

Chris Marker et le monde : un poète-voyageur

Clélia ZERNIK

Peut-on dire de Chris Marker, artiste hybride et polymorphe, caméléon, partout présent et partout caché, qu'il est un cinéaste-poète ou un poète-cinéaste ? Production poétique et production cinématographique sont difficiles à isoler, tant les différentes activités de Chris Marker sont intimement liées et tant il a lui-même cherché à brouiller les pistes : *La Jetée* qui se présente en 1962 comme un « photo-roman » se transforme en 1992 en « ciné-roman » pour sa publication sous forme de livre. En 1959, *Coréennes*, sous l'intitulé générique de « ciné-essai », inaugure une collection de livres au titre apparemment à contre-emploi « Court-Métrage ». Tout se passe comme si la démarche de Chris Marker débordait toujours l'exploitation d'un seul mode d'expression. Cependant, les analyses autour de son œuvre étant majoritairement consacrées à son travail cinématographique, les dimensions éditoriale, romanesque et poétique sont rarement traitées en tant que telles. Bien sûr, isoler la dimension strictement poétique de l'œuvre de Marker serait une gageure, car en réalité nous verrons qu'il est toujours *à la fois, en plus ou de surcroît* poète. D'où le flou des catégories, Chris Marker s'étant amusé lui-même à ne jamais respecter les frontières entre les genres : faire un film avec des photographies, tel était le défi de *La Jetée*, tandis qu'à l'inverse dans *Staring back*, il fait un livre de photos avec des images vidéos figées, arrêts sur image de séquences filmées. Il est impossible de démêler une forme poétique pure dans l'ensemble de son œuvre, et pourtant il semble que cette œuvre n'existerait pas sans cette poésie, tout comme la poésie markérienne n'existerait pas sans cette totalité de l'œuvre. Parler de la poésie de Marker permet à tout le moins de mettre à jour une autre porte d'entrée dans l'œuvre, une porte dérobée, et de relire ce travail sous l'effet de cette anamorphose.

De toutes les casquettes qu'il a endossées – photographe, cinéaste, vidéaste, « bricoleur » d'œuvres multimédias, musicien, archiviste, éditeur, romancier... – celle de poète ne vient pas si souvent à l'esprit pour caractériser l'œuvre protéiforme et hybride de Chris Marker. C'est pourtant cet aspect que nous souhaitons ici revaloriser ; d'une part, parce que ses premières pièces, éditées dans la revue *Esprit* notamment, furent précisément des poèmes, au sens le plus technique du terme, et d'autre part, parce que les poètes l'ont accompagné toute sa vie et qu'il n'a eu de cesse de s'y référer, d'Apollinaire à Sei Shônagon, en passant par Michaux ou Rilke.

Cela n'est pas très connu, mais grâce à la grande rétrospective proposée à la Cinémathèque française en 2018, la production poétique et écrite de Chris Marker a pu être réévaluée. Ainsi l'analyse Florence Delay dans le catalogue consacré à l'exposition :

Dans quel ordre énumérer ses métiers ? [...] Sans l'ombre d'une hésitation je place écrivain en premier. Car sa première invention fut d'être en tous les arts et métiers qu'il pratiqua un écrivain¹.

Si la figure du poète ressurgit tout au long de son œuvre, il faut citer d'abord ses propres œuvres qui sont au sens propre des poèmes. La première ambition du jeune Chris Marker, alors appelé Christian Bouche-Villeneuve, est de devenir écrivain. Dans le journal de son lycée, le lycée Pasteur à Neuilly, il écrit poèmes, nouvelles et critiques de films. En 1941, il co-fonde la *Revue française, Cahiers de la Table-ronde*. En avril 1943, il publie un poème, sous le nom de Marc Dornier, dans *Profil Littéraire de la France*, revue créée par Henri de Lescoët. Ce poème, « Variation sur un silence », sur la fin de l'amour, relève d'un registre mélancolique assez classique.

En 1946, il présente sans succès aux éditions du Seuil un recueil de poésies intitulé *D'une planète morte*, signé Chris Mayor. Il publie entre 1945 et 1949 cinq poèmes : « Chant de guerre » paru dans la

¹ Florence Delay, « L'invention de Marker », dans *Chris Marker*, catalogue d'exposition, Paris, Cinémathèque française, 2018, p. 25.

revue *Formes et couleurs*, n° 1, en 1945 (signé Marc Dornier), « Chant de l'endormition » en 1947 ; dans la revue *Esprit*, il publie « Romancero de la Montagne » (n° 135, juillet 1947), « La Dame à la licorne » (1948), « Les Séparés » (n° 162, décembre 1949). En 1949 également est publié son unique roman *Le Cœur net*, dont le mérite littéraire fut reconnu immédiatement et récompensé par le prix Orion. Il publie enfin un autre poème en 1971 : « Le Train en marche ».

Mais plus encore, il semble que les poètes l'aient accompagné partout dans la suite de sa production, comme si chaque œuvre s'abritait sous le patronage d'un poète, et renvoyait ainsi à une tonalité affective, une vibration musicale propre. Florence Delay écrit :

Poètes et écrivains l'ont sans cesse accompagné. Je ne connais pas les poèmes ni les recensions de revues de poésie qu'il a publiées jeune homme quand il collaborait à la revue *Esprit*, mais je vois des poètes sur toutes ses routes. T.S. Eliot lui a donné *The Hollow Men*, Apollinaire *Si j'avais quatre dromadaires*, Lope de Vega un vers pour commencer *Soy Mexico*, Sei Shônagon une liste des choses qui font battre le cœur, Cocteau une drôle de phrase pour introduire *Le Mystère Koumiko*, Michaux le goût des Passages et de la forme épistolaire. Guillaume-en-Egypte connaît Rainer Maria Rilke « sur le bout de sa patte », en particulier les *Élégies de Duino*, et, quand il cite la première, « Le beau n'est rien/ que le premier degré du terrible », on frémit car on sent tout l'élan de Marker pour inverser les choses, filmer le terrible du XX^e siècle en préservant la beauté, celle des pays et des visages qui portent en eux leur civilisation. « Dans le visage d'une jeune fille est inscrite la civilisation où elle naquit » (Michaux)².

Cette inscription d'une civilisation dans les traits d'un visage, c'est tout le présupposé à l'œuvre dans *Le Mystère Koumiko* – réalisé en 1964, alors qu'il est missionné pour faire un reportage sur les Jeux

² *Ibid.*, p. 26.

Olympiques de Tokyo, Marker oublie son sujet premier et dérive en suivant le visage d'une jeune femme japonaise.

Il cite et emprunte des titres, comme s'il poétisait le monde en l'accordant aux textes qui lui sont chers : « pour la première partie du *Joli Mai* "Prière sur la Tour Eiffel" (Giraudoux), pour *L'Héritage de la chouette* "L'Espace du dedans" (Michaux), "L'Empire des signes" (Barthes), "L'Usage du monde" (Bouvier). La Citation, résurrection, fait partie de son esthétique³. »

Mais l'hypothèse est ici que s'il commence par la poésie, et si toute sa vie il la manie *via* la citation et l'emprunt, plus encore la poésie sera son ultime quête. Faire de la poésie par d'autres moyens, voilà plus exactement une des manières de mettre un peu d'ordre dans cette œuvre prolifique et hybride.

C'est d'ailleurs ainsi, en poète, qu'André Bazin l'introduit. Dans son compte-rendu de la *Lettre de Sibérie*, André Bazin élabore une définition de la forme hybride et singulière que prennent les œuvres de Marker en la caractérisant d'« essai documenté par le film », ajoutant – ce qui nous intéresse tout particulièrement – « encore qu'écrit par un poète⁴ ».

Il nous faut alors reformuler notre hypothèse et dire que Chris Marker n'est pas tant un poète qu'il travaille *en* poète : ce n'est pas tant sa production que son regard, que son approche qui sont poétiques. Ce regard poétique se révèle dans un certain nombre de tropes, de gestes qui se manifestent tout au long de sa carrière, quel que soit le médium, quel que soit le sujet.

Homme / monde

Chris Marker établit un dialogue entre lui et le monde. De ce fait, il devient à l'instar du poète, cette chambre d'écho affective qui s'est

³ *Idem.*

⁴ André Bazin, *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1983, p. 179-181.

placée en vis-à-vis du monde. En ce sens, il répond à la définition du poète moderne telle que la donne Max Jacob dans *Art poétique* : « Le monde dans un homme, tel est le poète moderne. »

Grand voyageur, si Chris Marker a des pays de prédilection, comme le Japon, sa route semble le conduire partout. La composante politique est certes l'un des moteurs de ses voyages (Corée, Chine, Cuba, les Balkans), mais leur tonalité première n'est pas tant politique que, pourrait-on dire, poétique. Dans ses essais filmés, comme *Dimanche à Pékin* (1956), *Lettre de Sibérie* (1958), *Description d'un combat*, tourné en Israël, (1960), *Cuba si !* (1961), *Sans soleil* (1982), qui peuvent être pensés en continuité de son travail d'édition de guides de voyage dans la collection « Petite planète » aux éditions du Seuil, bien que mû par des implicites politiques, Chris Marker joue avec les mots et les images, mêle les références et les citations, travaille la langue et invente sa langue. Finalement, il faut réconcilier les extrêmes, tout comme lui-même le fait en juxtaposant les deux pôles extrêmes de la survie – Tokyo et l'Afrique, et réconcilier le plus proche et le plus lointain. Ce qu'il cherche au bout du monde c'est l'explicitation même de son regard. Comme il l'écrit dans *Le Dépays* : « Inventer le Japon est une manière de le connaître. » De la même façon, André S. Labarthe dit de Chris Marker qu'il fait de « l'ethnographie imaginaire » : « À travers la Sibérie, c'est au bout de lui-même que Marker nous conduit, au cœur d'une mythologie dont, en fait, la réalité vaut bien celle de la Sibérie⁵. »

Dans cette tension entre les deux pôles, l'hypersubjectivité et le monde dans son objectivité et son exhaustivité, on retrouve l'ambition du poète démiurge et encyclopédique. Cette encyclopédie poétique, on en aperçoit des tentatives dans des œuvres comme *Le Fond de l'air est rouge*, qui réunit en un même lyrisme l'élan de toutes les luttes, dans *Le Joli Mai*, qui capte l'air du temps du printemps 1963, dans *L'Héritage de la chouette*, et dans son

⁵ André S. Labarthe, « Chris Marker et l'ethnographie imaginaire », dans *Essai sur le jeune cinéma français*, Paris, Le Terrain Vague, 1960, p. 38-40.

CD-Rom *Immemory*. À chaque fois l'ambition encyclopédique est toute irriguée de subjectivité, mais pourrait-il en être autrement ? Et Raymond Bellour d'écrire :

Tel est le mythe projeté qui fait de l'archive Marker, en regard de l'œuvre accomplie comme de l'œuvre à venir, une version modeste mais immodérée des grands rêves de totalité virtuelle que furent l'*Atlas mnémosyne* d'Aby Warburg et le « Livre » de Mallarmé⁶.

Et si la définition du poète est bien celle d'un homme-monde, il convient de citer, cet autre poète, Henri Michaux, qui a dit un jour : « Il faut raser la Sorbonne et mettre Chris Marker à la place. »

Dans la lignée de cette visée encyclopédique s'explique aussi sans doute pourquoi André Malraux avait beaucoup d'importance aux yeux de Chris Marker :

Chris Marker partage avec Malraux une certaine idée du montage que ce dernier hérite en particulier des collages cubistes. Il s'agit de mettre au point un type d'écriture et de combinaison des images menant de l'apparence vers quelque chose de l'ordre de l'apparition. [...] Il s'agit aussi de contracter et de synchroniser des temps hétérogènes, de lier étroitement souvenir et avenir. [...] L'héritage de l'écrivain restera pour le cinéaste *Le Musée Imaginaire* et le souci de laisser apparaître, dans l'entrelacs des mots et des images, le vertige de la mémoire⁷.

À la suite de Malraux, Marker réalise son Musée Imaginaire, dont l'aboutissement est sans doute *Immemory*, ce CD-Rom dans lequel on peut naviguer sans fin dans un espace mental proprement subjectif, biographique et plus encore affectif : il rapproche les civilisations et les systèmes symboliques et fait ressortir par là un jeu de forces vitales. « Bien souvent, tel un romantique, Marker transforme dans ses films des objets ruinés en objets sentimentaux par excellence, tout en en faisant des objets de réflexion⁸. » Pour ce faire, il use du

⁶ Raymond Bellour, « L'archiviste » dans *Chris Marker*, *op. cit.*, p. 106.

⁷ Christa Blümlinger, « Marker/Malraux : ambiguïtés partagées », *op. cit.*, p. 97.

⁸ *Ibid.*, p. 108.

collage, de la superposition, du raccourci, inventant ce regard à distance plein d'humour et d'intelligence, ce regard d'extraterrestre, à la fois hors du monde, hors-sol et qui embrasse le monde, ce fameux point de vue du Martien (ou de l'homme de 4001) qu'il a plusieurs fois revendiqué.

C'est donc en usant de la distance et du collage que le poète voyageur Chris Marker invente une écriture propre : la lettre et la liste en sont deux modalités.

Texte/images

Dans *Le Dépays* et *Sans soleil*, c'est la rhétorique de la lettre qui est employée. À l'adresse à un destinataire lointain et fictif, s'ajoute ce que l'on pourrait rattacher à la pratique de la carte postale, qui fait alterner l'image et le texte. Au début du *Dépays*, Chris Marker avertit ainsi son lecteur :

Avertissement au lecteur : le texte ne commente pas plus les images que les images n'illustrent le texte. Ce sont deux séries de séquences à qui il arrive bien évidemment de se croiser et de se faire signe, mais qu'il serait inutilement fatigant d'essayer de confronter. Qu'on veuille donc bien les prendre dans le désordre, *la simplicité et le dédoublement*, comme il convient de prendre toutes choses au Japon⁹.

Le Dépays prend la forme infinie et fermée du ruban de Möbius, faisant alterner en une même continuité séquences d'images (56 photographies noir et blanc) et séquences de textes. Comme l'envers et l'endroit qui alternent au point de la torsion du ruban, plusieurs pages d'images succèdent à plusieurs pages de textes alternativement¹⁰. Cette succession, à la fois scandée et fluide rappelle le principe de la liste qui était invoqué dans le film *Sans soleil*, où Marker présente le Japon et son envers l'Afrique. En effet,

⁹ Chris Marker, *Le Dépays*, Paris, Herscher, 1982. Nous soulignons.

¹⁰ Sur le sujet du dédoublement, on pourra lire Clélia Zernik, « La photographie et son double », dans Vincent Jacques (dir.), *Chris. Marker. Photographie*, Paris, Créaphis édition, 2018.

dans *Sans soleil*, Marker évoque les Notes de chevet de Sei Shônagon, poétesse de la période de Heian : « Sei Shônagon avait la manie des listes – liste des choses élégantes, liste des choses désolantes, [...] liste des choses qui font battre le cœur. » Il poursuit : « 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 quartier » et leur danse très rythmée – comme un battement de cœur.

Je pense à la liste de Sei Shônagon, à tous ces signes qu'il suffirait de nommer pour que le cœur batte, seulement nommer. Chez nous, un soleil n'est pas vraiment soleil, s'il n'est pas éclatant, une source si elle n'est pas limpide. Ici (au Japon) mettre des adjectifs serait aussi malpoli que de laisser aux objets leurs étiquettes avec leurs prix.



Comme une liste ou une collecte ouverte, les remarques et impressions de tout genre se succèdent et s'égrènent. Cependant, en plus du principe de la succession s'ajoute celui de la réversibilité, comme si chaque observation était à la fois vraie et fausse, vue et rêvée, rencontrée et inventée. Dans *Sans soleil*, Marker cite le poète Bashô : « Le saule contemple à l'envers l'image du héron. » Il ne s'agit pas tant de nommer les choses que, dans un mouvement dynamique et respiratoire, les évoquer pour immédiatement les fondre dans leur contraire. En cela Chris Marker se démarque un peu du journal de Shônagon. Catherine Russell écrit dans « *Sans soleil* : les infirmités du temps » :

Le caractère arbitraire de l'écriture du journal de Shônagon suggère un modèle de cueillette d'images que Marker associe à l'absence de qualificatifs dans la poésie japonaise. Le seul fait de nommer les choses, de dresser des listes, suffit. Or, la disparité des images que Marker a collectées et montées dans *Sans soleil* ne semble pas fonctionner exactement de cette manière. Son montage rapide est fait de juxtapositions dynamiques, d'interruptions, de répétitions. La voix *off* a beau être détachée, ses descriptions sont extrêmement riches. Peu d'images sont formalisées, esthétisées ou contemplatives ; elles se déplacent constamment, animées par un mouvement ou une action indiquant un processus temporel, comme la décomposition ou un coucher de soleil. La narration extrêmement subjective, qui suit les pensées sinueuses du personnage fictif, empêche ces images de devenir une simple « liste de choses ». Marker est incapable de laisser les choses simplement « être », de laisser leur signification apparaître de façon auto-évidente, et le flux du commentaire a pour effet de réduire au silence la bande-image¹¹.

On retrouve cette même fusion d'une image dans l'autre, cette même apparition-disparition des images et des notations dans *Le Dépayé*. Cette constitution d'un ruban défilant – à proprement parler d'un film – à partir d'une liste de choses est le propre de la poésie markerienne qui joue de la dialectique du discontinu et du flux, du

¹¹ André Habib et Viva Paci (dir.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 105.

photogramme et du film, des images et du texte. Il instaure une tension entre la vie et la saisie de la vie, dans la nomination (Je dis « Fleur ») ou dans la photographie :

La photo c'est la chasse, c'est l'instinct de chasse sans l'envie de tuer.
C'est la chasse des anges... On traque, on vise, on tire et clac ! Au lieu d'un mort, on fait un éternel¹².

Dans ces allers-retours entre le texte et l'image, la voix off et le montage, l'image fixe et le flux, la liste et la lettre, se joue un jeu d'échos et de renvois, à proprement parler de rimes. Si le tutoiement distancé et l'adresse épistolaire créent une écriture subjective et musicale, l'autre forme littéraire du poète-voyageur, la liste, lui confère un rythme, une scansion proche de celle d'un cœur qui bat, à la fonction à la fois sentimentale et vitale.

Montage et battement de cœur ; lyrisme et technologie

Dans *Sans soleil*, Chris Marker évoque l'art poétique de Sei Shônagon et sa « liste des choses qui font battre le cœur ». Le cœur dans ses fonctions indissociablement vitales et affectives est souvent présent dans l'œuvre de Marker, et témoigne du primat vital de l'affect, du primat vital de la poésie.

Dans *La Jetée* on entend régulièrement des battements de cœur, ce sont ceux du monteur du film. Ainsi Marker semble confirmer, de manière toute littérale, la fameuse définition du montage par Godard comme battement de cœur¹³. Dans *La Jetée*, la fable futuriste se mêle au drame cicatriciel.

Plus largement pour Marker, il s'agit de donner une voix poétique à la technologie, de faire vibrer les machines à l'unisson des battements de notre cœur et d'inventer un lyrisme technologique¹⁴. À

¹² Chris Marker, « Si j'avais quatre dromadaires », *Commentaires* 2, Paris, Seuil, 1967.

¹³ « Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur », Jean-Luc Godard, « Montage, mon beau souci », *Cahiers du cinéma*, n° 65, Paris, 1965.

¹⁴ « Un monde où la technique, a pris la place des idéologies, c'est peut-être pour ça, pour la

la fin de *Loin du Vietnam*, on entend une musique électroacoustique, composée pour le film par Michel Fano. « Cette musique, c'est la musique que les images font lorsqu'elles font image, le bruit des images au travail¹⁵. » Chris Marker, poète, redonne aux images muettes leur musique propre.

Ce lyrisme technologique est également mis en scène dans *Sans soleil*, film sur le Japon, pays de la technologie et des listes qui font battre le cœur. Le narrateur évoque l'art de son ami Hayao Yamaneko, nouveau pseudo de Chris Marker, qui dans une cave de Tokyo retraite avec son synthétiseur les images du passé pour les faire entrer dans ce qu'il appelle, en hommage à Tarkovski, la Zone. Au filtre du synthétiseur les images à la fois se pixellent, se distendent et vrillent. Elles virent aux couleurs primaires, bleu et orange surtout et s'assimilent ainsi aux images des caméras thermiques, comme passées au détecteur de mensonge, « des images moins menteuses que celles que tu vois à la télévision ».



Sur la machine d'Hayao, la guerre ressemble aux lettres que l'on brûle et qui se déchire elles-mêmes dans un liseré de feu.

rime, qu'on l'appelle désormais technologie », Chris Marker, 2084, cité dans *Chris Marker, op. cit.*, p. 321.

¹⁵ Lambert Dousson, « La musique, le bruit des images au travail » dans *Chris Marker, op. cit.*, p. 354.



Il y a ainsi une chaleur, une dimension thermique des images, qui sont toutes imprégnées de mes affections, de mes mensonges, de mes élans, de mes larmes, et ainsi d'une poésie subjective que la technologie sert. Les images de la Zone sont comme des images du dedans, de la chair, le monde vu depuis sa chair interne toute palpitante, inflammée, fiévreuse.

Chris Marker cite encore un autre poète, 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. »

Et puis les images du voyage lui-même sont entrées dans la Zone. 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 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 la poésie sera faite par tous.



Loin d'être un détour, les images de la Zone, et la technologie en général, permettent un retour sur nous-mêmes, en un point à la fois subjectif et sensible. Le synthétiseur devient le nouvel instrument poétique que chacun pourrait utiliser pour faire chanter sa subjectivité. Cette rêverie d'une poésie faite par tous s'amplifie chez Marker à proportion des développements de la culture numérique qu'il accompagne avec ferveur... Pas étonnant qu'à l'arrivée des ordinateurs dans les foyers, il déclare : « C'est LE langage que j'attendais depuis que je suis né. » Thomas Tode écrit :

À la fin de *Sans soleil*, il esquisse le scénario d'une transformation active des images par le consommateur, parle d'une « écriture dont chacun se servirait ». Par-là, il ne reprend pas seulement la pensée d'Isidore Ducasse – « La poésie doit être faite par tous – non par un ». Il fait également écho à la devise de *Peuple et culture* : « Rendre la culture au peuple et le peuple à la culture¹⁶. »

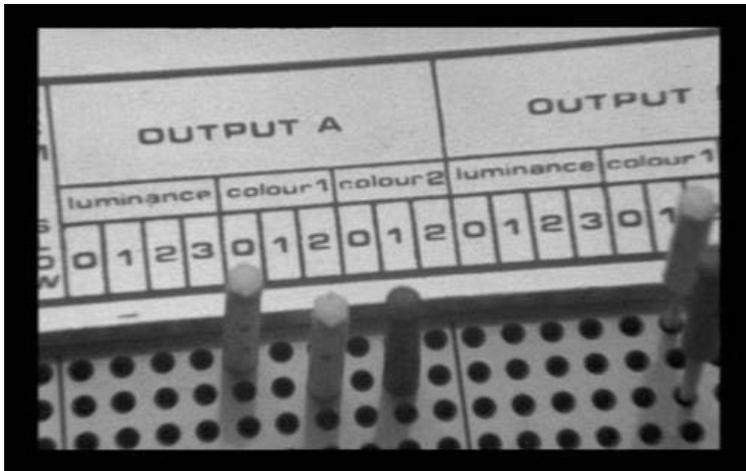
¹⁶ Thomas Tode, « Un après-guerre promis à l'apocalypse et à l'utopie », dans *Chris Marker*, *op. cit.*, p. 40.

Avec son synthétiseur, Hayao Yamaneko invente un dispositif utilisable par tous pour retrouver la chair du monde et la chair de l'intime, la chaleur poétique des images. Qu'est-ce qu'une image poétique ? Pour Bachelard, c'est une image « réverbérée » dans le monde affectif de l'âme, où elle vit de sa propre vie. Les images de la Zone semblent vivre de cette vie parallèle, où leur autonomie ne se fonde pas tant sur l'objectivité que sur une subjectivité principielle.

Poésie et mémoire

Dans *Sans soleil* toujours, le narrateur écrit :

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'on peut 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.



Le langage technologique, le langage informatique, celui des CD-Roms et d'*Immemory* n'est finalement que celui de la mémoire, d'une mémoire hypertrophiée et plus performante, que l'on peut

manipuler à distance, mais qui reste toujours aussi brûlante, aussi affective. La technologie n'est que le support de la 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... »

Comme le poète romantique, c'est avec sa mémoire que Chris Marker travaille, la sienne, celle de son temps et celle de l'Histoire, des archives. Redonner aux images passées leur caractère brûlant et thermique, c'est comme le fait le synthétiseur d'Hayao, refuser de les voir tomber dans le cimetière de l'oubli et les rendre à la vie. Comme l'écrit Bernard Benoliel dans « Le fils d'Orphée (Marker cinéophile) » : « Revenir en arrière, inverser le vertige du temps, défaire le travail de la mort, autant dire le projet d'Orphée dans sa quête d'Eurydice, et Orphée c'est déjà *Vertigo* (et *Immemory*)¹⁷. » Tout le labeur métaphysique que prend en charge Marker, c'est donc bien celui du poète, rendre à la vie les images du passé, rendre à la vie les animaux empaillés des musées pornographiques japonais qui dans leur immobilité exhalent encore les mouvements de la chair, rendre à la vie la voix des kamikazes, rendre à la vie une image d'enfance dans *La Jetée*. Défaire la linéarité du temps.



¹⁷ Bernard Benoliel, « Le fils d'Orphée (Marker cinéophile) », dans *Chris Marker, op. cit.*, p. 232.

Marker présente ainsi son CD ROM *Immemory* : « L'objet de ce projet serait de proposer une visite guidée des trésors intimes d'une personne [...]. Cartographier ce pays imaginaire intime¹⁸. »

C'est donc bien en poète que Marker aborde ses projets qu'ils soient éditoriaux, cinématographiques ou numériques. Il redonne aux images, aux archives et aux textes leur caractère actif et incandescent, leur puissance de retour, de retour à la vie. Cette manière d'aborder son travail en poète se trouve donc désolidarisée de la forme poétique au sens strict et s'élargit à toute activité orphique. Cependant, comme on a vu que Marker a commencé par la forme poétique dès ses années de lycée, il a également ressenti, vers la fin de sa vie, la nécessité de revenir au poème. Et c'est sans doute comme un argument de poids qu'il faut lire ses dernières inventions formelles : les trois vidéos haikus de 1994 qui, reprenant le principe du synthétiseur d'Hayao Yamaneko, filtrent le monde au prisme d'un lyrisme intérieur sous le format court du haiku ; et surtout sa grande vidéo-installation de 2005, *Owls at Noon Prelude : The Hollow Men*, œuvre unique centrée autour du poème de T. S. Eliot. Comme si, dans un dernier aveu, il fallait réaffirmer ce primat du poème.

¹⁸ Chris Marker, *Immemory*, « Note d'intention/texte de présentation », janvier 1994.