Tout y est vrai, même la fiction ». L'impression que *Sans soleil* place sur le même plan des valeurs et des idées

de degrés différents ou contradictoires est de celles que nous avons tâché, depuis le début de notre développement, de mettre en lumière ; et sur laquelle nous reviendrons progressivement au cours de la suite de ce développement. La question du visionnage, qui s'apparente chez Niney (2013) à un impératif (« on ne saurait le voir une fois, on ne peut que le revoir » ) sera, elle aussi, l'objet d'une partie de notre réflexion.

L'idée que *Sans soleil* ne peut être résumé, qu'il est impossible d'en condenser le contenu et la nature, est partagée par le spécialiste suisse de Chris Marker, Christophe Chazalon :

« Documentaire atypique, *Sans soleil* s'appréhende d'abord par l'inconscient et le ressenti. Ainsi le souhaitait l'auteur. Ainsi les spectateurs et les critiques l'ont généralement compris. [...] On regardera *Sans soleil* et on se laissera submerger par le flot d'images et de texte dit en voix off avec célérité, non pas parce que Chris Marker a tant à dire, mais parce qu'il ne veut pas que la pensée du spectateur s'accroche trop aux mots et aux choses qu'il montre. L'inconscient doit supplanter la conscience, la soumettre. Il faut se laisser emporter par la vague, fruit du génie de l'inconscient poétique même de l'auteur. Et alors, enivré ou saoulé, on sort de la projection changé. Quelque chose s'est passé, quelque chose de fort, mais d'indiscernable, d'indéchiffrable. La magie Marker a opéré presque à chaque fois, quelques récalcitrants mis à part. Voilà ce qu'il faut attendre, dans un premier temps, de *Sans soleil*. Le reste appartient à chacun, en propre, et ne peut être généralisé à tous. Chacun y trouvera ce qu'il y voudra, ce qu'il y aura apporté, ce qu'il y aura cherché. »  
(« Qu'est ce que *Sans soleil* ? » livret du DVD *Sans soleil/Le Dépayés*, Chris Marker, Paris : Éditions Potempkine, 2020, p. 87)

Il est intéressant de noter que pour Chazalon, l'impossibilité de résumer le film conduit au film mental, à la sollicitation permanente de la subjectivité et de l'inconscient du

spectateur. Il attribue cependant le récit du film à « l'inconscient poétique même de l'auteur » ce qui, nous l'avons amplement démontré dans la partie précédente, ne saurait être moins simple.

Pour tenter de réduire l'impossibilité de résumer *Sans soleil*, ou tout du moins de le définir, nous tâcherons d'abord d'en délimiter les contours et d'en circonscrire précisément les indétermination et incertitudes. De la même façon que Niney décrit d'abord le film par la négative, nous nous intéresserons dans un premier temps aux films analogues qui en ponctuent le propos : les autres films évoqués par la cameraman-épistolier dans ses lettres, qui auraient pu être *Sans soleil* mais ne le sont pas.

Leur analyse nous permettra, en les mettant en regard du *Sans soleil* projeté au spectateur, de confirmer certaines de nos hypothèses quant à la nature profondément subjective du film, le rôle du spectateur comme l'un de ses énonciateurs, et le caractère volontaire de l'absence d'énonciateur implicite anthropomorphe au sein du récit. Parmi ces films analogues, nous compterons les revisionnages de *Sans soleil* car, au vu de la nature profondément subjective qu'est l'expérience de projection du film, celui-ci n'est jamais réceptionné de la même manière par le spectateur, se faisant à chaque fois un film légèrement différent.

À l'issue de cette première analyse, nous étudierons le rôle que joue l'extériorisation de son propre processus de fabrication par *Sans soleil*, qui cherche à incorporer dans son récit jusque le moment de sa propre création. Nous montrerons qu'au cours du film, les notions de montage et de projection se recouvrent, donnant au spectateur la sensation d'un film s'élaborant « en temps réel » lors de la projection. Tout cela répond à la volonté totalisante du métrage qui, en racontant les films qu'il aurait pu être, puis en installant un rapport de continuité entre sa diégèse et la salle de projection, fait montre d'une volonté de recouvrir le monde et de l'englober.

Il ressortira de cette deuxième analyse que c'est de son désir d'être tout, de ne jamais ignorer une chose ou son envers que naît l'indétermination fondamentale du film et la difficulté du spectateur ou des critiques à le résumer. Parce qu'il voudrait tout englober, et donc ne rien choisir, *Sans soleil* n'est rien de spécifique.

À l'issue de ces deux analyses, nous aurons montré que l'énonciation de *Sans soleil* est doublement-indéterminée : via le caractère apersonnel et non-anthropomorphe des instances narratives fondamentales du film (c'est la nature même de l'énonciation cinématographique) mais aussi via l'indétermination de son énoncé (c'est la particularité de *Sans soleil*). Cette double-indétermination conduit à la matérialisation particulièrement prégnante pour le spectateur du site de l'énonciation apersonnelle du film : le tiers-lieu. Nous mettrons en évidence les déictiques de cet espace et expliciterons, via l'analyse de *Sans soleil*, sa nature pour aboutir à une définition plus précise du terme.

À l'issue de cette nouvelle définition, nous reviendrons sur le rôle du spectateur dans *Sans soleil* et nous étudierons tous les éléments nous permettant de rapprocher le statut du spectateur de celui d'un énonciateur implicite du film, c'est-à-dire ce qui permet d'affirmer que *Sans soleil* « se déroule dans nos têtes » (Nathalie Dray, 2020).



## 1. L'ANALOGUE

La difficulté du spectateur à résumer *Sans soleil* naît d'abord de la double-indétermination de ses énonciateurs explicites, qui entraîne l'indétermination de sa diégèse et de son récit. Elle est aussi liée, tout au long du métrage, à des références multiples à d'autres films au sein du commentaire.

Ces films correspondent à des idées de films que le cameraman-épistolier aurait voulu, ou a imaginé faire à un moment donné et qui ont conduit à l'élaboration de *Sans soleil*, ce sont des ébauches du film, des traces de son processus de fabrication. Chacun d'eux correspond d'une manière ou d'une autre à *Sans soleil* tout en en divergeant légèrement : ils lui sont analogues.

La présence régulière et répétée de ces films au cours du récit (et ce dès la première séquence) place directement *Sans soleil* en regard d'autres films aux yeux du spectateur. De la même façon que Niney décrivait plus tôt *Sans soleil* par la négative, ce rapport de comparaison pousse le spectateur à faire de même. Il ne regarde pas *Sans soleil* tel qu'il se présente à lui, mais cherche à identifier s'il correspond aux films que la voix-over lui raconte. Pour le dire autrement : le spectateur au premier visionnage ne découvre pas *Sans soleil* mais cherche sans cesse à le reconnaître.

Tous ces films analogues, s'ils peuvent être illustrés brièvement par le montage du film, sont avant tout décrits par le commentaire de la voix-over, plus particulièrement par les lettres du cameraman-épistolier qu'elle lit. Nous analyserons donc avant tout leur description textuelle.

**a. « ... IL FAUDRA QUE JE LA METTE UN JOUR TOUTE SEULE AU DÉBUT D'UN FILM »**

Le premier film analogue évoqué dans *Sans soleil* ouvre le film :

*« 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, au moins on verra le noir. » ».*

Nous l'avons déjà évoqué et analysé à plusieurs reprises, ce film raconté par la voix-over n'est pas celui projeté sur l'écran. Il en diverge à plusieurs endroits, ce qui matérialise l'acte énonciateur du montage aux yeux du spectateur. Cette ouverture a pour conséquence d'installer d'emblée *Sans soleil* en regard d'un autre film pour le spectateur : celui qu'il a failli être.

*Sans soleil* se définit donc, dès sa première séquence, par ce qu'il n'est pas, n'a pas pu être ou aurait pu être : c'est-à-dire sa négative.

**b. « LE FILM ABSOLU »**

Le deuxième film analogue évoqué dans *Sans soleil* prend la forme d'un rêve :

*« Un jour, il m'écrit : « Description d'un rêve... De plus en plus souvent mes rêves prennent pour décor ces grands magasins de Tokyo, les galeries souterraines qui les prolongent et qui doublent la ville. Un visage apparaît, disparaît, une trace se retrouve, se perd, tout le folklore du rêve y est tellement à sa place que le lendemain, réveillé, je m'aperçois que je continue de chercher dans le dédale des sous sols la présence dérobée la nuit précédente. Je commence à me*

*demander si ces rêves sont bien à moi, ou s'il font partie d'un ensemble, d'un gigantesque rêve collectif dont la ville tout entière serait la projection. Il suffirait peut-être de décrocher un des téléphones qui traînent partout pour entendre une voix familière, ou un cœur qui bat, comme à la fin des Visiteurs du Soir - celui de Sei Shônagon par exemple... Toutes les galeries aboutissent à des gares, les mêmes compagnies possèdent les magasins et le chemin de fer qui porte leur nom, Keio, Odakyu, ces noms de ports. Le train peuplé de dormeurs assemble tous les fragments de rêve, en fait un seul film, le film absolu. Les tickets du distributeur automatique deviennent des billets d'entrée. » »*

Le « *film absolu* » décrit par le commentaire entretient un fort rapport d'analogie avec le *Sans soleil* projeté au spectateur jusque là. « *Tout le folklore du rêve* » qui évoqué (« *décor* », « *visage* », « *trace* », « *voix familière* », « *cœur qui bat* », « *Sei Shônagon* », « *gares* », « *ports* ») correspond au lexique familier de *Sans soleil*. Ainsi, tout au long du film, les motifs des dormeurs (sur le ferry qui ouvre le film, puis lors des manifestations étudiantes au Japon, entre autres), du voyage (bateau, train, ferry, bus, barque, etc), du trajet et du fragment (fragments mémoriels, textuels, filmiques) sont répétés et démultipliés à l'envi.

Le « *rêve collectif* » qui s'amalgame à la dernière ligne à « *un seul film, le film absolu* » peut donc être compris comme l'une des potentialités de *Sans soleil*, l'un de ses doubles imaginaires et donc une piste d'analyse quant à l'identification de sa nature.

Il est ainsi possible de retirer de cette description plusieurs clés de compréhension quant à *Sans soleil*.

Au vu des similitudes observées entre le film raconté et *Sans soleil*, Les notions de « *film absolu* » et de « *rêve collectif* », qui s'amalgament en un seul film élaboré à partir des rêves de tous ses spectateurs, renforcent la pertinence de l'hypothèse d'une réception subjective de *Sans soleil*, basée sur l'inconscient du spectateur (à ceci près que le rêve

dans l'un s'apparente à la mémoire dans l'autre). Elle renforce pareillement le rapprochement du rôle du spectateur avec celui d'un énonciateur explicite de certains des fragments du film (dans le film raconté, de rêves, mais pour *Sans soleil*, de mémoire).

La notion de film collectif rappelle par ailleurs les énonciateurs explicites multiples de *Sans soleil* évoqués dans la partie précédente : « *Je commence à me demander si ces rêves sont bien à moi, ou s'il font partie d'un ensemble, d'un gigantesque rêve collectif dont la ville tout entière serait la projection.* ». Cette description annonce par ailleurs l'énonciation apersonnelle du film puisque la « *projection* » n'est pas attribuée à un énonciateur anthropomorphe mais à une entité apersonnelle : « *la ville* ». Pareillement, le « *train* » est l'agent de l'assemblage des rêves des dormeurs, et donc d'une forme de montage : « *Le train peuplé de dormeurs assemble tous les fragments de rêve, en fait un seul film, le film absolu. Les tickets du distributeur automatique deviennent des billets d'entrée.* ». Tout ceci rappelle fortement notre analyse de *Sans soleil* jusqu'ici, à savoir un film aux énonciateurs explicites identifiables fragmentairement (comparables aux dormeurs) mais à l'énonciation implicite globale apersonnelle et non-anthropomorphe (le train et la ville).

Il est intéressant de souligner, dans cette description, le recouvrement en une seule étape de celles du montage et de la projection via la figure du train. Ce dernier est ainsi aussi assimilé à la salle de cinéma, dont les « *tickets* » deviennent des « *billets* », en même temps qu'il est l'agent qui « *assemble tous les fragments de rêve* » et donc du montage. Ce recouvrement du moment de la projection et du moment de la fabrication du film nous intéressera particulièrement à la partie suivante, lorsqu'il s'agira d'étudier *Sans soleil* au regard de l'extériorisation de son propre processus de fabrication.

« *Réveillé, je m'aperçois que je continue de chercher dans le dédale des sous sols la présence dérobée la nuit précédente* », avoue le cameraman-épistolier via la voix-over. D'une certaine manière, *Sans soleil* procure la même expérience de visionnage au spectateur : à chaque nouvelle séquence, ce dernier cherche, dans les nouvelles images qui surgissent, la trace de celles qu'il a vues auparavant.

Si *Sans soleil* n'est évidemment pas le « *film absolu* » dont il est question ici, puisqu'il traite de la mémoire et ne connecte pas les rêves de tous ses spectateurs entre eux, force est de constater qu'il s'en rapproche sur bien des points. Pourquoi Marker fait-il d'un film rêvé, purement imaginaire, le film ultime ? C'est peut-être dans la nature irréaliste même de ce film, encore à faire, toujours à imaginer, que gît son caractère parfait. Le « *film absolu* » l'est tant qu'il n'est pas.

Le tour de force de *Sans soleil* réside en ce que, tout en ne figurant pas le « *film absolu* » décrit, le commentaire pousse chaque spectateur à se l'imaginer. Ce faisant, *Sans soleil* se fait l'envers d'un tel film. En effet, le « *film absolu* » rêvé sollicite ses spectateurs dans leur sommeil, et réunit leurs rêves conjointement dans l'espace d'une projection cinématographique à l'échelle d'une ville. À l'inverse, *Sans soleil* sollicite ses spectateurs dans leur imagination, et les laisse imaginer ce que serait la réunion conjointe de tous leurs imaginaires au sein d'une projection imaginative.

Le rôle de la description de ce film analogue est aussi de rappeler au spectateur qu'il n'est pas seul spectateur du film, et donc pas le seul sollicité dans sa mémoire immédiate et à long terme, ni dans son imagination. De la même façon que *Sans soleil* est le fruit de plusieurs entités énonciatrices explicites anthropomorphes mais d'aucune entité énonciatrice implicite anthropomorphe, le spectateur de *Sans soleil* n'est pas isolé, mais réuni conjointement avec les autres, même lorsqu'il regarde le film seul.

### **c. « SANS SOLEIL »**

Le troisième film analogue évoqué dans *Sans soleil* est son homologue :

*« Bien sûr, je ne le ferai jamais, ce film. Pourtant j'en collectionne les décors, j'en invente les détours, j'y dispose mes créatures favorites, et même je lui donne un titre, celui des mélodies de Moussorgski justement : Sans Soleil. »*

« Sans Soleil » est un film de science-fiction, qui suit le retour dans le passé d'un homme de 4 001, doté d'une mémoire totale, qui cherche à expérimenter l'oubli. « *Après beaucoup d'histoires d'hommes qui avaient perdu la mémoire, voici celle d'un homme qui a perdu l'oubli...* ». Une longue séquence est consacrée à ce film imaginaire au sein de *Sans soleil*, qui retrace avec mélancolie une nouvelle potentialité de ce qu'aurait pu être le film projeté.

Ce parallèle nous livre de nouvelles clés d'analyse de *Sans soleil*.

D'abord, « Sans Soleil » vole le titre même de *Sans soleil* et prive donc le spectateur de l'un de ses outils de différenciation entre le film projeté et son double imparfait. *Sans soleil* n'est plus que *Sans soleil* il est aussi « Sans Soleil » ainsi qu'une mélodie de Moussorgski. Cette pluralité d'œuvres répondant au même nom indétermine le film que le spectateur regarde, puisqu'il ne peut plus le nommer, le singulariser.

Le principe de « Sans Soleil » est de montrer, au fur et à mesure que l'homme de 4 001 traverse le passé, l'impossibilité de sa démarche : « *Naturellement il échouera. Le malheur qu'il découvre lui est aussi inaccessible qu'est inimaginable la misère d'un pays pauvre pour les enfants d'un pays riche. Il a choisi de renoncer à ses privilèges, il ne peut rien contre le privilège de l'avoir choisi.* ». « Sans Soleil » est donc à imaginer comme le film de la mémoire totale, l'incarnation de l'incapacité de l'homme de 4 001 à oublier.

Dans un premier temps, il est possible de rapprocher *Sans soleil* de « Sans Soleil », voire de les confondre. Sa diégèse est à la fois réelle et fictionnelle, son récit est à la fois celui de ce qu'il est et de ce qu'il n'est pas. Le film veut montrer le monde entier, et pas que l'Afrique, ou que l'Asie, il se projette dans le passé, mais aussi dans le futur, il montre ce que contiennent ses images et ses lettres, mais aussi leur fabrication, leur caractère artificiel. *Sans soleil* semble, de part son caractère totalisant, être le film de la mémoire totale, le contraire de l'oubli que décrit « Sans Soleil ».

Pourtant, de la même manière que *Sans soleil* n'était pas exactement le film analogue qui ouvre le film, ni complètement le film rêvé étudié plus tôt, il n'est pas non plus « 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. » annonce le cameraman-épistolier dès les premières séquences du film. *Sans soleil* est l'incarnation directe de ce principe. Il englobe chaque chose et son envers : le réel et le fictionnel, le voyage et l'escale, le passé et le futur, les pays riches et les pays pauvres, les films réalisés et les films non-réalisés... De la même manière qu'il traite de la mémoire, il traite aussi de l'oubli, et pas que sur le plan théorique.

Ainsi, au fur et à mesure que le spectateur regarde *Sans soleil*, le spectateur oublie des pans entiers du métrage. Cet oubli n'est pas que le fruit naturel du visionnage d'un film (qui fait qu'un spectateur lambda, à l'issue de n'importe quelle projection, en aura oublié des parties) mais la conséquence d'un procédé volontaire et calculé de la part du film, qui force l'oubli du spectateur.

Chazalon disait plus tôt :

« On regardera *Sans soleil* et on se laissera submerger par le flot d'images et de texte dit en voix off avec célérité, non pas parce que Chris Marker a tant à dire, mais parce qu'il ne veut pas que la pensée du spectateur s'accroche trop aux mots et aux choses qu'il montre. » (2020, p. 87)

La structure même de *Sans soleil* consiste à faire oublier au spectateur ce qu'il vient de voir, ou plutôt à ne se souvenir que de certains fragments sélectionnés par le film. Ainsi :

- Les images non-commentées que nous avons évoquées plus tôt et qui ne surviennent le plus souvent qu'une seule fois au cours du film, furtivement, avant de disparaître, font partie des pans du film que le spectateur oublie de par leur qualité presque subliminale, décorrélée du commentaire. Leur nature et leur sens, au sein du métrage, sont indéterminés aux yeux du spectateur qui, faute de pouvoir les nommer, les oublie ;
- Au contraire, les répétitions multiples au sein du film (fig.5) fixent l'attention du spectateur et sa mémoire sur des parties précises de *Sans soleil* (telles que l'image des enfants sur une route, l'horreur qui à un nom et un visage, ou la chatte Tora).

*Sans soleil* n'est donc pas exactement le film de la mémoire totale, mais le film de la mémoire infirme, incapable de se détacher de l'oubli. C'est d'ailleurs là, entre autres, que gît la beauté du métrage. Le bonheur que le spectateur éprouve à retrouver certaines images (qu'il croyait avoir oublié) au cours du film via leur répétition est intimement lié au fait qu'il oublie toutes les autres.

#### **d. SANS SOLEIL**

Le quatrième film analogue évoqué dans *Sans soleil* pourrait être son double parfait :

*« 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 floue, ce cadre tremblotant sous la force du vent qui nous giflait sur la falaise, tout ce que j'avais coupé pour "faire propre" et qui disait mieux que le reste ce que je voyais dans cet instant-là, pourquoi je le tenais à bout de bras, à bout de zoom, jusqu'à son dernier 25° de seconde... La ville d'Heimaey s'étendait au-dessous de nous, et lorsque, cinq ans après, Haroun Tazieff m'a envoyé ce qu'il venait de tourner au même endroit, il ne me manquait que le nom pour apprendre que la nature fait ses propres Dondo-yaki. Le volcan de l'île s'était réveillé. J'ai regardé ces images, et c'était comme si toute l'année 65 venait de se recouvrir de cendres. Il suffisait donc d'attendre, et la planète mettait elle-même en scène le travail du Temps. J'ai revu ce qui avait été ma fenêtre, j'ai vu émerger des toitures et des balcons familiers, les balises des promenades que je faisais tous les jours à travers la ville et jusqu'à la falaise où j'avais rencontré les enfants. Le chat à chaussettes blanches que Garouk avait eu la délicatesse de filmer pour moi a trouvé naturellement sa place, et j'ai pensé que de toutes les prières au Temps qui avaient jalonné ce voyage, la plus juste était celle de la dame de Go To Ku Ji qui disait simplement à la chatte Tora : Chatte aimée, où que tu sois, puisse ton âme connaître la paix.*



*Et puis le voyage à son tour est entré dans la Zone. Hayao m'a montré mes images déjà atteintes par le lichen du Temps, libérées du mensonge qui avait prolongé l'existence de ces instants avalés par la Spirale. »*

La séquence visuelle qui accompagne cet extrait colle très exactement au contenu du commentaire. Le plan des enfants apparaît, suivi de la chute de sa fin, qui avait été escamotée au début du métrage ; les images de Tazieff se succèdent en rythme, le chat apparaissant au moment où il est évoqué ; les images du voyage du cameraman-épistolier (que nous reconnaissons) entrent dans la Zone une demi-seconde avant que la voix-over ne le dise.

Le caractère analogue et non-identique de ce film dans le film est le plus difficile à identifier car il se confond parfaitement avec le film projeté au moment de sa description. Ce n'est qu'au générique que le spectateur sera capable de discerner la supercherie. C'est d'ailleurs le sujet de cette recherche, à savoir la non-concordance du cameraman-épistolier et du monteur, qui conduit à l'impossibilité de considérer ce film analogue-là comme le double exact de *Sans soleil*.

#### **e. SANS SOLEIL BIS, TER, ETC.**

Un dernier type de film analogue doit être pris en compte, à savoir ce qu'il advient du film lorsqu'il est vu une seconde, une troisième, une quatrième fois, et ainsi de suite. Au début de cette partie, nous avons souligné l'importance de plusieurs visionnages pour Niney. Le théoricien a aussi écrit, à ce sujet :

« Chaque fois que l'on revoit *Sans soleil*, les temps forts se déplacent, d'autres échos se trouvent, les boucles s'allongent ou se raccourcissent, s'entrecroisent autrement, comme dans une fugue dont on suit plutôt telle ou telle voix. » (2013, p. 6).

Chaque visionnage de *Sans soleil* conduit donc à une reconfiguration du film aux yeux du spectateur, à une nouvelle expérience, sensiblement différente de la précédente.

Cette caractéristique est d'abord liée à l'important rôle que joue l'oubli dans le métrage, que nous venons d'évoquer brièvement. L'expérience particulière que suscite le reVISIONnage de *Sans soleil* pour le spectateur réside en ce qu'il se rend compte, en le regardant, qu'il avait oublié le film dans sa grande majorité. À chaque visionnage, le spectateur cherche donc à se souvenir de ce qu'il avait particulièrement oublié la fois précédente, mais face au foisonnement incessant et au caractère spiralaire de son propos qui passe et repasse sur certains points en en oblitérant d'autres, la tâche est pratiquement impossible.

À titre d'exemple, nous nous sommes attachés, pour la présente recherche, à isoler chaque image non-commentée au sein du film. Pour ce faire, malgré notre attention accrue, nous avons dû avoir recours à plusieurs visionnages à intervalles resserrés et à chaque visionnage, nous avons eu le temps d'oublier certaines parties du film.

À chaque visionnage, donc, le spectateur redécouvre *Sans soleil*, mais ce n'est pas tout. La reconfiguration constante du film est aussi et surtout due au fort investissement du spectateur dans subjectivité, que ce soit sur le plan mémoriel ou le plan imaginaire. La lecture du film par le spectateur se modifie donc en même temps que lui, en fonction du temps.

Évidemment, il n'est pas question de dire qu'à chaque visionnage *Sans soleil* se reconfigure en un film absolument différent de celui qu'il était, mais plutôt qu'à chaque visionnage, il se reconfigure suffisamment différemment pour empêcher le spectateur de parvenir à restreindre son sujet, son ampleur et son récit en le résumant.

Le film se rapproche à cet égard de « Mon rêve familial » de Paul Verlaine (*Poèmes saturniens*, 1865) : « Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant / D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime / Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même / Ni tout à fait une autre ».

À l'issue de cette première analyse, il ressort que *Sans soleil* se définit au cours de son récit par la négative, via la description avant tout textuelle d'autres films qui lui sont analogues. Ces descriptions sollicitent fortement le spectateur sur le plan de son imaginaire. Cela est dû à la forte capacité évocatrice du texte et de la narration en voix-over, qui échappent au carcan de la monstration cinématographique par leurs similitudes avec la narration littéraire.

Cette première approche de *Sans soleil* par sa négative (et donc son envers) met en évidence un premier critère du caractère indéterminé de son énoncé.

## 2. LE FILM TOTAL

Nous avons identifié à la sous-partie précédente que la présence de films analogues dans *Sans soleil* permettait d'en circonscrire les contours par la négative. Leur présence traduit aussi le mouvement dialectique interne du discours de *Sans soleil*, qui fait que chaque chose implique toujours la présence son envers au sein du film.

Dans cette sous-partie, nous montrerons que ce mouvement dialectique conduit le film à une forme d'hyperphagie, qui le pousse à constamment tout montrer et tout couvrir. Cela le conduit à chercher à représenter son processus de fabrication dans sa totalité, jusqu'à la tentative de montrer le processus de sa projection alors même qu'il est en train d'être projeté. Cela se traduit, au sein du récit, par la forte impression, pour le spectateur, que le montage du film s'effectue « en temps réel » sur l'écran.

À l'issue de cette analyse, nous serons en mesure de montrer que l'indétermination de l'énoncé de *Sans soleil* relève avant tout de son caractère totalisant, qui voudrait que le film se confonde avec le monde, qu'il soit tout, et donc rien de précis.

### a. L'ENVERS

*Sans soleil* est une série de mouvements dialectiques allant d'une chose à son envers, sans discontinuer. Listons les différents types d'alternance qui en découlent.

#### 1. Mémoire/Oubli

Nous avons déjà dit énormément sur cette alternance, tant sur le lien dialectique explicité entre mémoire et oubli au sein du discours de *Sans soleil* que sur l'effet même du film sur ses spectateurs, qui oublient autant qu'ils se souviennent du film.

## 2. Fiction/Réalité

Dire que la fiction est l'envers de la réalité, et non son contraire n'est pas chose aisée. C'est pourtant ce qu'opère *Sans soleil* lorsqu'il fait de chacun des énonciateurs explicites fictionnels du film l'envers d'un moment de la vie réelle de Chris Marker.

## 3. Être/Non-être

Les films analogues cités au sein du film sont autant d'exemplifications de cette alternance. Le film englobe continuellement ce qu'il n'est pas, ou pas exactement, ou ce qu'il aurait pu être.

La description du « *film absolu* » joue en particulier de cette dialectique : le film imaginaire n'est pas le contraire de *Sans soleil*, mais bien son envers, présent à chaque seconde de son visionnage, en filigrane.

## 4. Rêve/Éveil

Nous l'avons dit, *Sans soleil* est peuplé de dormeurs. La séquence du film rêvé, en particulier, montre que les deux mondes communiquent, non pas en opposition, mais comme deux faces d'une même pièce : « *le lendemain, réveillé, je m'aperçois que je continue de chercher dans le dédale des sous-sols la présence dérobée la nuit précédente.* ».

## 5. Vie/Mort

Le discours du film sur la question regorge d'exemples, qu'il s'agisse :

- Des images du désert qui précèdent le Carnaval à Bissau : « *Les bêtes ressuscitées le temps d'un carnaval à Bissau, on les retrouvera pétrifiées dès qu'un nouvel assaut aura changé une savane en désert.* » ;

- De l'ambivalence qui entoure le résumé de *Vertigo* : « quand il l'avait sauvée de la mort avant de l'y rejeter - ou bien était-ce l'inverse ? » ;
- Et surtout : du moment précédant la mort d'une girafe : « L'année dernière les gens pleuraient vraiment. Maintenant ils ont l'air de s'y faire, d'accepter que chaque année la Mort leur prenne un panda comme font les dragons des contes avec les jeunes filles. J'ai entendu cette phrase : La cloison qui sépare la vie de la mort ne nous paraît pas aussi épaisse qu'à un Occidental. Ce que j'ai lu le plus souvent dans les yeux de ceux qui allaient mourir, c'était la surprise. Ce que je lis en ce moment dans les yeux des enfants japonais, c'est la curiosité. Comme s'ils essayaient, pour comprendre la mort d'une bête, de voir à travers la cloison. ».

Le mot « mort », dans *Sans soleil*, est par ailleurs répété vingt-trois fois, alors que le film ne fait pratiquement que documenter les vivants et la vie du voyageur-épistolier en particulier.

## 6. Présence/Absence

Le cameraman-épistolier et la voix-over incarnent le mieux cette ambivalence :

- Le cameraman-épistolier est extrêmement présent dans la physicalité du preneur de vue derrière la majeure partie des images, qui matérialisent fortement son regard ; et dans la continuation de ce regard par le contenu de ses lettres. Il est en revanche profondément absent du film, que ce soit son absence à l'image même, ou l'impression qu'il est porté disparu qui accompagne le métrage jusque sa presque fin ;
- La voix-over de par sa qualité acousmatique même est présente au son, et absente à l'image.

## 7. Voyage/Immobilité

Le film alterne constamment entre des moments de trajet, et donc de mouvement (bateau, avion, train, déambulation), et des moments suspendus de contemplation arrêtée (l'escale sur l'île de Sa, entre autres).

Les deux se mélangent aussi souvent, le meilleur exemple étant la deuxième séquence du film, sur le ferry :

« *« L'attente, l'immobilité, le sommeil morcelé, tout ça curieusement me renvoie à une guerre passée ou future : trains de nuit, fins d'alerte, abris atomiques... De petits fragments de guerre enchâssés dans la vie courante. » Il aimait la fragilité de ces instants suspendus, ces souvenirs qui n'avaient servi à rien qu'à laisser, justement, des souvenirs. ».*

Les voyages, au sein de *Sans soleil*, sont par ailleurs de nature plurielle :

- Voyage à travers l'espace : entre l'Islande, l'Afrique, l'Île de France, le Japon, San-Francisco, l'Île de Sal ;
- Voyage à travers le temps : l'homme de 4 001 voyage depuis le futur dans le présent du film ; le cameraman-épistolier voyage, au fil de son discours, entre son présent et le passé, qu'il s'agisse du passé de ses souvenirs ou du passé de l'Histoire.

Au fil de ces voyages, le spectateur est tantôt au fait très exact de où et de quand il se situe (« *Le 15 mai 1945, à 7 heures du matin* ») tantôt moins (« *la lumière de janvier à Tokyo* », « *ce matin* », « *Un jour, il m'écrit* »).

Cette alternance constante entre un point puis un autre, ainsi qu'entre spécificité extrême et indétermination vague a pour conséquence de progressivement immobiliser le spectateur, qui n'est plus ballotté d'un point à l'autre, mais rejeté, suspendu à équidistance de tous ces points – comme le cameraman-épistolier face à sa télévision au début du film.

La volonté de *Sans soleil* de montrer pour chaque chose, son envers, est un premier critère de la volonté totalisante du film de recouvrir le monde, de s'amalgamer à lui.

## **b. LE GESTE IMPOSSIBLE**

Un cas particulier du mouvement dialectique de *Sans soleil*, que nous venons d'étudier, est sa volonté de s'englober de l'extérieur via l'extériorisation constante de sa nature filmique.

Nous avons déjà établi deux points par lesquels le film extériorise sa nature d'énoncé :

- Le film rappelle sans cesse au spectateur la présence de ses énonciateurs explicites, ce qui contribue à la création d'un récit fictif quant à son processus de fabrication ;
- Le film regorge de déictiques de son énonciation, qui rappellent constamment sa nature d'énoncé, d'assemblage de fragments d'images et de textes ;
- Les films analogues participent de ces deux mouvements en ce qu'ils sont la trace, les déictiques d'étapes de l'élaboration du film.

Dans cette sous-sous-partie, nous étudierons la quatrième façon qu'a le film de matérialiser le processus de son énonciation : l'impression qu'il donne au spectateur de se s'élaborer en temps réel sur l'écran, comme si le temps du montage était le même que celui de la projection.

### **i. OUVERTURE**

Le film s'ouvre sur une amorce noire et bruitée, silencieuse, de laquelle naît la voix-over. La première image, lorsqu'elle surgit, fait taire la voix et n'est accompagnée d'aucun son. Suite à quoi, l'amorce noire revient, et la voix-over avec elle, puis une image de porte-avion surgit, qui cette fois-ci n'interrompt plus le discours. À la suite de quoi, une longue amorce noire laisse la place aux titres, puis au film. Le premier plan du film après l'ouverture est celui d'une main sur la rambarde d'un ferry. Pour la première fois depuis le début du film, la bande-sonore intervient, et les battements ténus d'un cœur au-dessus des vagues se font entendre.



Cette ouverture mime d'une certaine manière le travail de création d'un film sur le banc de montage : d'abord le vide, l'obscurité, puis la voix-over, qui fait office de narrateur et donc de ligne directrice du récit et ensuite, les images. Le son n'intervient que plus tard, une fois le cœur du film posé.

Cette ouverture est fondamentale en ce qu'elle montre, sous la forme de l'amorce noire, le néant d'où surgit le film : son point originel. Elle est tout aussi fondamentale parce qu'elle indique au spectateur que le film se construit sous ses yeux : il extériorise ses ressorts, ses possibilités de concordances (l'image des enfants) et de contradictions (l'image du porte avion). Ils nous présente, d'une certaine manière, les agents qui se chargeront de développer le montage par la suite, à savoir la voix-over, les images, le montage puis le son.

Les intertitres qui font la liaison entre l'ouverture et la séquence du ferry jouent du même régime d'élaboration « en temps réel » : « *Anatole Dauman propose* » se transforme en « *Anatole Dauman proposes* » via l'ajout d'un « s » en temps réel, comme si dactylographié au moment même de la projection. À la suite de quoi, les trois titres (russe, anglais, français) évoquent différentes épreuves d'un même titre pour différents pays.

Le début du film s'apparente donc à différents essais, comme une sorte de version de travail en cours d'élaboration.

La superposition du temps du montage et du temps de la projection qu'implique l'ouverture et qui se retrouve à différents moments au cours du film rappelle le motif du train évoqué plus tôt, qui était à la fois l'agent de l'agencement des rêves des dormeurs, et celui de leur projection.

## **ii. IMAGES NON-COMMENTÉES**

Nous avons déjà pu évoquer les images non-commentées du film. Nous nous intéresserons ici aux images qui s'insèrent au cours des fêtes de quartier au début du

film, en particulier. À savoir : la lumière d'un laser rouge, une barque, un émeu et un Japonais filmant un Noir.

Ces plans, qui interrompent le flux visuel du film sans impacter la bande sonore peuvent s'apparenter à un oubli du montage, qui les aurait laissés-là alors qu'ils n'auraient plus dû s'y trouver, ou à un test pas encore abouti, une proposition encore à valider.

### iii. CONCORDANCES ET RATRAPAGE

Jusqu'ici, l'ouverture et les images non-commentées, si elles donnent bien la sensation d'un montage « en temps réel », laissent aussi l'impression d'une distance temporelle entre le temps des lettres et des images et le temps du montage, via leur inadéquation subtile. Pour le dire autrement : le montage semble avoir lieu longtemps après l'écriture des lettres et l'enregistrement des images.

Au cours du film, cependant, les lettres rattrapent progressivement le montage. Cela se traduit par la réduction des discordances entre les deux via l'irruption, à deux endroits, d'effets de concordance marqués :

- A 01:03:52, lorsque qu'une lettre de cameraman-épistolier indique : « *Sur un ancien document, Amilcar Cabral adresse au rivage un geste d'adieu - il a raison, il ne le reverra jamais* » et le montage illustre le commentaire du document en question ;
- A 01:14:00, lors de la description de « Sans Soleil » dans une lettre du cameraman-épistolier : « *Je l'imagine avançant dans ces terres volcaniques qui collent aux semelles, avec une lourdeur de scaphandrier. Tout d'un coup il trébuche, et le pas suivant, c'est un an plus tard, il marche sur un petit sentier proche de la frontière hollandaise, le long d'une réserve d'oiseaux de mer.* » et le montage illustre la coupe décrite par son exécution réelle.

Ces deux effets de concordance aboutissent finalement à la réunion, aux yeux du spectateur, du temps des lettres et de celui du montage à 01:35:56 :

*« 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 floue, ce cadre tremblotant sous la force du vent qui nous giflait sur la falaise, tout ce que j'avais coupé pour "faire propre" et qui disait mieux que le reste ce que je voyais dans cet instant-là, pourquoi je le tenais à bout de bras, à bout de zoom, jusqu'à son dernier 25° de seconde... La ville d'Heimaey s'étendait au-dessous de nous, et lorsque, cinq ans après, Haroun Tazieff m'a envoyé ce qu'il venait de tourner au même endroit, il ne me manquait que le nom pour apprendre que la nature fait ses propres Dondo-yaki. Le volcan de l'île s'était réveillé. J'ai regardé ces images, et c'était comme si toute l'année 65 venait de se recouvrir de cendres. Il suffisait donc d'attendre, et la planète mettait elle-même en scène le travail du Temps. J'ai revu ce qui avait été ma fenêtre, j'ai vu émerger des toitures et des balcons familiers, les balises des promenades que je faisais tous les jours à travers la ville et jusqu'à la falaise où j'avais rencontré les enfants. Le chat à chaussettes blanches que Garouk avait eu la délicatesse de filmer pour moi a trouvé naturellement sa place, et j'ai pensé que de toutes les prières au Temps qui avaient jalonné ce voyage, la plus juste était celle de la dame de Go To Ku Ji qui disait simplement à la chatte Tora : Chatte aimée, où que tu sois, puisse ton âme connaître la paix.*

*Et puis le voyage à son tour est entré dans la Zone. Hayao m'a montré mes images déjà atteintes par le lichen du Temps, libérées du mensonge qui avait prolongé l'existence de ces instants avalés par la Spirale. »*

La concordance parfaite entre le montage et le commentaire au cours de cet extrait corrobore d'abord la révélation de l'identité du cameraman-épistolier et du monteur.

Elle donne ensuite la sensation que le cameraman-épistolier a rejoint le temps du montage, c'est-à-dire que ses lettres sont écrites depuis le même espace-temps que celui dans lequel le film est monté.

Cette impression est maintenue jusque la fin du film, puisqu'à partir du retour de l'« *image du bonheur* », le spectateur n'est plus que confronté à des images dont le cameraman-épistolier n'est pas l'auteur (l'Islande de Tazieff), qu'il a déjà vues (à savoir les images du voyage du cameraman-épistolier dans la Zone) ou alors qui n'appartiennent pas au temps du tournage (les images de l'EMS Spectre, que nous analyserons par la suite). Dès l'instant où le cameraman-épistolier s'avère être le monteur du film, il n'écrit plus, jusque la fin du métrage, depuis ses voyages, mais depuis le temps du montage.

Cette jonction de deux temps jusqu'alors hermétiques établit d'abord une forte sensation de continuité entre le tournage et le montage, c'est-à-dire l'impression que le processus de fabrication du film n'a été qu'un seul long geste depuis sa première image (l'« *image du bonheur* »). Ce n'est pas tout : depuis le début du métrage, le film renvoie au spectateur l'impression qu'il regarde le film se monter « en temps réel ». Le rattrapage du temps du montage par celui du tournage a donc une implication fondamentale : il connecte le temps de la salle de projection, c'est-à-dire le présent du spectateur, à celui du tournage de façon continue. Le temps de la diégèse et celui de la salle de cinéma ne sont qu'un seul long flux : celui du processus de fabrication du film.

À la toute fin du film, la voix-over cesse de rapporter les lettres du cameraman-épistolier et poursuit son commentaire au discours direct (ce sont les dernières phrases du film) :

*« Il m'écrit du Japon, il m'écrit d'Afrique. Il m'écrit que maintenant il peut fixer le regard de la dame du marché de Praia, qui ne durait que le temps d'une image.  
Y aura-t-il un jour une dernière lettre ? »*

Le retour au présent de la voix est sémantiquement très fort : au regard de notre analyse, elle ne parle pas depuis le présent de son enregistrement (décalé par rapport à celui du spectateur), mais bien depuis le présent de la salle de cinéma. L'ultime projection du récit au futur (« *Y aura-t-il* ») renvoie donc le spectateur non pas au futur du film par rapport au moment de sa fabrication, mais au futur du spectateur quelle que soit l'époque à laquelle il le regarde.

Cette impression, si elle n'est qu'une construction de la part du film, puisque le montage a bien précédé à la projection et ne se déroule pas réellement « en temps réel », a un effet bien réel sur le spectateur, qui ne doit pas être ignoré pour comprendre la nature de l'énoncé de *Sans soleil*.

#### **iv. LA ZONE**

Les images de la Zone de Yamaneko, dont chacune des irrptions est accompagnée d'une lettre du cameraman-épistolier ayant été diégétiquement écrite au même moment que leur élaboration par Yamaneko, ne suscitent pas un effet de montage « en temps réel ».

Elles surviennent cinq fois au cours du film :

- A 00:41:58, ce sont les images des manifestations japonaises qui se transforment ;
- A 00:58:56, ce sont les images des recalés de Namidabashi, entre autres ;
- A 01:07:55, c'est Arielle Domballe qui chante ;
- A 01:20:30, c'est la séquence des Kamikazes ;
- A 01:37:50, ce sont les images du cameraman-épistolier qui entrent dans la Zone.

Quatre fois sur cinq (toutes sauf la deuxième), elles sont accompagnées d'images réelles de l'EMS Spectre – la machine à leur origine. Une main, en particulier, en actionne les boutons et en déclenche les leviers au moins une fois par intervention. Ces images, seules représentations de ce qui se rapproche le plus d'un banc de montage dans *Sans soleil*, jouissent d'un statut particulier au dans *Sans soleil*.

Elles ne sont pas commentées en tant que telles au sein des lettres. Le seul passage qui semble détailler directement leur statut est le suivant, autour de 01:07:55.

*« J'envie Hayao et sa Zone. Il joue avec les signes de sa mémoire, il les épingle et les décore comme des insectes qui se seraient envolés du Temps et qu'il pourrait contempler d'un point situé à l'extérieur du Temps - la seule éternité qui nous reste. Je regarde ses machines, je pense à un monde où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende. »*

Bien que le cameraman-épistolier évoque ces « machines », rien n'indique, dans les images de l'EMS Spectre que se sont bien elles qui sont commentées par les lettres. Qui plus est, la façon dont ces machines sont filmées n'a rien à voir avec la façon dont le cameraman-épistolier filme le monde habituellement. Pour le dire autrement, ces images ne renvoient pas la sensation d'avoir été filmées au même moment que les autres. Un passage du commentaire en particulier livre un indice quant à leur origine : « un point situé à l'extérieur du Temps ». À quel temps appartient cet espace, si ce n'est celui par excellence du montage, point en dehors du temps de toute fabrication cinématographique ? D'autres indices, plus subtils, le laissent deviner, comme les signes distinctifs de Chris Marker : ses chats et la tête en cure-pipes qui apparaissent subrepticement.

Ces images semblent donc transcender les limites usuellement hermétiques du temps du tournage et du temps du montage, en figurant le site même du montage alors qu'il s'effectue. Ultime preuve de l'identité du site de l'énonciation du montage et des images e l'EMS Spectre : le dernier plan du film montre la main du monteur déconnecter une fiche, à la suite de quoi l'image disparaît et le générique survient.

Cette matérialisation, ne peut-être cependant que factice :

*« Metz dénonce le caractère illusoire du procédé qui consiste à « montrer le dispositif » : dans la plupart des cas, ce qui est*

montré n'est pas le dispositif du film mais un dispositif cinématographique mis en scène (p. 87). Metz remarque aussi que si certains films présentent une véritable analyse de leur dispositif, la majorité offre une monstration du dispositif cinématographique (p. 88). » (Châteauvert, 1993, p. 243-244)

Le même geste qui pousse le film à englober dans son récit sa fabrication jusqu'au dernier moment possible est donc aussi le geste qui en extériorise l'artificialité.

A l'issue de cette analyse, il apparaît que le film est animé de deux mouvements contraires :

- D'une part, donner la sensation d'une continuité totale entre le tournage, le montage, la projection (c'est-à-dire le temps du spectateur), c'est-à-dire tendre au film total, au film monde ;
- D'autre part, via l'artificialité d'un tel geste, l'extériorisation constante de la nature d'énoncé du film (c'est-à-dire la matérialisation du quatrième mur).

L'un de ces mouvements voudrait brouiller la frontière entre le monde et le film, le réel et l'imaginaire, la fiction et la vérité. L'autre de ces mouvements cherche à rappeler cette frontière, cette « *cloison* », et à la matérialiser continuellement aux yeux du spectateur. Notre hypothèse est que, par un mouvement d'alternance perpétuel passant d'un côté à l'autre de cette frontière, ainsi que la remise en question constante de son tracé, le film cherche à rendre très présente la limite entre le film et le non-film et surtout à la matérialiser non plus comme une ligne ou un écran, mais comme un espace à part entière : le tiers-lieu.

### 3. LE TIERS-LIEU

Il s'agira d'établir ici, en listant ses caractéristiques et déictiques précises, la nature exacte du tiers-lieu.

#### a. NOUVELLE DÉFINITION

Au chapitre un, nous avons défini le tiers-lieu comme « l'espace trouble, indéfini et indéterminé duquel émane l'énonciation du film. » (p. 19). Le caractère apersonnel de l'énonciation cinématographique et de ses instances narratives fondamentales, parce qu'il renvoie le spectateur à la présence d'un point originel non-anthropomorphe depuis lequel le film s'énoncerait, est donc un déictique du tiers-lieu.

Nous venons de montrer l'indétermination de la nature de l'énoncé de *Sans soleil*, dont il est impossible de circonscrire la diégèse ou le contenu. Nous avons aussi montré que cette indétermination allait de pair avec la matérialisation quasi constante du quatrième mur. Au chapitre un, nous avons défini le tiers-lieu à partir de la nature acousmatique de la voix-over et particulièrement la notion d'acousmètre de Chion : « ni tout à fait dedans ni clairement dehors » (Chion, 1982, p. 18). L'espace que matérialise le quatrième mur répond de cette liminalité : il est par définition ce qui est d'une part tourné vers le film et sa diégèse, d'autre part tourné vers le monde et la salle de cinéma. Le quatrième mur, qui occupe le mince espace entre l'espace de la diégèse et celui du non-film (c'est-à-dire le monde) peut donc être considéré comme la matérialisation concrète du tiers-lieu au cinéma.

Le tiers-lieu, au regard de ce court développement est donc matérialisé, aux yeux du spectateur, via deux principes dans *Sans soleil* :

- Les déictiques de l'énonciation apersonnelle du film ;
- La matérialisation du quatrième mur.

Nous étudierons ces deux pôles séparément.



## **b. DÉICTIQUES DE L'ÉNONCIATION APERSONNELLE DU FILM**

### 1. La voix-over

Le caractère acousmatique de la voix-over, qui pointe en direction d'un autre espace que le *hic et nunc* de la diégèse du champ, est un premier déictique du tiers-lieu.

La voix-over de *Sans soleil* se rapproche particulièrement de la notion d'acousmètre de Chion :

« ni dedans parce que l'image de sa source – le corps, la bouche – n'est pas incluse, mais ni dehors non plus parce qu'il n'est pas franchement positionné off sur une estrade imaginaire [...] et qu'il est impliqué dans l'action, sans cesse en danger d'y être inclus. » (Chion, 2005, p. 109)

La voix-over de *Sans soleil* se rattache surtout au troisième type de voix-over que nous avons défini au chapitre un, lié à la double-indétermination de son site (découlant de son ontologie acousmatique) et à celle du statut de l'énonciateur à son origine. La double-indétermination de la voix-over de *Sans soleil* rend fortement sensible, pour le spectateur, la présence d'un autre espace que celui de la diégèse et depuis lequel elle s'exprime, fondamentalement indéterminé et indéfinissable : le tiers-lieu.

### 2. L'amorce noire

L'amorce noire qui ouvre le film puis resurgit à deux reprises au cours de l'ouverture est un autre déictique du tiers-lieu.

Elle est d'abord assimilée au site depuis lequel s'énonce la voix-over (cette dernière naît de l'amorce à deux reprises, et ne s'énonce d'abord qu'en sa

présence, comme si les deux étaient liées). Elle est ensuite assimilée au site depuis lequel s'énonce tout le film. L'amorce est sémantiquement instituée, dans le récit de *Sans soleil*, comme la matérialisation du tiers-lieu à l'écran.

Cette incarnation visuelle est intéressante car elle n'est pas qu'une simple amorce noire et mate, mais un noir filmé, bruité, animé : c'est-à-dire l'image de quelque chose. Faut-il lui adresser les mêmes réserves que Metz voue à toute figuration du processus de fabrication cinématographique ? Metz s'érige avant tout contre les représentations factices des processus du tournage ou du montage en tant que tels, qui ne peuvent être que des reconstitutions de ces étapes et n'ont que peu à voir avec l'énonciation fondamentalement apersonnelle et non-anthropomorphe du film. Il est difficile d'adresser le même reproche à l'amorce de *Sans soleil*, qui ne se veut pas la représentation d'un acte énonciateur anthropomorphe, mais la figuration d'un espace autrement abstrait et indéfinissable. Cette figuration ne dénature pas le tiers-lieu. Au contraire, loin d'en dissiper l'indétermination, elle n'en livre rien d'autre que son caractère profondément indéfini.

L'amorce noire est d'une certaine manière la figuration parfaite du tiers-lieu à l'écran puisqu'elle est l'absence de la diégèse à l'écran.

### 3. Le silence

Le silence joue un rôle particulier dans *Sans soleil*. Il n'intervient qu'à un nombre limité de reprises :

- Il ouvre le film en même temps que l'amorce noire ;
- Toujours à l'ouverture, il interrompt la voix-over lorsqu'il accompagne l'image des trois enfants sur une route, en 1965 ;
- Il accompagne le nom du producteur et les titres ;
- Il resurgit ensuite à trois reprises, au cours de trois arrêts sur image dans la première moitié du film : à 00:05:21, « *qui peut se souvenir de la soif?* » ; à 00:06:43, « *le seuil en dessous duquel tout homme en vaut un autre, et le sait* » ; et à 00:07:40, le regard arrêté de l'enfant derrière sa mère ;

- Il resurgit enfin une dernière fois (il ne réapparaît même pas au cours du générique) lorsque le plan des trois enfants sur une route en Islande, en 1965, apparaît une seconde fois à 01:35:47.

Le silence est rattaché sémantiquement au site de l'énonciation du film via son association dès l'ouverture du film, à l'amorce noire et à la voix-over. Chacune de ses occurrences rappelle au spectateur le silence du banc de montage. Nous avons montré via l'analyse des images de l'EMS Spectre que le banc de montage s'associait, dans *Sans soleil*, à un « *point à l'extérieur du Temps* ». Cette notion recouvre parfaitement la nature du tiers-lieu, qui n'appartient pas à l'espace-temps de la diégèse mais à un espace-temps fondamentalement indéterminé.

La rareté du silence dans *Sans soleil* rend chacune de ses irrptions particulièrement visibles. Il permet, entre autres, de fixer certaines images dans l'esprit du spectateur en les détachant du flux sonore quasi continu qu'est celui du film.

#### 4. Images non-commentées

Les contradictions entre le montage et le commentaire rendent l'acte énonciateur du montage particulièrement perceptible, acte lié sémantiquement, nous venons de le montrer, au site de l'énonciation du film.

Les images non-commentées en particulier, qu'il s'agisse d'images subliminales surgissant furtivement ou d'arrêts sur image silencieux, marquent fortement la présence de l'acte énonciateur du montage, et donc la présence indéterminée du site de son énonciation.

#### 5. L'EMS Spectre

Les représentations de l'EMS Spectre au cours du film (bien que la facticité d'une telle représentation ait déjà été soulignée) jouent du même rapport d'analogie avec le site d'énonciation du montage que les images non-commentées.

L'EMS Spectre figure au spectateur que le montage s'énonce depuis quelque part, sans montrer directement ce quelque part (puisqu'il ne s'agit pas de la figuration du banc de montage même, mais d'un espace analogue à ce banc). L'EMS Spectre évoque, par sa présence, la présence d'un autre espace, indéterminé, depuis lequel s'énonce le film et qui ne saurait être montré : le tiers-lieu.

### c. QUATRIÈME MUR

Le quatrième mur est la matérialisation concrète, aux yeux du spectateur, d'une limite entre le film et le non-film, mais aussi entre le film et sa diégèse. Il est la matérialisation d'un interstice qui n'appartient qu'au film.

#### 1. L'écran

La matérialisation de l'écran est le déictique premier du quatrième mur, celui qui lui donne son nom. L'écran, dans *Sans soleil*, est matérialisé de diverses manières :

- Via le motif de l'écran dans l'écran lors de la séquence consacrée à la télévision japonaise ;
- Via le caractère visiblement rapporté des images de *Sans soleil* et de *La Jetée* ;
- Via les quelques arrêts sur image qui ponctuent le film, qui rendent visible la nature d'image de ce que le spectateur regarde ;
- Les images de la Zone jouent sur les deux tableaux : elles rendent visible la nature d'image de ce qui est projeté en les synthétisant ; elle marque la présence de l'écran via le motif de l'écran dans l'écran (chaque image de synthèse est filtrée à travers la dalle cathodique de l'EMS Spectre).

La matérialisation de l'écran a plusieurs conséquences :

- Elle rappelle le film à sa nature d'image, c'est-à-dire à sa nature d'énoncé ;
- Elle rappelle la présence de l'écran au spectateur, et donc d'une délimitation entre lui et le film ;
- Le motif de l'écran dans l'écran en particulier génère un espace intermédiaire entre l'écran de projection que le spectateur regarde et l'écran qui diffuse

effectivement les images. C'est cet espace inter-écran, entre autres, qui donne au quatrième mur (et donc au tiers-lieu) sa profondeur dans *Sans soleil*.

## 2. L'intertitre

L'intertitre est associé, dès l'ouverture du film (incipit et titres) au silence et à l'amorce noire, c'est-à-dire aux éléments qui caractérisent le site du film, et donc le tiers-lieu.

Au générique de fin, l'intertitre devient l'élément narratif qui indétermine tout le reste de l'énonciation explicite du film. Il est l'élément qui fait apparaître l'énonciation pour ce qu'elle est : apersonnelle.

L'insertion dans le générique même d'éléments informatifs qui relèvent de l'invention (et donc de la diégèse) vient troubler la limite entre deux espaces habituellement séparés à savoir la diégèse (imaginaire) et le générique (factuel, et donc rattaché au réel). Ce trouble met en lumière la frontière sur laquelle se tient usuellement l'intertitre : hors-diégétique mais in-film.

L'intertitre incarne la notion de limite au sein du montage même du film, puisqu'il ouvre ce dernier et le clôt. Il est la borne physique entre le film et le monde.

## 3. Le commentaire

Le commentaire, comme les images rapportées, joue de différents effets de distanciation qui font exister un espace, une distance spatio-temporelle indéfinie entre le récit et les événements qu'il rapporte.

Cette distance est caractérisée :

- Par la focalisation au passé de la voix-over ;
- Par le discours rapporté de la voix-over.

L'annulation de cette distance en cours de métrage via la réunion sémantique dans la même continuité temporelle des temps du tournage, du montage et de la projection, conduit à la matérialisation de la frontière qui devrait exister entre tournage, film et projection : c'est-à-dire entre film et non-film.

#### 4. La diégèse

La diégèse est troublée par le changement de statut de la voix-over, du cameraman-épistolier puis de Hayao Yamaneko, Michel Krasna et Chris. Marker, qui passent de sujets-réels à personnages inventés. En inversant le statut réel ou inventé de ses personnages, le film rend visible la présence de la frontière réalité/fiction.

Cette volonté d'inversion entre ce qui relève de la fiction et du réel est matérialisée, dans le dossier de presse, par l'extrait suivant :

« de même qu'on pouvait lire autrefois à la porte des loges « la concierge est dans l'escalier », on voudrait ici faire précéder le film d'une pancarte : « *la fiction est à l'extérieur* » »

#### 5. L'être et le non-être

La forte sollicitation imaginative du spectateur au cours du film, et l'idée implicite que son imaginaire participe de l'énonciation collective du film par ses spectateurs, joue du même mouvement que le trouble de la diégèse : il rend visible, par sa remise en question, la présence d'une limite entre ce qui est (le film projeté) et ce qui n'est pas (les films qu'imaginent les spectateurs), ce qui contribue à la matérialisation du quatrième mur.

Les derniers passages du commentaire, en particulier, explicitent au mieux ce mouvement interne :

*« Je mesurais l'insupportable vanité de l'Occident qui n'a pas cessé de privilégier l'être sur le non-être, le dit sur le non-dit. [...] Enfin, je descendais dans la cave où mon copain le maniaque s'active devant ses graffiti électroniques. Au fond, son langage me touche parce qu'il s'adresse à cette part de nous qui s'obstine à dessiner des profils sur les murs des prisons. Une craie à suivre les contours de ce qui n'est pas, ou plus, ou pas encore. »*

Le tiers-lieu, dans *Sans soleil*, voit donc sa présence trahie par de nombreux déictiques rattachés au caractère fondamentalement apersonnel du site du film, ainsi qu'à la matérialisation constante de la présence du quatrième mur via son franchissement répété. À l'issue de cette analyse, il ressort que le tiers-lieu est très exactement l'espace du film qui n'appartient pas à sa diégèse. Il est donc intrinsèquement liminal : il occupe l'espace entre la diégèse et le monde, c'est-à-dire un espace frontière. En fonction des films, la présence du tiers-lieu peut être plus ou moins marquée, allant de la transparence de Bazin (auquel cas il n'est qu'une ligne) à l'espace de *Sans soleil* (il devient un volume).

#### **4. LE SPECTATEUR**

Il est désormais possible de définir précisément le rôle du spectateur dans *Sans soleil*.

Il s'agira dans cette ultime sous-partie de mettre en lumière la sollicitation mémorielle et imaginative du spectateur, qui le rapproche du statut d'énonciateur explicite du film et l'isole comme seul sujet anthropomorphe du flux de conscience rétrospectif qu'est *Sans soleil*. À partir de la définition du tiers-lieu que nous venons d'établir, nous montrerons que le regard du spectateur est focalisé depuis l'espace même du tiers-lieu dans *Sans soleil*, ce qui nous permettra d'établir que le spectateur peut effectivement être considéré, au regard d'une approche narratologique de *Sans soleil*, comme un énonciateur implicite du film. Nous serons alors en mesure de répondre à notre problématique.

##### **a. SOLLICITATION MÉMORIELLE**

Le spectateur, dans *Sans soleil* est sollicité dans sa mémoire de trois façons :

- Dans sa mémoire immédiate, via les répétitions du film identifiées en première partie de ce chapitre ;
- Dans sa mémoire à long terme, qu'il s'agisse de ses connaissances historiques ou ses souvenirs d'autres œuvres ;
- Le spectateur est par ailleurs poussé à oublier une grande partie du film au fur et à mesure qu'il le visionne, ce qui le sollicite dans la faillibilité de son processus mémoriel.

Le spectateur, dans *Sans soleil*, est donc sollicité sur tous les plans de sa mémoire.

Cette sollicitation le rapproche une première fois du statut d'énonciateur explicite du film puisque, comme ces derniers, il énonce des fragments mémoriels – à ceci près que cette énonciation se fait pour lui imaginativement, et non sur l'écran de projection.



Revenons sur le schéma instancier de la mémoire établi au chapitre un :

<b>SUJET</b>	<b>-(mémoire)→</b>	<b>SOUVENIRS</b>	<b>←(mémoire)-</b>	<b>ÉVÉNEMENTS</b>
<b>narrateur</b>	<b>récit 1</b>		<b>récit 2</b>	<b>histoire</b>
<b>narrataire</b>	<b>restitution</b>		<b>enregistrement</b>	

**fig. 7 :** Schéma instancier du processus mémoriel d'un point de vue narratologique

À son sujet, nous avons écrit :

« Cette séparation en deux entités (à savoir le narrateur et le narrataire) de ce qui, à l'origine, n'était qu'un seul sujet, participe du caractère subjectif et mental de *Sans soleil*. Le film, plus que de nous montrer les fragments mémoriels du cameraman-épistolier-monteur, nous place dans sa subjectivité même, dans son regard ».  
(p. 38)

Nous parlions alors du recouvrement du regard de celui qui nous paraissait l'énonciateur explicite principal de *Sans soleil* (le cameraman-épistolier-monteur) par celui du spectateur. En deuxième partie de ce chapitre, nous avons mis en lumière l'impossibilité d'affirmer l'existence, au regard de la diégèse du film, d'un énonciateur explicite de *Sans soleil*. C'est ce qui nous a fait dire que le film s'apparentait à un souvenir sans auteur anthropomorphe, c'est-à-dire, si nous reprenons notre schéma instancier, sans narrateur.

Dire que le processus mémoriel que représente *Sans soleil* n'a pas de narrateur, ce n'est pas pour autant dire qu'il n'a pas sujet. Si tous les énonciateurs explicites anthropomorphes de *Sans soleil* disparaissent au fur et à mesure du métrage, le spectateur, lui, se maintient. Il est d'ailleurs la seule constante de son expérience propre du film, et le narrataire du flux de conscience rétrospectif qu'est le film.

À l'issue du visionnage de *Sans soleil*, donc, le spectateur est le seul sujet anthropomorphe restant du processus mémoriel qu'est le film.

## b. SOLLICITATION IMAGINATIVE

Le spectateur, dans *Sans soleil* est sollicité imaginativement de trois façons :

- Il est poussé à imaginer ce que sont les souvenirs des énonciateurs explicites du film à partir des fragments textuels et des images clés qui constituent le métrage ;
- Il est amené à plusieurs reprises à spéculer quant au processus de fabrication du film, dont il se fait un récit différent en fonction de l'étape de visionnage à laquelle il se situe. Chacune de ces conceptions est avant tout liée à sa capacité imaginative, car les indices tangibles livrés par le film sont minces ;
- La sollicitation imaginative du spectateur atteint son paroxysme lorsqu'il est question, au sein du commentaire, des films analogues à *Sans soleil*. De part leur description avant tout textuelle, ces films requièrent du spectateur qu'il les imagine pour exister. Le « *film total* » en particulier, via la description d'un film collectif auquel tous les spectateurs participeraient conjointement par leurs rêves (et donc leur imaginaire), puis la mise en parallèle de cette description avec la nature même de *Sans soleil*, installe dans l'esprit du spectateur l'idée que le film qu'il regarde se déroule tout autant sur l'écran que dans son imaginaire.

La sollicitation imaginative du spectateur tient donc une place conséquente dans le récit de *Sans soleil*. Son rapprochement, via les films analogues, avec un film qui serait purement imaginaire, laisse entendre que la projection imaginative du spectateur (qu'elle relève de l'invention ou de sa mémoire) est à prendre en compte comme partie prenante de l'énonciation du film.

Pouvons-nous pour autant dire que le spectateur de *Sans soleil* est l'un des énonciateurs implicites du film ? Pour le pouvoir, il faudrait montrer que le spectateur s'énonce du même site que les autres instances narratives fondamentales du récit, à savoir : le tiers-lieu.

### c. LE TIERS-LIEU ET LA SALLE DE PROJECTION

Il s'agira ici de montrer que dans *Sans soleil*, le tiers-lieu et l'espace de la salle de projection se recouvrent, ou en tout cas cherchent à se recouvrir, ce qui nous permettra de dire que le regard du spectateur se focalise, au cours du film, depuis le tiers-lieu.

Au sujet des alternances perpétuelles de *Sans soleil* nous avons écrit tout à l'heure :

« Cette alternance constante entre un point puis un autre, ainsi qu'entre spécificité extrême et indétermination vague a pour conséquence de progressivement immobiliser le spectateur, qui n'est plus ballotté d'un point à l'autre, mais rejeté, suspendu à équidistance de tous ces points – comme le cameraman-épistolier face à sa télévision au début du film. » (p. 65)

Quelle est la nature de cet espace, ce point suspendu et flottant dans lequel le spectateur se trouve maintenu au cours de *Sans soleil* ? Il s'agit d'abord de l'espace de la salle de cinéma, caractérisé par la distance du spectateur à l'écran et l'obscurité qui entoure chaque image. Il s'agit ensuite de l'espace du tiers-lieu.

Listons les similitudes et recouvrement de ces deux espaces dans *Sans soleil*.

#### 1. Distance à l'écran

Le premier rapport de similarité entre le tiers-lieu et l'espace de la salle de projection, est la faculté de chacun à mettre le spectateur à distance de la diégèse :

- La salle de projection via l'éloignement du spectateur et de l'écran ;
- Le tiers-lieu via l'éloignement de l'écran et de la diégèse (écran dans l'écran, discours rapporté de la voix-over, emploi du passé).

## 2. Obscurité

Le deuxième rapport de similarité entre le tiers-lieu et l'espace de la salle de projection est l'obscurité, qu'il s'agisse de celle de la salle, ou du noir des intertitres et de l'amorce.

Ainsi, l'amorce noire qui ouvre le film figure, nous l'avons dit, le site de l'énonciation impersonnelle du film, à savoir le tiers-lieu. Elle figure cependant aussi l'obscurité de la salle de projection à l'instant où l'amorce y est diffusée, à savoir une obscurité bruitée, organique et vivante.

## 3. Voix-over

L'amorce noire est sémantiquement liée, dans le film, au site de l'énonciation de la voix-over, qui naît de cet espace. Il y a donc un premier rapport d'identité entre le site de la voix-over et l'obscurité de la salle de cinéma.

Par ailleurs, nous avons établi précédemment que le film créait la sensation artificielle mais effective que le spectateur le regarde alors qu'il s'élabore sur l'écran. Cela a pour conséquence de réunir le temps du montage et celui de la projection, c'est-à-dire le présent de la voix-over et celui du spectateur.

En réunissant ces deux caractéristiques, il ressort que l'espace-temps de la voix-over et celui de la salle de projection (et donc celui du spectateur) ne se veulent en être qu'un seul dans *Sans soleil*.

Cette impression est renforcée par les quelques adresses contenues dans les lettres (« *A propos, saviez-vous qu'il y a des émeus en Île de France ?* » et « *Vous ai-je écrit qu'il y avait des émeus en Île de France ?* ») qui atteignent leur paroxysme lorsque la voix-over, au discours direct demande : « *Y aura-t-il un jour une dernière lettre ?* ». Alors que les autres adresses n'étaient pas destinées au spectateur, celle-ci, qui clôture le film, parachève l'illusion de la réunion de la voix-over et du spectateur dans le même espace.

#### 4. Focalisation

Le recouvrement, identifié au début de cette sous-partie, du regard du narrateur à l'origine du processus mémoriel qu'est *Sans soleil* par celui du spectateur (via sa nature de narrataire) focalise le regard du spectateur depuis le même site que celui du narrateur, à savoir le site du film, c'est-à-dire le tiers-lieu.

Ainsi, l'espace du tiers-lieu et l'espace de la projection se recouvrent et ne se veulent qu'un dans *Sans soleil* :

- Le tiers-lieu adopte le même espace-temps que celui de la salle de projection en s'incarnant par la même obscurité à l'écran et en occupant le même présent grâce à la voix-over ;
- Le regard du spectateur se focalise depuis le tiers-lieu, puisqu'il recouvre celui du narrateur du flux de conscience rétrospectif qu'est le film, quand bien même ce dernier est apersonnel et non-anthropomorphe.

\*

Ainsi, à l'issue de cette partie, au regard de la sollicitation imaginative (inventive ou mémorielle) du spectateur et de la mise en lumière de l'homothétie de l'espace de la salle de projection et du tiers-lieu, il est possible d'affirmer, d'un point de vue narratologique, que le spectateur est un énonciateur implicite de *Sans soleil*.

Ce n'est pas tout : au vu de sa nature anthropomorphe, il est la seule entité énonciatrice du film dont le regard recouvre celui du narrateur à l'origine du processus mémoriel qu'est le métrage et qui puisse en être le sujet. À la question « Qui se souvient dans *Sans soleil* ? » il est donc possible de répondre : le spectateur.



## CONCLUSION

Au premier chapitre, nous avons établi la présence constante d'un narrateur anthropomorphe en littérature. À la suite de quoi, nous avons montré le caractère apersonnel de l'énonciation cinématographique et la nature non-anthropomorphe des instances narratives fondamentales à son origine. Nous avons aussi défendu l'inclusion des instances narratives textuelles (à savoir la voix-over et l'intertitre) au sein des instances narratives fondamentales du film.

Nous avons ensuite montré le rapport de proximité qui existe entre les instances narratives textuelles au cinéma et la narration littéraire, qui ont toutes deux à voir avec le texte. Cette proximité pousse en particulier le spectateur à chercher à rattacher les instances narratives textuelles cinématographiques à des énonciateurs anthropomorphes. Pourtant, le caractère apersonnel et non-anthropomorphe de ces instances a été démontré à plusieurs reprises en narratologie, en particulier par Christian Metz dans *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991) et Michel Chion dans *La Voix au cinéma* (1982) et *L'audio-vision : son et image au cinéma* (2005).

Le trouble qui surgit de l'impossibilité, pour le spectateur, de rattacher la voix-over et l'intertitre à des énonciateurs anthropomorphes conduit à la matérialisation d'un espace tiers : « ni tout a fait dedans, ni clairement dehors [...] en errance à la surface de l'écran » (Chion, 1982, p.18). Nous avons étendu la définition de cet espace, d'abord rattachée au site indéterminé de l'énonciation de la voix-over, comme rattachée au site indéterminé de l'énonciation cinématographique dans sa globalité. Nous lui avons aussi donné un nom : le tiers-lieu.

\*

Dans notre second chapitre, il s'est agi de montrer, par l'analyse de l'énonciation de *Sans soleil* (Chris Marker, 1983), la pertinence de l'englobement des instances narratives textuelles en tant qu'instances narratives fondamentales du film, ainsi que l'extension de la définition du tiers-lieu au site indéterminé de l'énonciation cinématographique dans son entièreté.

Nous avons d'abord étudié l'énonciation explicite de *Sans soleil*, à savoir le récit que fait le film de son propre processus de fabrication. Nous avons montré que dans *Sans soleil*, les instances narratives fondamentales du récit cinématographique sont personnifiées par des personnages du film, qui en deviennent les énonciateurs explicites anthropomorphes. L'identification de cette personnification nous a permis de mettre en lumière la nature de flux de conscience rétrospectif de *Sans soleil*, qui s'apparente à un processus mémoriel en cours de devenir pour le spectateur qui le regarde.

Nous avons ensuite étudié l'énonciation implicite de *Sans soleil*, à savoir son énonciation au regard de ses instances narratives fondamentales. Nous avons montré que le film indétermine par deux fois les énonciateurs explicites qui personnifient ces instances, ce qui a pour conséquence de rendre visible, pour le spectateur, leur nature profondément apersonnelle et non-anthropomorphe. Cette indétermination de l'énonciation de *Sans soleil* conduit à une première indétermination de son énoncé, qu'il s'agisse de sa diégèse (à la fois réelle et fictionnelle) ou de son récit, puisque *Sans soleil*, à l'issue de son générique, s'apparente à un flux de conscience rétrospectif sans énonciateur anthropomorphe, c'est-à-dire à un souvenir sans auteur. Cette analyse a par ailleurs confirmé l'inclusion des instances narratives textuelles du film parmi les instances narratives fondamentales, puisque la voix-over et l'intertitre, dans *Sans soleil*, sont effectivement apersonnels et non-anthropomorphes.

Nous avons finalement étudié l'énoncé de *Sans soleil*, dont nous avons montré une deuxième indétermination liée au mouvement totalisant du film qui, parce qu'il cherche à être tout, n'est rien de précis, rien de déterminé. Le film, par sa volonté de montrer chaque chose et son envers, cherche entre autres à englober la fiction et le réel (via le trouble de sa diégèse) ainsi que que l'être et le non-être (via la description, au sein même de son récit, de ce qu'il aurait pu être mais n'a pas été). Ce mouvement hyperphagique atteint son paroxysme dans la volonté du métrage de montrer son processus de fabrication de l'extérieur. Cela se traduit d'abord par le récit fictif qu'il présente au spectateur de ce processus, ensuite par les nombreux déictiques de l'énonciation du film, et enfin par l'impression, pour le spectateur, de regarder un film qui se construit sur l'écran au même moment que celui de sa projection.



À l'issue de cette analyse, il est ressorti que *Sans soleil* est doublement indéterminé : dans son énonciation (via l'indétermination ontologique de ses instances narratives fondamentales) et dans son énoncé (à cause de la nature du récit de *Sans soleil* spécifiquement). Il est apparu que cette double-indétermination rend très perceptible la présence du tiers-lieu dans le film.

Nous avons alors établi que le tiers-lieu, site de l'indétermination de l'énonciation cinématographique, voit sa présence trahie, dans *Sans soleil*, par de nombreux déictiques de l'énonciation apersonnelle du film – ce quelles que soient les instances narratives fondamentales concernées – et par la matérialisation du quatrième mur. Il est ressorti de cette étude que le tiers-lieu se situe très précisément entre le non-film (c'est-à-dire le monde) et la diégèse du film. Ainsi, il est tout ce qui, du film, n'est pas sa diégèse. À ce titre, l'amorce noire de *Sans soleil* s'est révélée sa figuration la plus exacte, puisqu'elle incarne l'absence de la diégèse à l'écran. Nous avons pu déduire de cette analyse que le tiers-lieu n'est pas la résultante de la seule présence d'instances narratives textuelles, mais bien de la matérialisation du site de l'énonciation du film en général, comme nous l'avions supposé au début de notre mémoire.

À partir de la double-indétermination de *Sans soleil* et de la définition de la nature précise du tiers-lieu, nous avons pu montrer que la sollicitation imaginative du spectateur (qu'elle relève de l'invention ou de la mémoire) lui confère le statut d'énonciateur explicite de certains fragments du film. La description du « *film total* » au sein du commentaire nous a permis, en particulier, de défendre que le film se déroule tout autant à l'écran que dans l'imaginaire du spectateur – et ce, selon le film même.

Nous avons ensuite montré que l'espace-temps du tiers-lieu et celui de la salle de projection se recouvrent dans *Sans soleil*. Cela est d'abord dû à la figuration du tiers-lieu par l'amorce noire qui ouvre le film, qui évoque l'espace de la salle de projection et l'impression de montage « en temps réel » que suscite le film, qui place la voix-over et le montage dans le même temps que celui de la salle de projection. Cela est ensuite dû à la focalisation du regard du spectateur depuis le même point que l'énonciateur apersonnel à l'origine du flux de conscience rétrospectif qu'est le film. Ces raisons nous ont permis

d'affirmer que le regard du spectateur se focalise, dans *Sans soleil*, depuis le tiers-lieu. Ainsi, le spectateur, dans *Sans soleil*, jouit à la fois du statut d'énonciateur explicite de certains fragments mémoriels et imaginaires du film, et d'être le seul sujet anthropomorphe du flux de conscience rétrospectif qu'est le film. À la question de savoir « Qui se souvient dans *Sans soleil* ? » nous avons donc pu répondre, d'un point de vue purement narratologique, qu'il s'agit du spectateur. À la question de savoir depuis quel espace, nous pouvons pareillement répondre : le tiers-lieu.

L'inclusion du spectateur en tant qu'énonciateur implicite du film permet par ailleurs à *Sans soleil* d'atteindre la qualité de film total, puisqu'il est à la fois ce qui est à l'écran (qui tend à représenter le monde dans sa globalité) et ce qui est dans l'esprit de ses spectateurs (c'est-à-dire tout ce qui n'est pas le monde, par rapport à ce dernier).

\*

*Sans soleil*, en faisant du spectateur l'unique dépositaire du souvenir qu'il est dans sa globalité, semble impliquer qu'il est possible de se souvenir de quelque chose que l'on n'a pas vécu, ou qui n'a pas eu lieu. Cette conception peut d'abord paraître antithétique avec la notion même de souvenir. Nous convoquerons, pour l'explicitier, un extrait de *Letter to Theresa* (Chris Marker, date inconnue) :

« Des gens m'ont même félicité d'avoir utilisé la musique de Michel Krasna – qu'ils avaient repéré depuis longtemps – et d'autres se sont souvenus clairement d'avoir vu les travaux de Hayao au Japon. De telles anecdotes font ma semaine. »<sup>1</sup>

S'il est effectivement peu courant – en temps normal – de se souvenir de ce qui n'a pas eu lieu (quand bien même il arrive fréquemment de mal se souvenir, ou d'être persuadé de quelque chose qui, en fait, n'a pas eu lieu), le mélange perpétuel du réel et de la fiction, du film, du monde et de l'imaginaire que provoque *Sans soleil* conduit effectivement à l'invention de souvenirs par le spectateur, à sa confusion de ce qui relève de la réalité ou

---

1 Notre traduction.

de l'imaginaire. C'est d'ailleurs là que point une partie de l'émotion poétique du film, que François Niney résume comme tel : « Tout y est vrai, même la fiction. » (« *Sans Soleil* » de Chris Marker, CNC, 2013).

Force est donc de reconnaître que si, dans *Sans soleil*, le spectateur se souvient d'une mémoire qui n'est pas la sienne (c'est-à-dire d'événements auxquels il n'a pas assisté et dont certains sont probablement fictifs) au regard du film même, ces souvenirs s'apparentent aux siens.

\*

Au cours de cette recherche, nous avons pu montrer que les instances narratives textuelles, au cinéma, sont tout aussi apersonnelles et non-anthropomorphes que les autres. Nous avons aussi pu montrer que leur présence matérialise particulièrement le site apersonnel du film (de part leur proximité avec le narrateur littéraire), mais que ce tiers-lieu est tout autant lié à la présence des autres instances narratives fondamentales du film.

À l'issue de ce mémoire, nous pouvons donc établir une définition claire du tiers-lieu pour tout film (c'est-à-dire du site de l'énonciation cinématographique), qui est très exactement l'espace du film qui n'est pas sa diégèse. Il se matérialise en particulier aux yeux du spectateur lorsque le film brise les principes de la transparence bazinienne en matérialisant son quatrième mur, par la présence marquée des instances narratives fondamentales du film, et par la mise en avant, au sein du film, de sa qualité d'énoncé.

Si l'étude du cas de *Sans soleil* nous a permis de montrer un exemple de matérialisation du tiers-lieu et de son impact sur le récit (particulièrement sur la projection subjective du spectateur), nous estimons avoir suffisamment mis en avant son caractère indissociable de l'énonciation cinématographique au cours de cette recherche pour que le lecteur puisse identifier sa présence par la suite, quel que soit le film concerné. Nous pensons qu'il est désormais clair que si le tiers-lieu cinématographique est le site de l'énonciation du film, il est présent dès qu'il y a énonciation et donc, dès qu'il y a film.

Nous espérons par ailleurs avoir su fournir une notice de l'énonciation cinématographique suffisamment extensive pour que le lecteur, à l'issue de ce mémoire, sache identifier le caractère apersonnel et profondément non-anthropomorphe de l'énonciation cinématographique, sa mise en avant ou non, et donc l'investissement subjectif que requiert de lui le film, quel qu'il soit.

\*

Si nous avons étudié l'une des conséquences de la présence des instances narratives textuelles non-anthropomorphes au cinéma, à savoir la matérialisation du tiers-lieu, il serait intéressant de se pencher sur les autres possibilités que permet la présence de ces instances. Au cours de notre introduction puis brièvement dans notre chapitre un, nous en avons évoqué une, au travers des analyses de *In the Mood for Love* (Wong Kar-wai, 2000) et de *Millennium Mambo* (Hou Hsiao Hsien, 2001), à savoir la focalisation du récit cinématographique dans le passé du film même.

En 1997, Jean-Luc Godard disait :

« En littérature, il y a beaucoup de passé et un peu de futur, mais il n'y a pas de présent. Au cinéma, il n'y a que du présent qui ne fait que passer. » (« Entretien avec Pierre Assouline », *Lire*, n° 255, mai 1997).

Jean-Luc Godard met ici le doigt sur une différence apparemment fondamentale entre le récit littéraire et le récit cinématographique. Le premier peut se focaliser depuis un autre point spatio-temporel que celui de son récit. Le second semble limité au seul *hic et nunc* de sa diégèse. L'inclusion d'instances narratives textuelles au sein des instances narratives fondamentales du film, à l'issue de cette recherche, apparaît comme un moyen de résorber cette différence. Grâce à cette inclusion, le récit cinématographique peut se focaliser depuis un autre point spatio-temporel que celui de sa diégèse, en particulier au passé.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES GÉNÉRAUX

- Assouline, Pierre, « Entretien avec Jean-Luc Godard », *Lire*, n° 255, mai 1997, in Bergala, Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p. 437-438.
- Bazin, André, « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?* 1975, Paris, Le Cerf, 7e Art, 2002, p. 63-80
- Eisenstein, Sergueï Mihaïlovitch, Poudovkine, Vesvolod, Alaxandrov, Alexander, « Manifeste « contrepoint orchestral » L'avenir du film sonore », 1928, in Eisenstein, Sergueï Mihaïlovitch, *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgeois, 1976, traducteur : Panigel, Armand, p.20
- James, William, *The Principles of psychology*, vol. 1, New York, Henry Holt & Company, 1890
- Pessoa, Fernando, « Dactylographie », *Fragments d'un voyage immobile*, Paris, Payot et Rivages, Rivages Poche Petite Bibliothèque, 1991, traducteur : Hourcade, Remy
- Tisseron, Serge, *Le bonheur dans l'image*, France, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Petite, 1996
- Verlaine, Paul, « Mon rêve familial », *Poèmes saturniens*, 1866, Paris, Le Livre de Poche, Les Classiques D'aujourd'hui, 1996

### NARRATOLOGIE

- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985
- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique : Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988
- Gaudreault, André et Gunning, Tom, « Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma ? » in Le Roy, Éric, *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, sous la direction de Aumont, Jacques, Gaudreault, André, Marie, Michel, Paris, Publications de la Sorbonne-Colloque de Cerisy, 1989, p.49-63
- Gaudreault, André, Jost, François, *Le récit cinématographique, Films et séries télévisées*, Paris, Armand Collin, Cinéma/Arts visuels, 2017
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, collection Poétique, 1972

Gunning, Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Vol.50, 2006, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), traducteur : Le Gack, Frank, p.55-65

Laffay, Albert, *Logique du Cinéma : création et spectacle*, Masson, Évolution des Sciences, 1964

Metz, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991

### **VOIX-OVER**

Chion, Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, Essais, 1982

Chion, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, Armand Colin Cinéma, 2<sup>e</sup> édition, 2005

Kozloff, Sarah, *Invisible Storytellers : Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, University of California Press, 1989

Schaeffer, Jean-Marie, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, Pierres vives, 1952

### **SANS SOLEIL**

Hammoud, Nabil, *Sans soleil de Chris Marker : analyse d'une poétique de la mémoire*, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2017.  
Prom. : Lisse, Michel

Mc Cabe, Colin, « An interview with Chris Marker », *Critical Quarterly*, vol. 53, n°3, Londres, Oxford University Press, 2013, p. 84-87

## SITOGRAPHIE

### NARRATOLOGIE

Châteauvert, Jean, Compte rendu de [Metz, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1991], *Cinémas*, vol. 3, n°2-3, printemps 1993, p. 241–246 mis en ligne le 15 mars 2011

URL: <https://doi.org/10.7202/1001201ar>

Limoges, Jean-Marc, « De l'écrit à l'écran », *Cahiers de Narratologie*, n°25, 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013.

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6795>

### À PROPOS DE CHRIS MARKER

Dray, Nathalie, « Chris Marker du temps », *Libération*, publié le 11 décembre 2020

URL : [https://www.liberation.fr/cinema/2020/12/11/chrismarker-du-temps\\_1808408/](https://www.liberation.fr/cinema/2020/12/11/chrismarker-du-temps_1808408/)

Niney, François, « *Sans Soleil* » de Chris Marker, CNC, publié le 5 août 2013.

URL : [https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/sans-soleil-de-chris-marker\\_223099](https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/sans-soleil-de-chris-marker_223099)

### CHRIS MARKER – documents disponibles en annexe

Marker, Chris, Dossier de presse de *Sans soleil*, 1983

Le dossier de presse de *Sans soleil* est disponible scanné dans son intégralité sur le site de Christophe Chazalon dédié à Chris Marker ([chrismarker.ch](http://chrismarker.ch)).

URL : <https://chrismarker.ch/dossier-de-presse-de-sans-soleil.html>

Marker, Chris, *Letter to Theresa*, date inconnue

Pendant longtemps, une retranscription de *Letter to Theresa* était disponible sur le site personnel de Chris Marker, aujourd'hui hors-ligne ([chrismarker.org](http://chrismarker.org)). Elle a été remise en ligne sur le site d'Emiko Omori dédié à son film sur Chris Marker, *To Chris Marker, An Unsent Letter* (2014).

URL : <http://www.chrismarkermovie.com/chris-marker-on-chris-marker.html>

Marker, Chris, « Commentaire de *Sans soleil* » in Daney, Serge, *Trafic*, n°6, Revue de Cinéma POL, Revue Trafic, printemps 1993, p.79-97

Pendant longtemps la retranscription complète du commentaire de *Sans soleil* publié par Chris Marker dans la revue *Trafic* était disponible en PDF sur le site personnel de Chris Marker ([chrismarker.org](http://chrismarker.org)). Bien que le site soit aujourd'hui hors-ligne, le PDF est toujours disponible sur internet. Il s'agit du commentaire auquel les TC et chapitrages du DVD ont été ajoutés entre crochets.

URL : <https://ateliertransmedia.files.wordpress.com/2012/09/commentaire.pdf>

## **DIVERS**

Nous avons tiré certaines de nos définitions du site du CNRTL.

**URL :** <https://www.cnrtl.fr>



## FILMOGRAPHIE

### FILMS ANALYSÉS

Marker, Chris, *Sans Soleil*, France, 1983, 1h44min, couleur, noir et blanc, 1:66:1, mono, 16mm

Production : Argos Film (Anatole Dauman)

Tournage : 1978-1981 / Post-production : 1981-1982

Hsiao Hsien, Hou, 千禧曼波 (*Qiānxī Mǎnbō, Millennium Mambo*), Taïwan, France, 2001, 1h41min, couleur, 1:85:1, stéréo, 35 mm

Production : 3H Production, Orly Films, Paradis Film

Scénariste : T'ien-wen Chu

Tournage : 2001 / Post-production : 2001

Wong, Kar-wai , 花樣年華 (*Fa yeung nin wa, In the Mood for Love*), Hong Kong, Chine France, 2000, 1h38min, couleur, 1,66:1, stéréo, 35mm

Production : Block 2 Pictures, Paradis Film

### FILMS MENTIONNÉS

Resnais, Jean, *L'année dernière à Marienbad*, France, Italie, Allemagne de l'Ouest, Autriche, 1961, 1h34min, noir et blanc

Duras, Marguerite, *India Song*, France, 1975, 2h, couleur

Godard, Jean-Luc, *Pierrot le Fou*, France, Italie, 1965, 1h45min, couleur

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

(p.21)

**fig.1 :** *Tableau des quatre types de narrateurs possibles en littérature (Gérard Genette)*

**Source :** Limoges, Jean-Marc, « De l'écrit à l'écran », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n°25, 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013.

**URL :** <http://journals.openedition.org/narratologie/6795>

(p.24)

**fig.2 :** *Tableau de l'énonciation cinématographique (André Gaudreault)*

**Source :** Limoges, Jean-Marc, « De l'écrit à l'écran », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n°25, 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013.

**URL :** <http://journals.openedition.org/narratologie/6795>

(p.37)

**fig.3 :** *Tableau de l'énonciation cinématographique incluant les instances narratives fondamentales textuelles*

(p.45)

**fig.4 :** *Tableau des énonciateurs explicites de Sans soleil et de leurs rapports (direct/indirect) à l'intérieur d'un même médium (fragments filmiques ou textuels)*

(p.48)

**fig. 5 :** *Tableau des références et auto-références (répétitions) dans Sans soleil*

(p.57)

**fig. 6 :** *Tableau des énonciateurs explicites de Sans soleil et de leurs rapports (direct/indirect) quelque soit le médium (fragments filmiques et textuels confondus)*

(p.61)

**fig. 7 :** *Schéma instanciel du processus mémoriel d'un point de vue narratologique*

## **ANNEXES**



**Intégralité du PDF du « Commentaire de *Sans soleil* » (Marker, 1993) auquel ont été ajoutés les TC et le chapitrage du DVD, à la fin duquel est disponible l'intégralité du générique de *Sans soleil*.**

# Sans Soleil

par Chris. Marker

*L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps.  
Racine, seconde préface à Bajazet*

## OUVERTURE

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, au moins on verra le noir.»

## ACTE 1

Il m'écrivait «Je reviens d'Hokkaido, l'île du nord. Les Japonais riches et pressés prennent l'avion, les autres prennent le ferry. L'attente, l'immobilité, le sommeil morcelé, tout ça curieusement me renvoie à une guerre passée ou future : trains de nuit, fins d'alerte, abris atomiques... De petits fragments de guerre enchâssés dans la vie courante.» Il aimait la fragilité de ces instants suspendus, ces souvenirs qui n'avaient servi à rien qu'à laisser, justement, des souvenirs. Il écrivait «Après quelques tours du monde, seule la banalité m'intéresse encore. Je l'ai traquée pendant ce voyage avec l'acharnement d'un chasseur de primes.

À l'aube, nous serons à Tokyo.»

Il m'écrivait d'Afrique. Il opposait le temps africain au temps européen, mais aussi au temps asiatique. Il disait qu'au XIX<sup>e</sup> siècle l'humanité avait réglé ses comptes avec l'espace, et que l'enjeu du XX<sup>e</sup> était la cohabitation des temps.

«À propos, saviez-vous qu'il y a des émeutes en Ile-de-France ?»

Il m'écrivait qu'aux îles Bijagos, ce sont les jeunes filles qui choisissent leur fiancé.

[chap. 2]

Il m'écrivait que dans la banlieue de Tokyo, il y a un temple consacré aux chats.

«Je voudrais savoir vous dire la simplicité, l'absence d'affectation de ce couple qui était venu déposer au cimetière des chats une latte de bois couverte de caractères. Ainsi leur chatte Tora serait protégée. 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, accomplir le rite qui allait réparer, à l'endroit de l'accroc, le tissu du temps.»

Il m'écrivait: «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 réécrit la mémoire comme on réécrit l'histoire. Comment se souvenir de la soif ?»

[Égalité des regards 0 04 50]

Il n'aimait pas s'attarder sur le spectacle de la misère, mais dans tout ce qu'il voulait montrer du Japon, il y avait aussi les recalés du Modèle. «Tout un monde de clodos, de lumpens, de hors-castes, de Coréens. Trop fauchés pour la drogue, ils se saoulent à la bière, au lait fermenté. Ce matin, à Namidabashi, à vingt minutes des splendeurs du centre, un type prenait sa revanche sur la société en dirigeant la circulation au carrefour. Le luxe pour eux, ce serait une de ces grosses bouteilles de saké qu'on répand sur les tombes le jour des morts.

J'ai payé la tournée au bistrot de Namidabashi : ce genre d'endroit permet l'égalité du regard. Le seuil au-dessous duquel tout homme en vaut un autre, et le sait.» Il me disait la jetée d'embarquement sur l'île de Fogo, au Cap-Vert. «Depuis combien de temps sont-ils là à attendre le bateau ? Patients comme des cailloux, mais prêts à bondir. C'est un peuple d'errants, de navigateurs, de parcoureurs du monde. Ils se sont créés à force de métissages sur ces rochers qui servaient aux Portugais de gare de triage entre leurs colonies. Peuple du rien, peuple du vide, peuple vertical. Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra ?»

[chap. 3]

Il m'écrivait : «Le Sahel n'est pas seulement ce qu'on en montre quand il est trop tard. C'est une terre où la sécheresse s'engouffre comme l'eau dans un bateau qui fait eau. Les bêtes ressuscitées le temps d'un carnaval à Bissau, on les retrouvera pétrifiées dès qu'un nouvel assaut aura changé une savane en désert. C'est l'état de survie que les pays riches ont oublié, à une seule exception – vous aviez deviné, le Japon... Mon perpétuel va-et-vient n'est pas une recherche des contrastes, c'est un voyage aux deux pôles extrêmes de la survie.»

[Les listes de Sei Shônagon 0 08 50]

Il me parlait de Sei Shônagon, une dame d'honneur de la princesse Sadako au début du XI<sup>e</sup> siècle, la période de Heian. « Sait-on jamais où se joue l'histoire ? Les gouvernants gouvernaient, ils s'affrontaient dans des stratégies compliquées. Le vrai pouvoir était détenu par une famille de régents héréditaires, la cour de l'Empereur n'était plus qu'un lieu d'intrigues et de jeux d'esprit. Et ce petit groupe d'oisifs a laissé dans la sensibilité japonaise une trace autrement profonde que toutes les imprécations de la classe politique, en apprenant à tirer de la contemplation des choses les plus ténues une sorte de réconfort mélancolique... Shônagon avait la manie des listes : liste des "choses élégantes", des "choses désolantes" ou encore des "choses qu'il ne vaut pas la peine de faire". Elle eut un jour l'idée d'écrire la liste des "choses qui font battre le cœur". Ce n'est pas un mauvais critère, je m'en aperçois quand je filme. Je salue le miracle économique, mais ce que j'ai envie de vous montrer, ce sont les fêtes de quartiers.»

[chap. 4]

Il m'écrivait : «Je rentre par la côte de Chiba... Je pense à la liste de Shônagon, à tous ces signes qu'il suffirait de nommer pour que le cœur batte. Seulement nommer. Chez nous un soleil n'est pas tout à fait soleil s'il n'est pas éclatant, une source, si elle n'est pas limpide. Ici, mettre des adjectifs serait aussi malpoli que de laisser aux objets leurs étiquettes avec leurs prix. La poésie japonaise ne qualifie pas. Il y a une manière de dire bateau, rocher, embrun, grenouille, corbeau, grêle, héron, chrysanthème, qui les contient tous. La presse ces jours-ci est remplie de l'histoire de cet homme de Nagoya : la femme qu'il aimait était morte l'an dernier, il avait plongé dans le travail, à la japonaise, comme un fou. Il avait même fait une découverte importante, paraît-il, en électronique. Et puis là, au mois de mai, il s'est tué : on dit qu'il n'avait pas pu supporter d'entendre le mot printemps.»

Il me décrivait ses retrouvailles avec Tokyo. «Comme un chat rentré de vacances dans son panier se met tout de suite à inspecter ses endroits familiers.» Il courait voir si tout était bien à sa place, la chouette de Ginza, la locomotive de Shimbashi, le temple du Renard au sommet du grand magasin Mitsukoshi, qu'il trouvait envahi par les petites filles et les chanteurs de rock. On lui apprenait que c'étaient maintenant les petites filles qui faisaient et défaisaient les gloires, que les producteurs tremblaient devant elles. On lui racontait qu'une femme défigurée ôtait son masque devant les passants, et les griffait s'ils ne la trouvaient pas belle. Tout l'intéressait. Lui qui n'aurait pas levé les yeux sur un but de Platini ou une arrivée de tiercé s'enquerrait avec fièvre du classement de Chiyonofuji dans le dernier tournoi de Sumo. Il demandait des nouvelles de la famille impériale, du prince héritier, du plus vieux gangster de Tokyo qui apparaît régulièrement à la télévision pour enseigner la bonté aux enfants. Ces joies simples du retour au pays, au foyer, à la maison familiale, qu'il ignorait, douze millions d'habitants anonymes pouvaient les lui procurer.

Il m'écrivait: «Tokyo est une ville parcourue de trains, cousue de fils électriques, elle montre ses veines. On dit que la télé rend ses habitants analphabètes. Moi je n'ai jamais vu autant de gens lire dans la rue. Peut-être ne lisent-ils que dans la rue, ou bien ils font semblant de lire, ces jaunes... Je donne mes rendez-vous à Kinokunya, la librairie de Shinjuku. Le génie graphique qui a permis aux Japonais d'inventer le cinémascope dix siècles avant le cinéma compense un peu le triste sort des héroïnes des bandes dessinées, victimes de scénaristes sans cœur et d'une censure castratrice. Parfois elles s'échappent, on les retrouve sur les murs. Toute la ville est une bande dessinée. C'est la planète Mongo. Comment ne pas reconnaître cette statuaire qui va du baroque plastifié au stalinien-lascif, et ces visages géants dont on sent peser le regard – car les voyeurs d'images sont vus à leur tour par des images plus grandes qu'eux.

À l'approche de la nuit, la mégapole se casse en villages. Avec ses cimetières de campagne à l'ombre des banques, ses gares et ses temples, chaque quartier de Tokyo redevient une petite bourgade naïve et proprette qui se cache entre les pattes des gratte-ciel.»

Le petit bar de Shinjuku lui rappelait cette flûte indienne dont le son n'est perceptible qu'à celui qui en joue. Il aurait pu s'écrier, comme dans Godard – ou dans Shakespeare – « mais d'où vient cette musique ? » Plus tard, il me racontait qu'il avait dîné au restaurant de Nishi-Nippori où M. Yamada pratique l'art difficile de l'*action cooking*. Il me disait qu'à bien observer les gestes de M. Yamada et sa façon de mélanger les ingrédients, on pouvait méditer utilement sur des notions fondamentales, communes à la peinture, à la philosophie et aux arts martiaux. Il prétendait que M. Yamada détenait, et de façon d'autant plus admirable que son exercice en était humble, l'essence du style – et que par conséquent, c'était à lui de mettre sur cette première journée de Tokyo, avec son pinceau invisible, le mot FIN.

[Fonction magique de l'œil 0 19 37 ch. 5]

«J'ai passé ma journée devant la télé, boîte à souvenirs. J'étais à Nara en compagnie des cerfs sacrés, je prenais une photo sans savoir qu'au XVII<sup>e</sup> siècle Bashô avait écrit :

Le saule contemple à l'envers  
l'image du héron

Le spot publicitaire prend aussi un air de haikai, pour un œil habitué dans ce domaine aux infamies occidentales. Ne pas comprendre ajoute évidemment à la jouissance. Un instant, j'ai eu l'impression un peu hallucinatoire d'entendre le japonais, comme M. Fenouillard, mais c'était une émission culturelle de la NHK sur Nerval.

8 h 40, le Cambodge. De Rousseau aux Khmers rouges – coïncidence ou sens de l'histoire ? Dans *Apocalypse Now*, Brando prononçait là-dessus quelques phrases définitives – et incommunicables : *L'horreur a un nom et un visage... Il faut faire de l'horreur une alliée...*

Pour exorciser l'horreur qui a un nom et un visage, il faut lui donner un autre nom et un autre visage. Les films d'épouvante japonais ont la beauté surnoise de certains cadavres. On reste quelquefois sonné par tant de cruauté, on en cherche la source dans une longue intimité des peuples d'Asie avec la souffrance, qui exige que même la douleur soit ornée. Et puis vient la récompense : sur la déconfiture des monstres, l'assomption de Natsume Masako. La beauté absolue a aussi un nom, et un visage.

Mais plus on regarde la télévision japonaise, plus on a le sentiment d'être regardé par elle.

Que la fonction magique de l'œil soit au centre de toutes choses, même le journal télévisé en témoigne. Nous sommes en temps d'élections : les candidats vainqueurs peignent en noir l'œil resté vide de Daruma, l'esprit porte-chance, les candidats battus emportent, dignes et dépités, leur Daruma borgne.

Les images les plus indéchiffrables sont celles d'Europe. Je vois la bande-image d'un film dont la bande-son viendra plus tard : pour la Pologne, il m'a fallu six mois. Aucune difficulté en revanche avec les tremblements de terre locaux – mais il faut dire que celui de la nuit dernière m'avait grandement aidé à cerner le problème. La poésie naît de l'insécurité : Juifs errants, Japonais tremblants. À vivre sur un tapis toujours près d'être tiré sous leurs pieds par une nature farceuse, ils ont pris l'habitude d'évoluer dans un monde d'apparences fragiles, fugaces, révocables, des trains qui volent de planète en planète, des samouraïs qui se battent dans un passé immuable : cela s'appelle l'impermanence des choses.

J'ai accompli tout le parcours, jusqu'aux émissions du soir, celles qu'on dit pour adultes. Même hypocrisie que dans les bandes dessinées, mais c'est une hypocrisie codée. La censure n'est pas la mutilation du spectacle, elle est le spectacle. Le code est le message. Il désigne l'absolu en le cachant : c'est ce qu'ont toujours fait les religions.»

[Le Japonais et le Pape 0 24 47 chap. 6]

Cette année-là, un nouveau- visage apparut parmi les grands visages qui blasonnent les rues de Tokyo : celui du Pape. Des trésors qui n'avaient jamais quitté le Vatican furent exposés au septième étage du grand magasin Sogo. Il m'écrivait : «La curiosité, bien sûr, et comme une lueur d'espionnage industriel dans l'œil. Je les imagine bien sortant dans les deux ans une version moins coûteuse et plus performante du catholicisme. Mais aussi la fascination qui s'attache au sacré, même celui des autres.

Alors, à quand l'exposition, au troisième étage de la Samaritaine, des signes du sacré japonais comme on les voit à Josankei, dans l'île d'Hokkaido ? On sourit d'abord de cet endroit qui est à la fois un musée, une chapelle et un sex-shop. On admire comme toujours au Japon que les parois soient si minces entre les règnes qu'on puisse dans le même mouvement contempler une sculpture, acheter une poupée gonflable et offrir à la déesse de la fécondité la menue monnaie qui accompagne toujours ses figurations. Figurations dont la franchise rendrait incompréhensible les ruses de la télévision, si elle ne disait en même temps qu'un sexe n'est visible qu'à condition d'être séparé d'un corps... On voudrait croire à un monde d'avant la faute, inaccessible aux complications d'un puritanisme dont l'occupation américaine lui a imposé le simulacre, où les gens qui s'assemblent en riant autour de la fontaine votive, la femme qui l'effleure d'un geste amical participent de la même innocence cosmique. La deuxième partie du musée, avec ses couples d'animaux empaillés, serait le Paradis Terrestre comme nous l'avons toujours rêvé. Pas si sûr. L'innocence animale peut être une astuce pour contourner la censure, elle peut être aussi le miroir d'une réconciliation impossible, et même sans péché originel, ce paradis terrestre peut être un paradis perdu. Sous la splendeur lustrée des gentils animaux de Josankei, je lis la déchirure fondamentale de la société japonaise, celle qui sépare les hommes des femmes. Dans la vie, elle semble ne se manifester que de deux façons : le crime sanguinaire, ou une discrète mélancolie, proche de celle de Shônagon, que le japonais exprime par un seul mot, d'ailleurs intraduisible... Alors ce ravalement de l'homme à la bête, contre lequel fulminaient les Pères de l'Eglise, devient ici le défi des bêtes à la "poignance des choses", à une mélancolie dont je peux vous donner la couleur en vous copiant ces lignes de Samura Koichi : *Qui a dit que le temps vient à bout de toutes les blessures ? Il vaudrait mieux dire que le temps vient à bout de tout, sauf des blessures. Avec le temps, la plaie de la séparation perd ses bord réels. Avec le temps, le corps désiré ne sera bientôt plus, et si le corps désirant a déjà cessé d'être pour l'autre, ce qui demeure, c'est une plaie sans corps.*»

Il m'écrivait que le secret japonais, cette poignance des choses qu'avait nommée Lévi-Strauss, supposait la faculté de communier avec les choses, d'entrer en elles, d'être elles par instant. Il était normal qu'à leur tour elles fussent comme nous - périssables et immortelles. Il m'écrivait : «L'animisme est une notion familière en Afrique, on l'applique plus rarement au Japon. Comment appeler alors cette croyance diffuse selon laquelle n'importe quel fragment de la création a son répondant invisible ? Quand on construit une usine ou un gratte-ciel on commence par apaiser le dieu propriétaire du terrain avec une cérémonie. Il y a une cérémonie pour les pinceaux, pour les bouliers, et même pour les épingles rouillées. Il y en a une, le 25 septembre, pour le repos de l'âme des poupées cassées. Les poupées sont accumulées dans le temple de Kiyomizu consacré à Kannon, la déesse de la compassion, notre Kwan-Yin, et on les brûle en public.

J'ai regardé les participants. Je pense que ceux qui voyaient partir les kamikaze n'avaient pas d'autres visages.»

[Le regard des dames de Bissau0 30 26 chap. 7]

Il m'écrivait que sur les images de Guinée-Bissau, il faudrait mettre une musique du Cap-Vert. Ce serait notre contribution à l'unité rêvée par Amilcar Cabral.

«Pourquoi un si petit pays, et si pauvre, intéresserait-il le reste du monde ? Ils ont fait ce qu'ils ont pu. Ils se sont libérés, ils ont chassé les Portugais, ils ont traumatisé l'armée portugaise au point de déclencher en elle le mouvement qui a renversé la dictature et fait croire un moment à une nouvelle révolution en Europe... Qui se souvient de tout ça ? L'Histoire jette ses bouteilles vides par les fenêtres.

J'étais ce matin sur le quai de Pidjiguiti, où tout a commencé, en 1959, quand sont tombés les premiers morts de la lutte. Aussi difficile sans doute de reconnaître l'Afrique dans ce brouillard plombé, que de reconnaître la lutte dans cette activité un peu morne de dockers tropicaux. On a prêté à tous les leaders du tiers monde la même réplique au lendemain de l'indépendance : "Maintenant, les vrais problèmes commencent." Cabral n'a pas eu le temps de la prononcer, on l'avait assassiné avant, mais les problèmes ont commencé, et continué, et continuent. Des problèmes peu excitants pour le romantisme révolutionnaire : travailler, produire, distribuer, surmonter l'épuisement des lendemains de guerre, les tentations du pouvoir et du privilège... Mais quoi, l'Histoire n'est amère qu'à ceux qui l'attendent sucrée.



Mon problème personnel était plus circonscrit : comment filmer les dames de Bissau ? Apparemment la fonction magique de l'œil jouait là contre moi. C'est sur les marchés de Bissau et du Cap-Vert que j'ai retrouvé l'égalité du regard, et cette suite de figures si proches du rituel de la séduction : je la vois – elle m'a vu – elle sait que je la vois – elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi – et pour finir le vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25 de seconde, le temps d'une image.

Toutes les femmes détiennent une petite racine d'indestructibilité, et le travail des hommes a toujours été de faire en sorte qu'elles s'en aperçoivent le plus tard possible. Les hommes africains sont aussi doués que les autres pour cet exercice, mais à bien regarder les femmes africaines, je ne les jouerais pas forcément gagnants.»

## ACTE 2

[Luttes politiques 0 34 53 chap. 8]

Il me racontait l'histoire du chien Hachiko : «Un chien attendait tous les jours son maître à la gare. Le maître mourut, le chien ne le sut pas, et il continua d'attendre, toute sa vie. Les gens émus lui apportaient à manger. Après sa mort on lui éleva une statue, devant laquelle on dépose toujours des sushis et des galettes de riz pour que l'âme fidèle d'Hachiko n'ait jamais faim.

Tokyo est comble de ces menues légendes et de ces animaux médiateurs. Le lion de Mitsukoshi monte la garde aux lisières de l'empire de M. Okada, grand amateur de peinture française, l'homme qui a loué le château de Versailles pour célébrer le centenaire de ses grands magasins. J'y ai vu, au département des ordinateurs, les jeunes Japonais se faire les muscles du cerveau comme les jeunes Athéniens à la palestra. C'est qu'ils ont une guerre à gagner. Les livres d'histoire de l'avenir mettront peut-être la bataille des circuits intégrés sur le même plan que Salamine ou Azincourt. Quitte à honorer l'adversaire malheureux en lui abandonnant d'autres terrains : la mode masculine de cette saison est placée sous le signe de John Kennedy.»

Comme une vieille tortue votive posée au coin d'un champ, il voyait tous les jours M. Akao, le président du Parti patriotique japonais, tonitruer du haut de son balcon à roulettes contre le complot communiste international, il m'écrivait : «Les voitures de l'extrême-droite avec leurs drapeaux et leurs mégaphones font partie du paysage de Tokyo, M. Akao est leur point focal. Je pense qu'il aura sa statue, comme le chien Hachiko, à ce carrefour dont il ne s'éloigne que pour aller prophétiser sur les champs de bataille. Il était à Narita aux années 60. C'était Roissy au Larzac, les paysans luttaient contre l'installation de l'aéroport sur leurs terres, et M. Akao dénonçait la main de Moscou derrière tout ce qui bougeait... Yurakucho est l'espace politique de Tokyo. J'y ai vu en d'autres temps un bonze prier pour la paix au Viêt-nam. Aujourd'hui, de jeunes activistes de droite protestent contre l'annexion des îles du nord par les Russes. Ils se font quelquefois répondre que les relations commerciales du Japon avec l'abominable occupant du nord sont mille fois meilleures qu'avec l'allié américain qui crie sans cesse à l'agression économique... Rien n'est simple.

Sur l'autre trottoir, la parole est à la gauche. L'opposant catholique coréen Kim Dae Jung, kidnappé à Tokyo en 73 par la gestapo sud-coréenne, est menacé d'une condamnation à mort. Un groupe a commencé une grève de la faim, de très jeunes militants essaient de recueillir des signatures pour la soutenir.

Je suis retourné à Narita, pour l'anniversaire d'une victime de la lutte. Une manif' irréaliste, l'impression de jouer *Brigadoon*, de me réveiller dix ans après au milieu des mêmes acteurs, avec les mêmes langoustes bleues de la police, les mêmes adolescents casqués, les mêmes slogans, les mêmes banderoles, le même objectif : lutter contre l'aéroport. Une seule chose s'est surajoutée : l'aéroport, précisément. Mais avec sa piste unique et les barbelés qui l'étouffent, il fait plus assiégé que victorieux.

Mon copain Hayao Yameko a trouvé une solution : si les images du présent ne changent pas, changer les images du passé... Il m'a montré les bagarres des Sixties traitées par son synthétiseur. Des images moins menteuses, dit-il avec la conviction des fanatiques, que celles que tu vois à la télévision. Au moins elles se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible.

Hayao appelle le monde de sa machine : la Zone – en hommage à Tarkovski.

Ce dont Narita me renvoyait un fragment intact, comme un hologramme brisé, c'était l'image de la génération des Sixties. Si c'est aimer que d'aimer sans illusion, peux dire que je l'ai aimée. Elle m'exaspérait souvent, je ne partageais pas son utopie qui était d'unir dans la même lutte ceux qui se révoltent contre la misère et ceux qui se révoltent contre la richesse, mais elle poussait le cri primordial que des voix mieux ajustées ne savaient plus, ou n'osaient plus, crier... J'ai retrouvé là des paysans qui s'étaient découverts dans la lutte. Elle avait échoué dans le concret. En même temps, tout ce qu'ils avaient gagné en ouverture sur le monde, en connaissance d'eux-mêmes, rien d'autre que la lutte n'aurait pu le leur apporter.

Chez les étudiants, il y a ceux qui ont fini par se massacrer entre eux dans les montagnes au nom de la pureté révolutionnaire, et ceux qui avaient si bien étudié le capitalisme pour le combattre qu'ils lui donnent aujourd'hui ses meilleurs cadres. Le Mouvement a eu comme partout ses histrions et ses arrivistes – y compris, car il y en a, des arrivistes du martyr – mais il a emporté tous ceux qui disaient avec le Che Guevara qu'ils "tremblaient d'indignation chaque fois qu'une injustice se commet dans le monde". Ils voulaient donner un sens politique à leur générosité, et leur générosité aura eu la vie plus longue que leur politique. Voilà pourquoi je ne laisserai jamais dire que vingt ans n'est pas le plus bel âge de la vie.

La jeunesse qui se rassemble tous les week-ends à Shinjuku sait d'évidence qu'elle n'est pas sur une rampe de lancement pour la vraie vie, qu'elle-même est une vie, à consommer tout de suite comme les groseilles. C'est un secret très simple, les vieux essaient de le masquer, tous les jeunes ne le connaissent pas. La fillette de dix ans qui a balancé sa petite camarade du haut du treizième étage après lui avoir lié les mains, parce qu'elle avait dit du mal de sa classe, ne l'avait pas découvert. Les parents qui réclament l'extension des lignes téléphoniques spéciales pour prévenir les suicides d'enfants s'aperçoivent un peu tard qu'ils l'avaient trop bien caché, Le Rock est un langage international pour propager le Secret. Un autre est particulier à Tokyo...

Pour les Takenoko, vingt ans est l'âge de la retraite. Ce sont des bébés Martiens, je vais les voir danser tous les dimanches au parc de Yoyogi. Ils cherchent à se faire remarquer, et ils n'ont pas l'air de remarquer qu'on les remarque. Ils sont dans un temps parallèle, une paroi d'aquarium invisible les sépare de la foule qu'ils attirent, et je peux passer un après-midi à contempler la petite Takenoko qui apprend, sans doute pour la première fois, les usages de sa planète.

À part ça, ils ont des plaques d'identification, ils fonctionnent au coup de sifflet, la Mafia les rançonne, et à l'exception d'un seul groupe composé de filles, c'est toujours un garçon qui commande...»

[Description d'un rêve 0 45 10]

Un jour, il m'écrit : «Description d'un rêve... De plus en plus souvent mes rêves prennent pour décor ces grands magasins de Tokyo, les galeries souterraines qui les prolongent et qui doublent la ville. Un visage apparaît, disparaît, une trace se retrouve, se perd, tout le folklore du rêve y est tellement à sa place que le lendemain, réveillé, je m'aperçois que je continue de chercher dans le dédale des sous-sols la présence dérobée la nuit précédente. Je commence à me demander si ces rêves sont bien à moi, ou s'il font partie d'un ensemble, d'un gigantesque rêve collectif dont la ville tout entière serait la projection. Il suffirait peut-être de décrocher un des téléphones qui traînent partout pour entendre une voix familière, ou un cœur qui bat, comme à la fin des *Visiteurs du Soir* – celui de Sei Shônagon par exemple... Toutes les galeries aboutissent à des gares, les mêmes compagnies possèdent les magasins et le chemin de fer qui porte leur nom, Keio, Odakyu, ces noms de ports. Le train peuplé de dormeurs assemble tous les fragments de rêve, en fait un seul film, le film absolu. Les tickets du distributeur automatique deviennent des billets d'entrée.»

[chap. 9] Il me disait la lumière de janvier sur les escaliers des gares. Il me disait que cette ville devait se déchiffrer comme une partition. On pouvait se perdre dans les grandes masses orchestrales et les accumulations de détails, et cela donnait l'image vulgaire de Tokyo surpeuplée, mégalomane, inhumaine. Lui croyait y percevoir des cycles plus ténus, des rythmes, des clusters de visages attrapés au passage, aussi différenciés et précis que des grappes d'instruments. Quelquefois la comparaison musicale coïncidait avec la réalité toute simple : l'escalier Sony, à Ginza, était lui-même un instrument de musique, chaque marche une note. Tout cela s'emboîtait comme les voix d'une fugue un peu compliquée, mais il suffisait d'en prendre une et de ne pas la lâcher : celle des écrans de télé par exemple. À eux seuls ils dessinaient un itinéraire, qui se refermait quelquefois en boucles inattendues. C'était une saison de Sumo, et les amateurs qui venaient voir les combats dans les show-rooms très chics de Ginza étaient justement les plus pauvres de Tokyo, pauvres à ne pas avoir de télévision... Il voyait débarquer là les paumés de Namidabashi, ceux avec qui il avait bu le saké dans une aube ensoleillée, voilà combien de saisons maintenant ?

il m'écrivait : «Jusqu'au fond des souks de composants électroniques dont les extravagantes se font des bijoux, il y a dans la partition de Tokyo une portée particulière dont la rareté en Europe me condamne à un véritable exil sonore : c'est la musique des jeux vidéo. Ils sont incrustés dans les tables, on peut boire, on peut déjeuner en continuant de jouer. Ils ouvrent sur la rue : en les écoutant, on peut jouer de mémoire.

J'ai vu naître tous ces jeux au Japon. Je les ai retrouvés ensuite dans le monde entier, à une variante près : au départ c'est un jeu connu, une espèce de batterie anti-écologie où il s'agit d'assommer dès qu'elles pointent la tête des créatures dont je n'ai pas encore déterminé si ce sont des myocastors ou des bébés-phoques. Maintenant voici la variante japonaise : à la place des bestiaux, de vagues têtes humaines identifiées par une étiquette. Au sommet, le Président-directeur général. Devant lui, le Vice-président et les directeurs. Au premier rang, les chefs de section et le chef du personnel. Le type que j'ai filmé, et qui cassait de la hiérarchie avec une énergie enviable, m'a confié que le jeu pour lui n'était pas du tout allégorique, qu'il pensait très précisément à ses supérieurs. Voilà sans doute pourquoi la marionnette du chef du personnel a été si souvent et si fortement matraquée qu'elle est hors de service, et qu'il a fallu la remplacer à nouveau par un bébé-phoque.

[Images électroniques 0 55 47]

Hayao Yanyaneko invente des jeux vidéo avec sa machine. Pour me faire plaisir, il y laisse entrer mes animaux familiers, le chat et la chouette.

Il prétend que la matière électronique est la seule qui puisse traiter le sentiment, la mémoire et l'imagination. L'Arsène Lupin de Mizoguchi, par exemple, ou les non moins imaginaires Burakumin. Comment prétendre représenter une catégorie de Japonais qui n'existent pas ? Oui, ils sont là, je les ai vus à Osaka se louer à la journée, dormir à même le sol, ils sont voués depuis le Moyen Age aux tâches malpropres et ingrates, mais depuis l'ère Meiji rien officiellement ne les distingue et leur nom véritable, les Etas, est un mot tabou, imprononçable. Ils sont des non-personnes, comment les montrer sinon sous la forme de non-images ?

Les jeux vidéo sont la première phase du plan d'assistance des machines à l'espèce humaine, le seul plan qui offre un avenir à l'intelligence. Pour le moment, l'indépassable philosophie de notre temps est contenue dans le *Pac-Man*. Je ne savais pas en lui sacrifiant toutes mes pièces de 100 yens qu'il allait conquérir le monde. Peut-être parce qu'il est la plus parfaite métaphore graphique de la condition humaine. Il représente à leur juste dose les rapports de force entre l'individu et l'environnement, et il nous annonce sobrement que s'il y a quelque honneur à livrer le plus grand nombre d'assauts victorieux, au bout du compte ça finit toujours mal.»

Il lui plaisait que les mêmes chrysanthèmes apparaissent aux funérailles des hommes et à celles des bêtes. Il me décrivait la cérémonie à la mémoire des animaux morts dans l'année, au zoo d'Uen : «Voilà deux ans de suite que ce jour de deuil est encore endeuillé par la mort d'un panda – plus irréparable à lire les journaux que celle, contemporaine, du Premier ministre. L'année dernière les gens pleuraient vraiment. Maintenant ils ont l'air de s'y faire, d'accepter que chaque année la Mort leur prenne un panda comme font les dragons des contes avec les jeunes filles. J'ai entendu cette phrase : *La cloison qui sépare la vie de la mort ne nous paraît pas aussi épaisse qu'à un Occidental*. Ce que j'ai lu le plus souvent dans les yeux de ceux qui allaient mourir, c'était la surprise. Ce que je lis en ce moment dans les yeux des enfants japonais, c'est la curiosité. Comme s'ils essayaient, pour comprendre la mort d'une bête, de voir à travers la cloison.»

## ACTE 3

[Guinée et Cap-Vert chap. 10]

« Je reviens d'un pays où la Mort n'est pas une cloison à franchir, mais un chemin à suivre. Le Grand Ancêtre de l'archipel des Bijagos nous a décrit l'itinéraire des morts, et comment ils se déplacent d'île en île selon un protocole rigoureux jusqu'à la dernière plage, celle où ils attendront le bateau pour l'autre monde. Si par mégarde on les rencontre, il ne faut surtout pas les reconnaître.

Les Bijagos font partie de la Guinée-Bissau. Sur un ancien document, Amilcar Cabral adresse au rivage un geste d'adieu – il a raison, il ne le reverra jamais. Luiz Cabral faisait le même geste quinze ans après, sur la pirogue qui nous ramenait. À ce moment-là, la Guinée est devenue une nation, Luiz en est le président. Tous ceux qui se souviennent de la guerre se souviennent de lui. Il est le demi-frère d'Amilcar, né comme lui de sang guinéen et capverdien mêlés, comme lui membre fondateur d'un parti inhabituel, le PAIGC, qui en unissant deux pays colonisés dans un seul mouvement de lutte veut préfigurer la fédération de deux États. J'ai écouté les récits d'anciens guérilleros, qui s'étaient battus dans des conditions à ce point inhumaines qu'ils plaignaient les soldats portugais d'avoir dû subir ce qu'eux-mêmes subissaient – ça, je l'ai entendu, avec beaucoup d'autres choses qui donnent honte d'avoir employé à la légère, même une seule fois, même par inadvertance, le mot guérilla pour désigner une certaine façon de faire des films... Un mot qui à l'époque se trouve lié à beaucoup de débats théoriques, et aussi à de terribles défaites sur le terrain. Amilcar Cabral est le seul à conduire une guérilla victorieuse – et pas seulement en termes d'avance militaire. Il connaît son peuple, il l'a longtemps étudié, il veut qu'une région libérée soit aussi l'ébauche d'une société différente. Les pays socialistes voient de quoi armer les combattants, les social-démocraties de quoi remplir les magasins du peuple. Et que l'extrême-gauche le pardonne à l'Histoire, mais si la guérilla est comme un poisson dans l'eau, c'est un peu grâce à la Suède... Amilcar n'a pas peur des ambiguïtés, et il connaît les pièges. Il a écrit : *On dirait que nous sommes devant un grand fleuve plein de vagues ou de tempête, avec des gens qui essaient de passer et qui se noient, mais ils n'ont pas d'autre issue ils doivent traverser...*

Et maintenant la scène se transporte à Cassaca, le 17 février 1980 – mais pour bien la lire il faut encore avancer dans le temps : dans un an, Luiz Cabral le président sera en prison, et l'homme qu'il vient de décorer et qui pleure, le commandant Nino, aura pris le pouvoir. Le Parti aura éclaté, Guinéens et Capverdiens séparés se disputeront l'héritage d'Amilcar. On apprendra que derrière cette fête de remise des grades qui perpétuait aux yeux des visiteurs la fraternité de la lutte, il y avait toutes les amertumes des lendemains de victoire, et que les larmes de Nino ne disaient pas l'émotion de l'ancien guerrier, mais l'orgueil blessé du héros qui ne s'estime pas assez distingué des autres. Et sous chacun de ces visages, une mémoire. Et là où on voudrait nous faire croire que s'est forgée une mémoire collective, mille mémoires d'hommes qui promènent leur déchirure personnelle dans la grande déchirure de l'Histoire... Au Portugal soulevé à son tour par la déferlante partie de Bissau, Miguel Torga qui avait lutté toute sa vie contre la dictature écrivait : *Chacun des comparses qui s'y trouve mêlé ne représente que lui-même... Au lieu d'une modification du panorama social, il cherche simplement, dans l'acte révolutionnaire, la sublimation de sa propre image...* C'est ainsi, généralement, que retombent les déferlantes, et d'une façon si prévisible qu'il faut bien croire à une espèce d'amnésie du futur que l'Histoire dispense, par miséricorde ou par calcul, à ceux qu'elle recrute. Amilcar assassiné par des membres de son propre parti, les régions libérées tombées sous la coupe de petits tyranneaux sanguinaires, liquidés à leur tour par un pouvoir central dont tout le monde chantera la stabilité jusqu'au coup d'État militaire... C'est ainsi qu'avance l'Histoire, en se bouchant la mémoire comme on se bouche les oreilles. Luiz exilé à Cuba, Nino découvrant à son tour des complots tramés contre lui pourront toujours se citer réciproquement à comparaître devant elle, elle n'entend rien, elle n'a qu'une alliée, celle dont parlait Brando dans *Apocalypse* : l'horreur – qui a un nom et un visage.

Je vous écris tout ça d'un autre monde, un monde d'apparences. D'une certaine façon, les deux mondes communiquent. La mémoire est pour l'un ce que l'Histoire est pour l'autre. Une impossibilité. Les légendes naissent du besoin de déchiffrer l'indéchiffrable. Les mémoires doivent se contenter de leur délire, de leur dérive. Un instant arrêté grillerait comme l'image d'un film bloquée devant la fournaise du projecteur. La folie protège, comme la fièvre. J'envie Hayao et sa Zone. Il joue avec les signes de sa mémoire, il les épingle et les décore comme des insectes qui se seraient envolés du Temps et qu'il pourrait contempler d'un point situé à l'extérieur du Temps – la seule éternité qui nous reste. Je regarde ses machines, je pense à un monde où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende.»

[Vertigo 01 06 50]

Il m'écrivait qu'un seul film avait su dire la mémoire impossible, la mémoire folle. Un film d'Hitchcock : *Vertigo*. Dans la spirale du générique, il voyait le Temps qui couvre un champ de plus en plus large à mesure qu'il s'éloigne, un cyclone dont l'instant présent contient, immobile, l'œil... Il avait fait le pèlerinage, à San Francisco, de tous les lieux de tournage. Le fleuriste Podesta Baldocchi, où James Stewart épie Kim Novak. Lui le chasseur, elle la proie – ou bien était-ce l'inverse ? Le carrelage n'avait pas changé. Il avait parcouru en voiture toutes les collines de San Francisco où James Stewart-Scottie suit Kim Novak-Madeleine. Il semble être question de filature, d'énigme, de meurtre – mais en vérité il est question de pouvoir et de liberté, de mélancolie et d'éblouissement, si soigneusement codés à l'intérieur de la Spirale qu'on peut s'y tromper, et ne pas découvrir tout de suite que ce vertige de l'espace signifie en réalité le vertige du Temps. Il avait suivi toutes les pistes, jusqu'au cimetière de la Mission Dolores où Madeleine venait prier sur la tombe d'une femme morte depuis longtemps, et qu'elle n'aurait pas dû connaître. Il avait suivi Madeleine – comme Scottie l'avait fait – au musée de la Légion d'Honneur, devant le portrait d'une femme morte qu'elle n'aurait pas dû connaître. Et sur le portrait, comme dans la chevelure de Madeleine, la spirale du Temps.

Le petit hôtel victorien où Madeleine disparaissait avait disparu lui-même. Le béton l'avait remplacé, à l'angle d'Eddie and Gough. En revanche, la coupe de séquoia était toujours à Muir Woods. Madeleine y montrait la courte distance entre deux de ces lignes concentriques qui mesurent l'âge de l'arbre et disait «Ma vie a tenu dans ce petit espace.» Il se souvenait d'un autre film où ce passage était cité : le séquoia était celui du Jardin des Plantes, à Paris, et la main désignait un point hors de l'arbre – à l'extérieur du Temps.

Le cheval peint de San Juan Bautista, son œil qui ressemblait à celui de Madeleine... Hitchcock n'avait rien inventé, tout était là. Il avait couru sous les arches du promenoir de la Mission comme Madeleine avait couru vers sa mort – mais était-ce la sienne ? De cette fausse tour – la seule chose qu'Hitchcock ait rajoutée –, il imaginait Scottie sombrant dans la folie «de l'amour même», dans l'impossibilité de vivre avec la mémoire autrement qu'en la faussant, inventant un double à Madeleine dans une autre dimension du Temps, une Zone qui ne serait qu'à lui, et d'où il pourrait déchiffrer l'indéchiffrable histoire qui avait commencé à Golden Gate quand il avait retiré Madeleine de la baie de San Francisco, quand il l'avait sauvée de la mort avant de l'y rejeter – ou bien était-ce l'inverse ?

[Un film imaginaire 1 10 00]

«À San Francisco j'ai fait le pèlerinage d'un film vu dix-neuf fois. En Islande, j'ai posé la première pièce d'un film imaginaire. Cet été-là, j'avais rencontré trois enfants sur une route, et un volcan était sorti de la mer. Encore un coup de l'Ensemble... Les astronautes américains venaient s'entraîner avant la Lune dans ce coin de Terre qui lui ressemble, j'y voyais tout de suite un décor de science-fiction, le paysage d'une autre planète – ou plutôt non, qu'il soit celui de la nôtre pour quelqu'un qui vient d'ailleurs, de très loin. Je l'imagine avançant dans ces terres volcaniques qui collent aux semelles, avec une lourdeur de scaphandrier. Tout d'un coup il trébuche, et le pas suivant, c'est un an plus tard, il marche sur un petit sentier proche de la frontière hollandaise, le long d'une réserve d'oiseaux de mer.

Voilà un point de départ. Maintenant pourquoi cette coupe dans le temps, ce raccord de souvenirs ? Justement, lui ne peut pas le comprendre. Il ne vient pas d'une autre planète, il vient de notre futur. 4001, l'époque où le cerveau humain est parvenu au stade du plein emploi. Tout fonctionne à la perfection, de ce que nous autres laissons dormir, *y compris la mémoire*. Conséquence logique : une mémoire totale est une mémoire anesthésiée. Après beaucoup d'histoires d'hommes qui avaient perdu la mémoire, voici celle d'un homme qui a perdu l'oubli... – et qui, par une bizarrerie de sa nature, au lieu d'en tirer orgueil et de mépriser cette humanité du passé et ses ténèbres, s'est pris pour elle d'abord de curiosité, ensuite de compassion. Dans le monde d'où il vient, appeler un souvenir, s'émouvoir devant un portrait, trembler à l'écoute d'une musique ne peuvent être que les signes d'une longue et douloureuse préhistoire. Lui veut comprendre. Ces infirmités du Temps, il les ressent comme une injustice, et à cette injustice il réagit comme le Che, comme les jeunes des Sixties, par l'indignation. C'est un tiers-mondiste du Temps, l'idée que le malheur ait existé dans le passé de sa planète lui est aussi insupportable qu'à eux l'existence la misère dans leur présent.

Naturellement il échouera. Le malheur qu'il découvre lui est aussi inaccessible qu'est inimaginable la misère d'un pays pauvre pour les enfants d'un pays riche. Il a choisi de renoncer à ses privilèges, il ne peut rien contre le privilège de l'avoir choisi. Son seul viatique est cela même qui l'a lancé dans cette quête absurde : un cycle de mélodies de Moussorgski. On les chante toujours au quarantième siècle. Le sens s'en est perdu, mais c'est là que pour la première fois il a perçu la présence de cette chose qu'il ne comprenait pas, qui avait à voir avec le malheur et la mémoire, qu'il lui fallait à tout prix essayer de comprendre et vers laquelle, avec une lourdeur de scaphandrier, il s'est mis en marche.

Bien sûr, je ne le ferai jamais, ce film. Pourtant j'en collectionne les décors, j'en invente les détours, j'y dispose mes créatures favorites, et même je lui donne un titre, celui des mélodies de Moussorgski justement : *Sans Soleil*.

[Une civilisation bientôt disparue chap. 11]

Le 15 mai 1945, à 7 heures du matin, le 382<sup>e</sup> régiment d'infanterie américaine donna l'assaut à une colline d'Okinawa rebaptisée *Dick Hill*. Je suppose que les Américains eux-mêmes croyaient conquérir une terre japonaise, et qu'ils ne savaient rien de la civilisation des Ryukyus. Je n'en savais rien non plus, sinon que les visages des dames du marché d'Itoman me parlaient davantage de Gauguin que d'Utamaro. Pendant des siècles de vassalité rêveuse, le Temps n'avait pas bougé dans l'archipel, puis était venue la cassure. Est-ce une propriété des îes, de faire des femmes les dépositaires de leur mémoire ? J'apprenais que comme aux Bijagos c'est par les femmes que se transmet le savoir magique : chaque communauté a sa prêtresse, la *Noro*, qui préside à tous les rites, à l'exception des funérailles. Les Japonais défendirent la position pied à pied, à la fin du jour les deux demi-sections reformées de la compagnie L n'avaient progressé qu'à mi-hauteur de la colline. Une colline semblable à celle où je suivais un groupe de villageois, en route pour la cérémonie de purification. La *Noro* communique avec les dieux de la mer, de la pluie, de la terre, du feu, elle en parle comme de membres de sa famille qui auraient pas mal réussi. Tous s'inclinent devant la Déesse-Sœur qui est le reflet, dans l'absolu, d'une relation privilégiée entre le frère et la sœur. Même après sa mort, la sœur a la prédominance spirituelle. À l'aube, les Américains décrochèrent, il fallut encore plus d'un mois de combats pour que l'île se rende – et bascule dans le monde moderne. Vingt-sept ans d'occupation américaine, le rétablissement d'une souveraineté japonaise contestée, à deux kilomètres des bowlings et des stations-service la *Noro* continue de dialoguer avec les dieux. Après elle, le dialogue cessera. Les frères ne sauront plus que leur sœur morte veille sur eux.

En filmant cette cérémonie, je savais que j'assistais à la fin de quelque chose. Les cultures magiques qui disparaissent laissent des traces à celles qui leur succèdent, celle-ci n'en laissera aucune. La cassure de l'Histoire a été trop violente. J'ai touché cette cassure au sommet de la colline, comme je l'avais touchée au bord de la fosse où deux cents filles s'étaient suicidées à la grenade, en 1945, pour ne pas tomber vivantes aux mains des Américains. Les gens se font photographier devant la fosse. En face on vend des briquets-souvenirs, en forme de grenades.

Sur la machine d'Hayao, la guerre ressemble aux lettres qu'on brûle, et qui se déchirent elles-mêmes dans un liseré de feu. Le nom de code de Pearl Harbour était *Tora, tora, tora* : le nom de la chatte pour laquelle priait le couple de Go To Ku Ji. Ainsi, tout cela aura commencé par un nom de chatte prononcé trois fois.

Au large d'Okinawa, les kamikaze s'abattaient sur la flotte américaine. Ils deviendraient une légende. Ils s'y prêtaient mieux, évidemment, que les sections spéciales qui exposaient leurs prisonniers au gel de Mandchourie et ensuite à l'eau chaude, pour mesurer à quelle vitesse la chair se détache des os. Il faudrait lire leurs dernières lettres pour savoir que les kamikaze n'étaient pas tous volontaires, et que tous n'étaient pas des samourais fanatisés. Avant de boire sa dernière coupe de saké, Ryoji Uebara avait écrit : *J'ai toujours pensé que le Japon devait vivre librement pour vivre éternellement. Ça peut paraître idiot à dire aujourd'hui, sous un régime totalitaire... Nous autres, pilotes-kamikaze, nous sommes des machines, nous n'avons rien à dire, sinon supplier nos compatriotes de faire du Japon le grand pays de nos rêves. Dans l'avion je suis une machine, un bout de fer aimanté qui ira se fixer sur le porte-avions, mais une fois sur terre je suis un être humain, avec des sentiments et des passions... Pardonnez-moi ces pensées désordonnées. Je vous laisse une image mélancolique, mais au fond de moi je suis heureux. J'ai parlé franchement. Excusez-moi.»*

## ACTE 4

[L'île de Sal chap. 12]

À chaque retour d'Afrique, il faisait escale à l'île de Sal, qui est bien un rocher de sel au milieu de l'Atlantique. Au bout de l'île, passé le village de Santa Maria et son cimetière aux tombes peintes, il suffit de marcher devant soi pour rencontrer le désert.

Il m'écrivait «J'ai compris les visions. Tout d'un coup, on est dans le désert comme dans la nuit. Tout ce qui n'est pas lui n'existe plus. Les images qui se proposent, on ne veut pas les croire.

Vous ai-je écrit qu'il y avait des émeus en Île-de-France ? Ce nom d'Île-de-France sonne bizarrement, dans l'île de Sal. Ma mémoire superpose deux tours, celle du château en ruines de Montepilloy qui a servi de relais à Jeanne d'Arc, et celle du phare de la pointe sud de Sal, un des derniers phares, j'imagine, à fonctionner au pétrole.

La présence d'un phare dans le Sahel fait l'effet d'un collage tant qu'on n'a pas aperçu la mer, à la lisière du sable et du sel. Des équipages d'avions long-courriers font leur rotation à Sal. Leur club apporte à cette frontière du vide une petite touche balnéaire qui rend le reste encore plus irréel. Ils nourrissent les chiens errants qui habitent la plage.

Je les ai trouvés bien agités ce soir, mes chiens. Ils jouaient avec la mer comme je ne les avais jamais vus jouer auparavant. C'est en prenant plus tard Radio Hong-Kong que j'ai compris : ce jour était le premier du nouvel an lunaire, et pour la première fois depuis soixante ans, le signe du Chien croisait le signe de l'Eau.

Là-bas, à 18 000 km, une seule ombre reste immobile au milieu des longues ombres bougeantes que la lumière de janvier promène sur le sol de Tokyo : l'ombre du bonze d'Asakusa.

Car l'année du Chien commence aussi au Japon. Les temples sont comblés de visiteurs qui viennent jeter leur pièce de monnaie et prier à la japonaise : une prière qui se glisse dans la vie sans l'interrompre.

Perdu au bout du monde, sur mon île de Sal, en compagnie de mes chiens tout farauds, je me souviens de ce mois de janvier à Tokyo, ou plutôt je me souviens des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo. Elles se sont substituées maintenant à ma mémoire, elles sont ma mémoire. 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... Je sais, elle écrivait la Bible. La nouvelle Bible, ce sera l'éternelle bande magnétique d'un Temps qui devra sans cesse se relire pour seulement savoir qu'il a existé. En attendant l'an 4001 et sa mémoire totale, voilà ce que pourraient nous promettre les oracles qu'on retire au Nouvel An de leurs longues boîtes hexagonales : un peu plus de pouvoir sur cette mémoire qui va de relais en relais, comme Jeanne d'Arc, qu'une annonce sur ondes courtes de la radio de Hong-Kong reçue dans une île du Cap-Vert projetée à Tokyo, et que le souvenir d'une couleur précise dans la rue fait rebondir sur un autre pays, sur une autre distance, sur une autre musique, à n'en plus finir.

[Nouvel An japonais 1 26 20]

Au bout du chemin de la mémoire, les idéogrammes de l'Île-de-France ne sont pas moins énigmatiques que les kanji de Tokyo, dans la lumière miraculeuse du Nouvel An. C'est l'Hiver indien. Comme si l'air était le premier élément à sortir purifié des innombrables cérémonies par lesquelles les Japonais se lavent d'une année pour entrer dans l'autre. Ils n'ont pas trop d'un mois entier pour s'acquitter de toutes les obligations qu'entraîne la politesse envers le Temps. La plus intéressante étant sans conteste l'acquisition, au temple de Tenjin, de l'oiseau Uso qui selon une tradition mange tous vos mensonges de l'année à venir, et selon une autre les transforme en vérités.

Mais ce qui fait la couleur de la rue de janvier, ce qui d'un seul coup la rend différente, c'est l'apparition des kimonos. Dans la rue, dans les magasins, dans les bureaux, à la Bourse même le jour de l'ouverture, les filles sortent leurs kimonos d'hiver à col de fourrure. À ce moment de l'année les autres Japonais peuvent bien inventer la télévision extra-plate, se suicider à la tronçonneuse ou conquérir les deux tiers du marché mondial des semi-conducteurs, bernique : on ne voit qu'elles...

Le 15 janvier est le jour des vingt ans, une célébration obligée dans la vie d'une jeune Japonaise. Les municipalités distribuent des petits sacs remplis de cadeaux, d'agendas, de recommandations, comment être une bonne citoyenne, une bonne mère, une bonne épouse. Ce jour-là, toute fille âgée de vingt ans peut téléphoner gratuitement à sa famille, en n'importe quel endroit du Japon. Travail, famille, patrie, c'est l'antichambre de l'âge adulte. Le monde des Takenoko et des chanteurs de rock s'éloigne comme une fusée. Des orateurs expliquent ce que la société attend d'elles. Combien de temps leur faudra-t-il pour oublier le Secret ?

Et puis quand toutes les fêtes sont finies, il n'y a plus qu'à ramasser tous les ornements, tous les accessoires de la fête, et en les brûlant, en faire une fête.

C'est le Dondo-yaki. Une bénédiction shinto sur ces débris qui ont droit à l'immortalité, comme les poupées d'Ueno. Le dernier état, avant leur disparition, de la poignance des choses. Daruma l'esprit borgne connaît une suprême présidence au sommet du bûcher. Il faut que l'abandon soit une fête, que le déchirement soit une fête, que l'adieu à tout ce que l'on a perdu, cassé, usé, s'ennoblisse d'une cérémonie. C'est au Japon que pourrait s'accomplir le vœu de M. de Montherlant, que le divorce soit un sacrement. Le seul moment déroutant de ce rituel aura été la ronde des enfants qui frappent le sol avec leurs longues perches. Je n'ai obtenu qu'une explication – singulière, encore que pour moi elle pourrait prendre la forme d'un petit office intime : c'est pour chasser les taupes.

[L'image du bonheur chap. 13]

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 floue, ce cadre tremblotant sous la force du vent qui nous giflait sur la falaise, tout ce que j'avais coupé pour "faire propre" et qui disait mieux que le reste ce que je voyais dans cet instant-là, pourquoi je le tenais à bout de bras, à bout de zoom, jusqu'à son dernier 25° de seconde... La ville d'Heimaey s'étendait au-dessous de nous, et lorsque, cinq ans après, Haroun Tazieff m'a envoyé ce qu'il venait de tourner au même endroit, il ne me manquait que le nom pour apprendre que la nature fait ses propres Dondo-yaki. Le volcan de l'île s'était réveillé. J'ai regardé ces images, et c'était comme si toute l'année 65 venait de se recouvrir de cendres.

Il suffisait donc d'attendre, et la planète mettait elle-même en scène le travail du Temps. J'ai revu ce qui avait été ma fenêtre, j'ai vu émerger des toitures et des balcons familiers, les balises des promenades que je faisais tous les jours à travers la ville et jusqu'à la falaise où j'avais rencontré les enfants. Le chat à chaussettes blanches que Garouk avait eu la délicatesse de filmer pour moi a trouvé naturellement sa place, et j'ai pensé que de toutes les prières au Temps qui avaient jalonné ce voyage, la plus juste était celle de la dame de Go To Ku Ji qui disait simplement à la chatte Tora : *Chatte aimée, où que tu sois, puisse ton âme connaître la paix.*

Et puis le voyage à son tour est entré dans la Zone. Hayao m'a montré mes images déjà atteintes par le lichen du Temps, libérées du mensonge qui avait prolongé l'existence de ces instants avalés par la Spirale.

Quand le printemps venait, quand chaque corbeau pour l'annoncer augmentait son cri d'un demi-ton, je prenais le train vert de la Yamanote Line et je descendais à la gare de Tokyo, voisine de la Poste Centrale. Même si la rue était vide, je m'immobilisais au feu rouge, à la japonaise, afin de laisser la place aux esprits des voitures cassées. Même si je n'attendais aucune lettre, je m'arrêtais devant la poste restante, car il faut honorer les esprits des lettres déchirées, et devant le guichet de la poste aérienne, pour saluer les esprits des lettres non envoyées. Je mesurais l'insupportable vanité de l'Occident qui n'a pas cessé de privilégier l'être sur le non-être, le dit sur le non-dit. Je marchais le long des petites échoppes des marchands de vêtements, j'entendais au loin la voix de M. Akao, répercutée par les haut-parleurs, qui avait monté d'un demi-ton. Enfin, je descendais dans la cave où mon copain le maniaque s'active devant ses graffiti électroniques. Au fond, son langage me touche parce qu'il s'adresse à cette part de nous qui s'obstine à dessiner des profils sur les murs des prisons. Une craie à suivre les contours de ce qui n'est pas, ou plus, ou pas encore. Une écriture dont chacun se servira pour composer sa propre liste des choses qui font battre le cœur, pour l'offrir, ou pour l'effacer. À ce moment-là la poésie sera faite par tous, et il y aura des émeus dans la Zone.»

Il m'écrit du Japon, il m'écrit d'Afrique. Il m'écrit que maintenant il peut fixer le regard de la dame du marché de Praia, qui ne durait que le temps d'une image.

Y aura-t-il un jour une dernière lettre ?



## Générique de fin

Les lettres de Sandor Krasna sont lues par  
Florence Delay dans la version française,  
Alexandra Stewart dans la version anglaise.

*Bande électro-acoustique* : Michel Krasna  
(Thème de *Sans Soleil* : M. Moussorgski)

*Valse triste* de Sibelius traitée par Isao Tomita

*Chant* : Arielle Dombasle

*Mixages* : Antoine Bonfanti – Paul Bertault

*Images incorporées* :

Sana Na N'Hada (Carnaval de Bissau)

Jean-Michel Humeau (Cérémonie des grades)

Mario Marre Eugenio Bentivogho (Guérilla à Bissau)

Danièle Tessier (Mort d'une girafe)

Haroun Tazieff (Islande 1970)

*Amis et conseillers* : Kazuko Kawakita, Hayao Shibata, Ichiro Hagiwara, Kazue Kobata, Keiko Murets,  
Yuko Fukusaki (à Tokyo)

Tom Luddy, Anthony Reveaux, Manuela Adehnan (à San Francisco)

Pierre Lhomme, Jimmy Glasberg, Ghislain Cloquet, A.S.C. assistés par Eric Dumage, Dominique Gentil,  
Arthur Claquet (à Paris)

*Assistant à la réalisation* : Pierre Camus

*Assistants au montage* : Anne-Marie L'Hôte, Catherine Adda

*Banc-titre* : Martin-Boschet – Roger Grange

*Effets spéciaux* : Hayao Yamaneko

*Synthétiseur d'images* : EMS Spectre

*Synthétiseurs de son* : EMS/VCS 3– Moog Source

Laboratoire LTC (*Etalonneur* : Marcel Mazoyer)

Auditoriums SIS – AUDITEL

Visa de contrôle n 53055

Argos-Films 1982

*Composition et montage* : Chris. Marker

in : *Trafic* 6, printemps 93, POL, pp. 79–97  
Les TC et chapitrages du DVD ont été rajoutés [ ]

Une femme inconnue lit et commente les lettres qu'elle reçoit d'un ami - cameraman free-lance qui parcourt le monde et s'attache particulièrement à ces deux "pôles extrêmes de la survie", le Japon et l'Afrique - représentée ici par deux de ses pays les plus pauvres et les plus oubliés, bien qu'ils aient joué un rôle historique, la Guinée-Bissau et le Cap Vert. Le cameraman s'interroge (comme tous les cameramen, en tout cas ceux qu'on voit au cinéma) sur le sens de cette représentation du monde dont il est perpétuellement l'instrument, et le rôle de cette mémoire qu'il contribue à constituer. Un sien camarade japonais, qui a visiblement un grain mais un grain japonais, en forme d'électron, répond pour sa part en agressant les images de la mémoire, en les disloquant au synthétiseur. Un cinéaste s'empare de cette situation et en fait un film, mais plutôt que d'incarner ces personnages et de montrer leurs rapports, réels ou supposés, il préfère livrer les pièces du dossier à la façon d'une composition musicale, avec thèmes récurrents, contrepoints et fugues en miroir : les lettres, les commentaires, les images recueillies, les images fabriquées, plus quelques images empruntées. Ainsi de ces mémoires juxtaposées naît une mémoire fictive, et de même qu'on pouvait lire autrefois à la porte des loges "la concierge est dans l'escalier", on voudrait ici faire précéder le film d'une pancarte : "*la fiction est à l'extérieur*".

## Les personnages

**Sandor Krasna**, le cameraman. Né en 1932 à Kolozsvár. Apprend son métier à la Haute École d'Études Cinématographiques à Budapest, où il réalise son premier court-métrage : *Erdélyi Táncok* (Danses de Transylvanie). Assistant sur le film de Zoltan Fabri *Körhinta* (Petit carrousel de fête - 1955). Quitte la Hongrie en 1956, travaille comme photographe à Vienne et à Paris. Aux États-Unis en 1958, commence une non-carrière de cameraman free-lance. Le hasard d'une rencontre avec Haroun Tazieff le ramène en Europe (Islande et France en 1965, retour pour la première fois en Hongrie en 1966, où il réalise un "journal de voyage" : *Talpra esett Macska*). Retourne aux États-Unis. Après une assez longue dérive liée aux péripéties du "Mouvement", se retrouve en 1976 à Baler (Philippines) sur le tournage d'*Apocalypse Now* qui le marquera beaucoup. De là il décide de se fixer au Japon, qu'il ne quittera plus que pour de brefs séjours aux États-Unis et quelques tournages en Afrique, suite de ses contacts tiers-mondistes des années 60.

**Michel Krasna**, le musicien. Né à Budapest en 1946. Études musicales dès l'enfance (écoles Kodaly). Emmené par son frère aux États-Unis en 1966, participe à de nombreux ateliers de musique expérimentale en Californie. Vit depuis 1972 à Paris, où il se partage entre musique alimentaire (Magazine Gaumont, avec Edouard Luntz) et musique basses-calories (*Music for the fourth side* - 1982).

**Hayao Yamaneko**, le "vidéo-artiste"... Né à Nagoya en 1948. Des études un peu perturbées par la vague de contestation des Sixties lui permettent cependant de s'initier au cinéma et à l'électronique à la *Nihon Taigaku* (Nippon University) de Tokyo, d'où il sortira diplômé en 1973. Il travaille pour la chaîne de télévision TBS. Un de ses courts métrages vidéo expérimentaux "Qui a décidé de notre mort ?" (*Boku no shi wo kimeta noha dareka ?*) lui vaut le statut d'*artist in residence* à Berkeley. Il y fait la connaissance, aux *Pacific Film Archives*, de Sandor Krasna et de Chris. Marker, qu'il retrouvera plus tard tous les deux à Tokyo - ce qui donnera le départ à l'aventure de SANS SOLEIL.

**Chris. Marker**, le "cinéaste"... Né en 1921. A pas mal voyagé, un peu écrit et photographié, et fait de temps en temps un film. Entre autres : *Lettre de Sibérie* (1958), *Le Joli Mai*, *la Jetée* (1962), *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), *l'Ambassade* (1973), *Le Fond de l'Air est Rouge* (1977). Travaille actuellement à un projet de film basé sur les jeux vidéo : *Mosquito bytes cause malaria*, starring Amanda Plummer, qui ne le sait pas encore et sera sans nul doute ravie de l'apprendre ici.

**Retranscription intégrale de *Letter to Theresa* (Marker, date inconnue) depuis le site d'Emiko Omori (<http://www.chrismarkermovie.com/chris-marker-on-chris-marker.html>). Nous avons mis en italique la citation directe du dossier de presse au sein de la lettre afin de fluidifier la lecture.**

Paris, Aug 19

Dear Theresa (and all the gang),

Don't apologize : perhaps one thousand people wished to ask me these questions, but I never gave them a chance to ask. In fact, the only opportunity where I was in a position to talk about *Sans Soleil* (I note that, in spite of me putting in the film itself the three titles of the Mussorgsky songs cycle, in russian Без Солнца, in english SUNLESS and in french SANS SOLEIL, people in US always preferred to use the latest - so in turn one question from me : how come ? does it sound that exotic ?) was at the San Francisco Festival, after the screening, but I managed to brush aside too direct questions. Nothing nasty, just the deliberate intention to leave the film in a mist, in order that viewers let "their imaginary forces work" as the Chorus says in *Henry V*. Now perhaps it's about time to bring some clues, and anyway all this will remain between us, won't it ?

The only question I confess being unable to cope with is your last : "Why?" If I knew (if we knew) why things are done, this world wd look quite different. I'll just try to deal with the "How?" And for that, the best is perhaps to give you an account of events, starting with the film's release. First, the text I distributed to the press and professionals :

## **THE STORY**

*An unknown woman reads and comments upon the letters she receives from a friend –a free-lance cameraman who travels around the world and is particularly attached to those "two extreme poles of survival", Japan and Africa (represented here by two of its poorest and most forgotten countries, even though they played a historical role : Guinea Bissau and the Cape- Verde Islands). The cameraman wonders (as cameramen do, at least those you see in movies) about the meaning of this representation of the world of which he is the instrument, and about the role of the memory he helps create; A Japanese pal of his, who clearly has some bats in the belfry (japanese bats, in the form of 'electrons) gives his answer by attacking the images of memory, by breaking them up on the synthesizer. A filmmaker grabs hold of this situation and makes a film of it, but rather than present the characters and show their relationships, real or supposed, he prefers to put forward the elements of the dossier in the fashion of a musical composition, with recurrent themes, counterpoints and mirror-like fugues: the letters, the comments, the images gathered, the images created, together with some images borrowed, In this way, out of these juxtaposed memories is born a fictional memory, and in the same way as Lucv puts up a sign to indicate that "the Doctor is in", we'd like to preface this film with a placard: "Fiction is out" - somewhere.*

Then followed detailed biographies of the protagonists -Sandor Krasna, cameraman, born in Kolozsvár, Hungary, in 1932, doing his first short film (*Erdélyi Táncok*) at the Budapest Film School, fleeing Hungary in 1956 for Vienna first, then Paris and USA, and finally settling in Japan. Michel Krasna, his younger brother(Budapest, 1946), studying music

at the Kodaly schools, joining Sandor in California but finally choosing Paris to compose film music -Hayao Yamaneko, the video-artist (born Nagoya, 1948), art activist during the Sixties, learning film and electronics at the Nihon Taigaku in Tokyo, artist in residence in Berkeley after his short *Boku no shi wo kimeta noha dareka?* -and Chris Marker, amateur filmmaker. "It was in Berkeley -at PFA, to be precise- that Krasna, Yamaneko and Marker met" (said the blurb) "and from then on the *Sans Soleil* project originated."

So the scene was set to create. confusion, and reactions were interestingly chaotic. I knew some people wouldn't pay attention : they see a movie, they don't care about who did what. Others, more familiar with my works, would identify my style in the letters and assume I had done the principal photography (you girls shouldn't ask if I shot "all of the footage" : the final credits are quite clear for attributing at least what I didn't shoot...). But I was aiming at the center of the target : people unfamiliar enough not to take for granted that I was the unique author, and yet clever and curious enough to raise questions about letters and shooting. You proved you belong to that category. So I guess it's only fair to give you a honest answer : yes, all four "characters", even the fourth, amount to be just one, namely your humble servant. But you shouldn't think all that was just a game, or a series of private jokes. I had good reasons -or so I thought- to devise that crooked set-up. Here they are :

For Michel Krasna "the musician", a simple case of good manners. I hate seeing one name more than once on the credits (you know "a picture by Jonathan Rumble.fish, after an idea by Jonathan Rumblefish, scenario and dialog by Jonathan Rumblefish, edited by Jonathan Rumblefish, etc", I see it as extremely pedestrian. So even if I frequently do my own music, I would have felt preposterous to sign it along my director's credits. So I invented Michel, and I established a parental link with Sandor in order to give more flesh to the "parallel" story.

Hayao Yamaneko was more meaningful. I was very conscious of the limitations that plagued the first image synthetizers, and inserting these images in the editing, like that, could create some misunderstanding, as if I boasted "this is modernity" when those were the first stumbling steps on the long road that would lead to the computerized and virtual world. I just wanted to stress the point that such images were possible, and would change our perception of the visual -in which I wasn't totally wrong. So I thought of a fictional character, Hayao Yamaneko, technaholic and treated with some irony, to deliver the message. without solemnity. Naturally again those who knew something about Japan and myself, as "yamaneko" means "wildcat", could have suspected something, er... fishy, but most people didn't. I even had some small gratifications about both my characters, when folks congratulated me for using Michel Krasna's music -someone they had spotted since long- and some others remembering clearly having seen Hayao's works in Japan. Such anecdotes make my week.

As for Sandor Krasna, I suppose you caught the idea, which was to use some degree of fiction to add a layer of poetry to the "factuality" of the so-called documentary. From the start I had always refused the omniscient, anonymous "voice" of the classical travelogue, and I had bluntly used the first-person. For that I was sometimes reproached, accused of pretension. I sincerely think that's wrong. If you allow me to quote myself, this is how I put it (in *Level Five's* pressbook) in an interview with Dolores Walfisch for the *Berkeley Lantern* (the what ? Come on, now I guess you're familiar with my fantasies) "I use what I have got. Contrarily to what people say, the use of the first person in films tends to be

a sign of humility: all I have to offer is myself". Also I loved the form of the "letter", for the freedom and flexibility it allows. Letter from Siberia was a real letter, addressed to a real person. But I didn't wish to lock myself in such a system, and I came to consider that a fictional character could bring a more interesting dimension. Then the idea of having another voice, that of the addressee, establishing a new distance. The audience would be free to imagine whatever they wanted between those two, in a more creative way than if I had told their story myself. And funnily the real starter was grammatical, when I realized that I would rather use the past tense instead of the present. "He writes me... He writes me..." didn't give me the rhythm I longed for. When I phrased for the first time "He wrote me..." the last obstacle fell, and the text came fluently, leaving me the luxury to turn back to the present tense at the very last paragraph of the film, thus establishing a new frontier in time, and the possibility for the viewer (or rather then for the listener) to identify differently with the Voice, itself from then on provided with a future : "Will there be a last letter?" (With Level Five, I went one step further, by establishing the physical presence of one of the correspondents, the woman, but this time she's the one who "writes" -and myself as the exterior witness. I'm not sure that I was fully understood.)

I don't know if this answers really your questions, but at least you have an idea of the process. On a more matter-of-fact level, I could tell you that the film intended to be, and is nothing more than a home movie. I really think that my main talent has been to find people to pay for my home movies. Were I born rich, I guess I would have made more or less the same films, at least the travelling kind, but nobody would have heard of them except my friends and visitors. Camera was a little 16mm Beaulieu with 100 feet reels, silent (which means noisy) -the sound was made separately on one of the first small cassette recorders (not yet the Walkman), there isn't one synch take in Sans Soleil. I was naturally alone from beginning to end, but with some exceptions that's my usual way to work. I couldn't find the words to "explain: " to an editor, for instance, operations that come instinctively to my mind when I'm at the editing table. The 16mm editing was transferred on 35mil for theater release. The shooting extended from 1978 to 1981, following haphazardly my alternate trips to Japan and Bissau (where I helped to build a cinema/video training center whose results were utterly destroyed this year by the civil war there, but that's another story...) and I couldn't tell at what moment these bits and pieces started to shape up into a real movie, that also belongs to the mysteries of existence.

Oh, and did the film change me ? Well, perhaps you remember the moment when I mention the Year of the Dog. I was just sixty then, which means that the different combinations between the twelve animals of the year and the four elements have been exhausted, and you're in for a brand new life. I didn't realize that when I began, but at that moment I understood that the whole film was a kind of exorcism for sixty years on this dubious planet, and a way to take leave of them. You could call that a change.

Love to all,

Chris Marker

COLIN MACCABE

---

## An interview with Chris Marker – October 2010

CHRIS MARKER One of the remarkable things about *Sans Soleil* is that we did it with four different voice-overs, in French, German, English and Japanese, and we found almost the same voice in each language. It was Volker Schlöndorff, who was in charge of UFA, who found the German voice, but the funniest story was the Japanese. There was a programme that I watched a lot in Tokyo. It was on the Fuji channel in the morning and it was a kind of female confession programme, with games and very often crying; because the Japanese cry a lot on television, the Japanese love to see women crying on television (well everyone to their humour).

Well, on this morning in question the lady, who of course I knew nothing about, after crying a lot began to speak – and it was exactly the kind of voice I wanted. Immediately I called a friend and I said, ‘Look on the Fuji channel – who is this lady?’

And it turned out that she was a very famous comic-strip author specialising in that long Japanese tradition of cross-dressing stories. A girl passes for a boy because for some reason she has to hide her identity, and then another girl falls in love with her, who doesn’t realise that she is a girl so there is a hint, a flavour, of lesbianism, although nothing is said. And then at the end everything is revealed and there is a happy ending. There is a theatre company specialising in this type of plot in which all the actors are women and so you have a girl playing a boy who looks like a girl. It turned out that one of these plots, which was called *La Rose de Versailles*, a story of a girl during the French Revolution who has to hide as a boy, was turned into film by Jacques Demy – the most unknown of his films, I’m not even sure it has been shown here, which he made in Japan to make money.

So all my gang in Tokyo organised the recording. I couldn’t control the text of course but I totally trusted the girl who was in charge, and finally we found this woman and she was living in a room full of animals – furry animals, teddy bears and that sort of thing, completely my

---

This interview was conducted at the request of the German artist-filmmaker Christopher Roth for his project with the journalist Georg Diez, *80\*81*, which attempted to trace the present in the events of the period 1980–1981.

universe, you know. Love at first sight. So I can say that all four versions had practically the same voice – unique in the history of cinema.

COLIN MACCABE I've been asked to start this interview by asking you what you first think of when you think of *80\*81*.

MARKER It is my re-encounter with Japan, which began in 1978 when I went to scout for Reichenbach, that triggered my old love for Japan which I had developed in sixty-four when I was there for the Olympics. Suddenly I felt that I must go back to this country and then I invented a movie for Anatole Dauman, which I didn't know if I would ever do, but I took the money and ran to Japan. And that was the beginning.

And then, of course, eighty-one is Mitterand. Of course.

You can guess which is the best for me.

MACCABE But *80\*81* is not just re-engaging with Japan it is also Guinea-Bissau. How come?

MARKER Pure coincidence. It is the moment when my friend Mariel asked me to help them to build the pompously named Institut du cinéma. I couldn't say no. So it didn't start as a sub-plot of *Sans Soleil* – it was just one of those things, it wasn't planned. I happened to spend half the year in a comfortable hotel in Tokyo – a real palace – and half the year in a former military barracks in Guinea-Bissau, which was also a sort of a palace because it had a shower. That transition was, for me, very exciting – the movement from one place to the other was happily dialectic.

MACCABE What were you doing in Guinea-Bissau, in this Institut du cinéma?

MARKER I was helping those youngsters to develop a little knowledge of cinema. I couldn't teach anything, but as these youngsters had practically come out of the jungle I could for once assume that I knew a little more than they did. For I never wanted to teach anything to anyone, but there I could try.

MACCABE But wasn't that also the end of the Guinean revolution, with Nino's bloodless coup of 1980?

MARKER Yes, it was already the beginning of the end.

MACCABE At the beginning of the film you say that the important thing now is to understand the different times. What is European time? What is Asian time? And what is African time? And the film seems to do that.



MARKER Yes of course.

MACCABE *Sans Soleil* is made after *Le Fond de l'air est rouge*, when the hopes of the sixties and early seventies are over.

MARKER Yes.

MACCABE But in *Sans Soleil* the demonstrations at Narita and the Guinean revolution continue to stand for a kind of hope – you do not want to give up on those struggles.

MARKER At the first level you can say that at that moment which is the moment of *Le Fond de l'air est rouge* everywhere the left was in crisis. But in Guinea-Bissau there was still something I could believe in, in spite of the coup. Now, nobody cares for Guinea-Bissau any more except the Mafia. It seems to have a family disease of coups and armies in which all anyone wants is to make a little money by getting a cut of the drugs, which makes it the most despairing experiment in all Africa. When I shot *Sans Soleil* the situation was not like that. Luís was not a genius but he was carrying still the image of Amílcar Cabral. There was still something of the initial idealism.

MACCABE I'm just trying to imagine going from Guinea-Bissau to Japan and back again.

MARKER Yes, it was very exciting.

MACCABE Did you do it every month?

MARKER No, it was practically half the year in one and half in the other but not mechanically. I was going from one to the other, and to Paris as well. I split the year between them. It was kind of fun.

MACCABE You'd promised a film to Dauman – when did you decide to make it?

MARKER By doing it. To my surprise I looked at the footage I'd taken and I thought perhaps this could make a movie.

MACCABE How long did it take you to make it?

MARKER What is the final date of the film?

MACCABE In the filmographies, 1982.

MARKER Well, let's say four years. Now I was always doing many other things but let's say four years from the initial moment in 1978 of going around meeting people, establishing networks; filming a little bit here and a little bit there. And then finally it was in 1981 that I thought that after all there might be a movie. So the final stage was one year.

MACCABE There is extraordinary footage in the film but it is difficult to believe that you shot it knowing how you would use it.

MARKER No, I did as I always do. When I shoot I do not know at all what I am doing.

MACCABE So it is in the editing that you find the film.

MARKER Yes. In my usual way, beginning at the beginning and ending at the end practically in real time. I build the film in my brain but once I am familiar with the material do it as if it is one shot from beginning to end.

MACCABE And the narration?

MARKER That was the worst nightmare. It is always a nightmare but with *Sans Soleil* it was particularly difficult. For more than a month I did not know what to do and I was working in the present tense, and then I tried the past tense and it worked.

## **II**

### **PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE**



**École Nationale Supérieure Louis-Lumière**  
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93 213 La Plaine Saint-Denis  
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01  
[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

**Partie pratique de mémoire**

Spécialité cinéma, promotion 2020-2023  
Soutenance du 30 novembre 2023

***Trahison d'un homme déguisé***

Elisabeth JOLLY

Cette partie pratique de mémoire est accompagnée de la partie théorique intitulée :

*Étude narratologique de l'énonciation de Sans Soleil (Chris Marker, 1983)  
et identification du rôle de la subjectivité du spectateur au sein du récit.*

Directeur de mémoire : Michel Marx (enseignant scénario)  
Directeur de mémoire extérieur : Emmanuel Gras (réalisateur documentariste)  
Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Élise Domenach (enseignante  
chercheuse)



## TABLE DES MATIÈRES

CV	p.164
Synopsis	p.167
Note d'intention	p.169
Liste de matériel technique	p.173
Plan de travail du tournage	p.174
Plan de travail de la post-production	p.174
Liste technique et artistique	p.175
Étude technique et économique	p.175





06 95 89 64 02  
e.jolly@ens-louis-lumiere.fr  
Paris

# ELISABETH JOLLY

assistante caméra

## PROFIL

Prochainement **diplômée de l'ENS Louis-Lumière** (Janvier 2024) et **conventionnable jusqu'au Juillet 2024**, je suis à la recherche d'expériences en **assistantat caméra** sur des longs-métrages.

## FORMATION & DIPLÔMES

- 2020-2023 Master Cinéma, **ENS Louis-Lumière** (Saint-Denis, 93)  
*Enonciation et voix-over dans Sans Soleil (Chris Marker, 1983)*
- 2019-2020 **Licence 3 Photographie**, Université Paris 8 (Saint-Denis, 93)
- 2017-2019 **CPGE Ciné-Sup**, Lycée Guist'hau (Nantes, 44)

## EXPÉRIENCES PROFESSIONNELLES

### PREMIÈRE ASSISTANTE CAMÉRA

2023, *La Hess*, **webserie**, réal. Alexandre Lemoine-Courx, chef op. Konstantin Pape, prod. 2A Prod x Consortium C

2023, *Give the World*, **vidéoclip** pour Why Patterns ? Réal. Virgile Jardin, cheffe op. Elsa Rivière-Poupon, prod. Inouie Distribution

### SECONDE ASSISTANTE CAMÉRA

2023, *Pompéï*, **vidéoclip** pour Maissiat, réal. Kahina Le Querrec, cheffe op. Pauline Clavel, prod. **Les Filmeuses**

2022, *Love, l'artère*, **vidéoclip** pour Paloma  
Réal. et chef op. Olivier Calautti, prod. Pop Agency

2022, *Glitch*, **spot publicitaire** pour Westfield, réal. E. Khelifi, A. Beauville-Diouf, chef op. Laurent Ganiage, prod. Westfield France x Vice x Lyly Films

### CHEFFE ÉLECTRICIENNE

2023, *Give the World*, **vidéoclip** pour Why Patterns ? Réal. Virgile Jardin, cheffe op. Elsa Rivière-Poupon, prod. Inouie Distribution

2021, *Hive-Mind*, **vidéoclip** pour Sainte-Victoire, réal. Elie Katz, chef op. Egan Tizzoni, prod. Belith Films & Antipodes Music

### ÉLECTRICIENNE

2023, *Que serait le monde*, **vidéoclip** pour Jade Chantelle, réal. Léo Boucry, cheffe op. Ariane Vallin, prod. HJR Events

2022, *Vie Rose*, **vidéoclip** pour Ka(ra)mi ft. Matyouz, réal. Jihene Grae, chef op. Laurent Ganiage, prod. GraeFilms

## STAGES

2022 Journées d'**essais caméras avec Martin Roux, chef-opérateur**

2019 *Une vie de chercheuse*, **spot institutionnel** pour la campagne "Découvreurs d'Espoir 2019" de l'Institut du Cerveau et de la Moelle Epinière (ICM). Réal. Paul Marques Duarte, chef op. Paul Cartigny, prod. Afinitas x Lakiko.  
Rôle : **stagiaire caméra**

2018 **Spots institutionnels** pour Dior et Mr Bricolage, réal. Christophe Poly, prod. Factum Production. Rôle : **stagiaire caméra**

### RÉALISATRICE ET CHEFFE OPÉRATRICE

2024, *Et les vaches seront bien gardées*, **25 min, fiction**  
Réal. Luca Moessner, Elisabeth Jolly, prod. ENS Louis-Lumière (PPM)

2021, *ère périphérique*, **17 min, documentaire**  
Réal. Luca Moessner, Elisabeth Jolly, prod. ENS Louis-Lumière

2018, *La Religieuse*, **film Super 8**  
Réal. et chef.fes op. A. Belyakov, M. Combe, E. Jolly, prod. Ciné-Sup

2018, *Psyché*, 2018, **film Super 8**  
Réal. et chef.fes op. A. Belyakov, M. Combe, E. Jolly, prod. Ciné-Sup

2017, *Eh Oh*, 3 min, fiction, **stop-motion**  
Réal. et chef.fes op. cinq étudiant.e.s, prod. Ciné-Sup

### CHEFFE OPÉRATRICE

2022, *Badminton et Barbecue*, **12 min, fiction**  
Réal. Luca Moessner, prod. ENS Louis-Lumière

2022, *La miche*, **4 min, fiction**  
Réal. Gabriel Gaches, prod. ENS Louis-Lumière

2021, *L'Heure Fanée*, **5 min, fiction**  
Réal. Luca Moessner, prod. ENS Louis-Lumière

2019, *Le Garçon à la pellicule*, **film Super 8**  
Réal. Mathilde Bédrune, prod. Ciné-Sup

2019, *Irae*, **5 min, fiction**  
Réal. Corentin Muti, prod. Ciné-Sup

2018, *Le Geste Parfait*, **20 min, documentaire**  
Réal. Mathilde Bédrune, Corentin Muti, prod. Ciné-Sup

2018, *La Guerre de Troie*, **4 min, fiction**  
Réal. Fayrouz Harmatallah-Sbaï, prod. Ciné-Sup

### PREMIERE ASSISTANTE CAMÉRA

2022, *L'étau*, **20 min, fiction**  
réal. Gabriel Gaches, cheffe op. Aurélia Clément, prod. ENS Louis-Lumière

**Formation de trois à l'assistanat caméra argentique et numérique au sein de l'ENS Louis-Lumière. Participation à des tests optiques à Angénioux (Saint-Etienne) sous la supervision de Jean-Yves le Poulain en juillet 2023.**

## PROJETS ÉTUDIANTS

### CHEFFE OPÉRATRICE

2023, *Le Moment de Grâce*, **25 min, fiction, Ecole Kourtajmé**  
Réal. six étudiant.e.s dont Amanda Beauville-Diouf (scénariste), prod. Mars, Avril, Mai Production

2023, *Et à l'heure de notre mort*, **25 min, fiction, Paris 8, Master Réalisation**  
Réal. Boris Soutzo, prod. Lumière d'Août x ENS Louis-Lumière

2021, *La Boîte en Fer Blanc*, **35 min, fiction**  
Réal. Nayan Chowdhury, autoproduit

2021, *Choisir pour Aimer*, **25 min, fiction**  
Réal. Mario Valot, autoproduit

### CADREUSE

2022, *Je suis en laisse*, **Nikon Film Festival**  
Réal. Hadrien Fauré, cheffe op. Aurélia Clément, autoproduit

### SECONDE ASSISTANTE CAMÉRA

2020, *Ça Passe !* **16 min, fiction, Ecole Kourtajmé**  
Réal. six étudiant.e.s dont Yassine Ramdar Ramdani (scénariste), chef op. Noé Mercklé, prod. Lyly Films x Opéra National de Paris x Les Films Pelléas x CC&C (Mediawan)

### CHEFFE ÉLECTRICIENNE

2022, *Je suis un rêve d'évasion*, **Nikon Film Festival**  
Réal. Alexandre Ortiz-Hervias, chef op. Antoine Amen, autoproduit

2022, *Lettre prioritaire*, **court-métrage de fiction, La Fémis**  
Réal. Mila Olivier, cheffe op. Raphaëlle Favrel, prod. La Fémis

2021, *Regarde-moi !* **Nikon Film Festival**  
Réal. Adrien Rousseau et Milly Page, chef op. Gabriel Gaches, autoproduit

### ÉLECTRICIENNE

2022, *Seul un bruit subsiste*, **25 min, fiction, La Fémis**  
Réal. A. Vigier et Z. Pernet, chef op. Alexandre Vigier, prod. La Fémis (TFE)

2022, *Phosphore*, **26 min, fiction, La Fémis**  
Réal. Antoine Devulder, chef op. Alexandre Vigier, prod. La Fémis (TFE)

## AUTRES COMPÉTENCES

### CAMÉRAS PRATIQUÉES

Alexa Standard, Studio, Mini et Mini LF  
Red Epic, Raptor et Komodo  
Sony Venice 2  
Panasonic Varicam

### LANGUES

Anglais C2  
Espagnol C1

### PERMIS

Permis B



## SYNOPSIS

Johan a quitté la Suède il y a plusieurs années. Sa sœur, Eva, est restée dans le Norrland, un pays de forêts et de solitude, auprès de leur mère et du reste de leur famille.

Le film est un montage d'images photographiques. Il est commenté par le témoignage en d'Eva en voix-over, et par des intertitres.

### Eva

Qu'est-il advenu de Johan après son départ ? Au pays, tous l'ignorent, et peu se souviennent de lui. Eva raconte en voix-over ce dont elle parvient à se rappeler. Elle évoque le métier, les loisirs et la personnalité de Johan. Elle relate même quelques anecdotes sur sa nouvelle vie, en Irlande. Ces informations récentes détonent avec le reste de son récit. Elles semblent plus le fruit de sa projection personnelle que le reflet de la réalité. Sont-elles véridiques ou inventées ? Est-elle seulement encore en contact avec lui ?

Il ressort de ces réminiscences décousues qu'Eva a du mal à comprendre ce qui a amené son frère à partir, et qu'elle doute, en conséquences de l'avoir jamais compris. Quand elle imagine le quotidien de Johan de l'autre côté de la mer, elle lui prête des regrets dont il est impossible de connaître le degré de réalité. Eva donne l'impression d'avoir besoin d'imaginer que le vide qu'a laissé Johan derrière lui existe tout autant pour lui que pour elle.

Le témoignage d'Eva s'articule en trois chapitres, chacun centré autour d'un objet particulier, lié à l'histoire de Johan. Ses paroles s'entassent sur une boîte vocale téléphonique qu'on ne voit jamais, mais dont on entend, à chaque nouveau chapitre, le BIP caractéristique. Chaque enregistrement résonne dans l'espace vide d'une pièce que l'on ne peut qu'imaginer.

À qui sont destinés ces messages ? Et qui les écoute ?

## **Johan**

Au cours du film, en parallèle au témoignage d'Eva, l'intertitre livre le récit en creux du quotidien réel de Johan. Il permet au spectateur d'avoir accès à ce dernier, non plus à travers la projection imaginaire d'Eva depuis la Suède, mais depuis l'espace étrangement neutre du tiers-lieu. Grâce à l'intertitre, le spectateur comprend que si Johan est parfois rappelé à son passé, il s'est construit une nouvelle vie et un nouveau quotidien en Irlande. Il semble pourtant incapable de s'y sentir chez pleinement chez lui. L'ultime carton laisse entendre que Johan n'a jamais repris contact avec la Suède. Jusqu'à quel point le témoignage d'Eva doit-il alors être cru ?

### **L'archive photographique**

Chaque chapitre s'ouvre sur une ou plusieurs diapositives, destinées à montrer les différents objets autour desquels gravite le témoignage d'Eva. À leur suite, des photographies s'enchaînent en plein écran. Elles relèvent soit d'archives photographiques du temps où Johan vivait en Suède, probablement prises par sa famille et ses amis ; soit d'une archive plus récente, qui montre le quotidien de Johan en Irlande. Cette dernière laisse supposer qu'il a trouvé une nouvelle communauté là-bas, puisqu'elle documente sa vie du point de vue vernaculaire d'un proche.

### **La trahison**

La trahison de Johan est double. Il a trahi les siens en les quittant. Il trahit sa nouvelle communauté en se révélant incapable de s'y intégrer complètement.

## NOTE D'INTENTION

Le but de cette PPM est de montrer qu'en sollicitant toutes les instances narratives du film, en matérialisant leur énonciation et en mettant en lumière leur caractère apersonnel, il est possible de matérialiser le tiers-lieu.

*Trahison d'un homme déguisé* est né de l'envie de traiter de l'exil comme d'un mouvement à sens unique, rendant tout retour en arrière impossible. Celui qui part, en abandonnant ceux qui restent, les trahit. Une fois établi dans son nouveau pays, l'Irlande, Johann ne parvient pas à se débarrasser de la sensation qu'il n'est pas vraiment chez lui. Il trahit donc ceux qui l'accueillent en ne pouvant être pleinement lui-même. Il incarne à l'écran la nature ambivalente du tiers-lieu, « ni tout à fait dedans, ni clairement dehors » (Michel Chion, 1982).

Le film est un récit à plusieurs voix, dont certaines sont personnifiées par des personnages de la diégèse quand d'autres ne se rattachent à aucun énonciateur anthropomorphe. Il sollicite toutes les instances narratives fondamentales étudiées : le méga-monstrateur, responsable de la mise sur film ; le narrateur filmographique, responsable du montage ; et les instances narratives textuelles (voix-over et intertitres). Le rôle de certaines de ces instances est incarné par des personnages de la diégèse (ou énonciateurs explicites), alors que le caractère apersonnel et non-anthropomorphe des autres instances est maintenu, en ne rattachant leurs énoncés à personne. Grâce à ce contraste, le spectateur sera rendu particulièrement sensible à l'indétermination des instances narratives fondamentales du film, et donc au site de l'énonciation cinématographique : le tiers-lieu.

Le but de ce film sera de montrer que la matérialisation du tiers-lieu est bien liée à l'indétermination de l'énonciation cinématographique, à l'extériorisation par le film de sa nature d'énoncé, et à la matérialisation du quatrième mur.

*Trahison d'un homme déguisé* est le fruit de plusieurs énoncés au discours direct (extradiégétique, adressé au spectateur) comme au discours indirect (rapporté, dont on

ne sait à qui il est adressé). Si le discours direct ne brise pas l'immersion du spectateur, qui est habitué à ce qu'un film lui soit avant tout adressé, la présence d'images et de textes rapportés vient matérialiser au sein du film un délai entre la diégèse depuis laquelle s'énoncent ces images et textes, et leur réception par le spectateur. À qui s'adressaient ces fragments, avant de parvenir au spectateur ? La présence marquée de la question de leur adresse, au cours du film, est une première matérialisation du quatrième mur et de sa nature filmique, qui brise l'immersion du spectateur en rendant perceptible la présence du tiers-lieu.

Le film est constitué de photographies fixes, qui se répartissent en trois catégories : diapositives des objets que commente Eva à chaque chapitre ; archives photographiques de la vie de Johan en Suède, probablement prises par sa famille et ses amis ; archives photographiques de la vie de Johan en Irlande, qui laissent supposer qu'il a trouvé une nouvelle communauté sur place qui documente sa vie comme le faisaient ses proches auparavant.

Le recours à la photographie et à sa fixité permet d'interrompre le flux filmique et de faire apparaître les images pour ce qu'elles sont : des images. Cela permet aussi d'installer leur récit dans une focalisation au passé du film même, puisque le spectateur est placé face à la trace de ce qui a eu lieu et n'est plus, de par l'ontologie même du médium photographique. Les images extériorisent donc leur nature d'énoncé en même temps qu'elles matérialisent un délai entre l'espace-temps de leur contenu et celui de l'élaboration du film, ce qui constitue deux critères de la matérialisation de l'énonciation cinématographique, et donc du tiers-lieu.

En réponse à cette forte matérialisation, les trois catégories d'images citées sont rattachées à trois énonciateurs différents au sein du film, plus ou moins déterminés. Les diapositives donnent l'impression d'être des images preuves, des pièces à conviction rassemblées autour du témoignage d'Eva. Elles sont rattachées par le spectateur à un énonciateur explicite non identifié, lié diégétiquement à la Suède et à Eva, puisque documentant des objets qu'elle possède comme si elle les lui avait montrés. L'archive photographique de la vie de Johan en Suède se rattache pareillement à sa famille et à ses



amis, au pays. Pour le spectateur, ces images ont été rassemblées à partir du fond photographique de ceux qui le connaissaient alors. L'archive photographique de la vie de Johan en Irlande joue du même principe, mais trouble le spectateur, car il ne sait rien des nouveaux amis de Johan, ou s'ils existent même. Qui prend ces photographies ? Et pour qui ? La question de l'adresse de ces énoncés matérialise le site du film.

La narration textuelle se répartit entre la voix-over et les intertitres, qui incarnent deux types de narration textuelle au cinéma, dans ce film. La voix-over est explicitement rattachée à un personnage du film, Eva, elle est donc liée à un narrateur homodiégétique. Le fait qu'elle nous parvienne depuis un boîte vocale, entrecoupée de grésillements, spatialise le site de son énonciation et la situe dans un espace qui n'est pas la diégèse de l'image, mais se rattache à la diégèse étendue du film : un espace juxtadiégétique. La voix-over est la matérialisation d'un autre type d'espace que le tiers-lieu, mais qui n'est pas la diégèse à l'écran, au sein du film.

Les intertitres sont similaires à ceux de *In the Mood for Love* (Wong Kar-wai, 2000), en ce qu'ils rapportent les impressions subjectives de Johan à la troisième personne, et dépendent donc d'un narrateur omniscient limité à ce personnage. Cela les rapproche d'un statut « ni tout à fait dedans, ni clairement dehors » (Chion, 1982, 18), qui empêche de déterminer s'ils sont liés à un énonciateur homodiégétique (appartenant à la diégèse) ou hétérodiégétique (n'y appartenant pas). Ils sont au discours direct et adressés au spectateur. La non spatialisation du site de leur énonciation, couplée aux critères que nous venons de lister, fait que les intertitres s'énoncent, dans *Trahison d'un homme déguisé*, depuis le tiers-lieu. La différence entre cet espace et la diégèse étendue du film sera d'autant plus prégnante grâce à la focalisation de la voix-over depuis cette dernière, qui fera apparaître, par contraste, l'indétermination du site de l'intertitre.

Le film pousse le spectateur à se questionner sur deux plans temporels différents. Il cherche sans cesse à déterminer à qui s'adresse la voix-over, par qui ont été prises les photographies et qui a écrit l'intertitre, c'est-à-dire à identifier les énonciateurs explicites responsables des récits qui précèdent le montage. Il se demande aussi qui a rassemblé ces images, qui est responsable de la narration filmographique : c'est-à-dire qui est à l'origine de la démarche même du film.

La matérialisation du site impersonnel de l'acte énonciateur du montage est permise au sein du film par : la nature de discours indirect d'une grande partie des énoncés qui le constituent (photographies, voix-over), rapportés par le montage ; la nature photographique des images (arrêts sur image, interruptions du flux filmique) ; le silence qui règne en dehors du témoignage de la voix-over, qui rappelle celui du banc de montage dans *Sans soleil*.

Les contradictions subtiles qui prennent cours entre chacun de ces récits (l'intertitre contredit la voix-over, les images livrent des informations complémentaires) jouent de la matérialisation de l'énonciation de chacun de ces récits, dans leur individualité, et de leur caractère subjectif, ce qui pousse le spectateur à vouloir les associer à des énonciateurs anthropomorphes. L'impossibilité à laquelle se heurte le spectateur conduit à la matérialisation du tiers-lieu.

## LISTE DE MATÉRIEL TECHNIQUE

<b>MATÉRIEL IMAGE</b>			
Appareils photographiques (+ batteries + chargeur)	Canon 6D Mark II	1	Elisabeth Jolly
	Canon 1 000D	1	
Objectifs	Canon 24-105 mm EF	1	
	Canon 18-55 mm EF-S	1	
Cartes d'enregistrement	Carte SD 64 Go	1	
Trépied	Trépied photo	1	
<b>MATÉRIEL SON</b>			
Enregistreur	ZOOM H4n Handy Recorder	1	Christophe Poly
Cartes d'enregistrement	Carte SD 16 Go	1	Elisabeth Jolly
<b>STOCKAGE</b>			
Disque dur (+ câble)	Seagate 1 To	1	Elisabeth Jolly
<b>LOGICIELS</b>			
Montage image	Da Vinci Resolve 18		Elisabeth Jolly
Montage son			
Fabrication des cartons	Adobe InDesign		

Au vu de la nature avant tout expérimentale de cette PPM, qui devait me permettre de tester différentes possibilités autour des interactions entre instances narratives textuelles du film (voix-over et intertitre) et image, je n'avais pas de prérequis particuliers quant à mon choix de matériel. Je voulais avant tout pouvoir y avoir accès quand je voulais, et surtout pouvoir travailler à ma PPM depuis n'importe où, afin de ne pas interrompre mes expérimentations.

La nature de film de montage de ma PPM, basée pour sa majeure partie sur mes archives photographiques personnelles, m'a offert la légèreté de procédé que je recherchais. Cela m'a permis d'avoir accès aux possibilités d'expérimentation dont j'avais besoin. La PPM qui en ressort est le résultat de ces expérimentations.

## PLAN DE TRAVAIL DU TOURNAGE

Pour l'élaboration de cette PPM, au vu de sa nature de film de montage, il n'y a pas eu de tournage à proprement parler.

Les photographies ont été principalement tirées de mes archives personnelles. Celles qui illustrent l'objet central de chaque chapitre ont été prises en une après-midi au mois d'octobre. L'enregistrement de la voix-over a été effectué pareillement en une après-midi à la même période.

On peut récapituler cette organisation dans le planning suivant :

RUSHES	DATE
Photographies d'archives	Rassemblement d'archives personnelles au cours de l'année 2022-2023
Photographies des objets ouvrant chaque chapitre	12/10/2023 - 14h00-18h00
Enregistrement de la voix-over	27/10/2023 - 16h00 -18h00

\*

## PLAN DE TRAVAIL DE LA POST-PRODUCTION

ETAPE	DATE	DURÉE
Tri des photographies	Août à novembre 2023	-
Création des cartons	13 et 14 octobre 2023	2 après-midi
Montage de la voix-over	1 au 3 novembre 2023	2,5 jours
Montage du film	4 au 10 novembre 2023	6 jours
Montage son	14 et 15 novembre 2023	2 jours

## LISTE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

LISTE TECHNIQUE	
Elisabeth Jolly	Conception Réalisation Image Son Montage
Christophe Poly	Prêt du matériel son
LISTE ARTISTIQUE	
Eva Jolly	Traduction Voix-over

\*

## ÉTUDE TECHNIQUE ET ÉCONOMIQUE

Étant donné la nature très expérimentale de cette PPM et de son procédé (photographies tirées de mes archives personnelle, utilisation de mon propre matériel ou de matériel prêté, pas de tournage à proprement dit) le coût de ce film était prévu quasi nul, et il ne m'a finalement rien coûté.



