

Un cinéma du territoire

Author: Suzanne Liandrat-Guigues

Abstract (E): *Chats perchés* (2004) presents itself as a digression on an amusing piece of graffiti, a rambling through Paris with recent political demonstrations in mind. Yet, Marker's film also leads one to think about urban nomadism and suggests the possibility of a cinema of the territory.

Abstract (F): *Chats perchés* (2004) se présente comme une digression autour d'un graffiti amusant et comme une divagation parisienne qui se souvient des manifestations politiques récentes. Mais le film de Marker ouvre aussi à la pensée d'un nomadisme urbain et suggère la possibilité d'un cinéma du territoire.

keywords: cinéma, territoire, esthétique de la rue.

Article

Des graffitis de chats au large sourire, peints à l'acrylique de couleur jaune sur les hauteurs des immeubles, ont peu à peu envahi Paris. Chris Marker les remarque et part à leur rencontre au moyen d'une petite caméra. Ce relevé cartographique est à l'origine de *Chats perchés* (2004). Au rebours des films de grand voyage qui ont caractérisé l'œuvre de Marker, ce périple parisien original s'inscrit toutefois dans une relation continue à des animaux dont l'affinité avec le cinéaste est aussi élective que sourdement amusée. On connaît notamment un court-métrage consacré au chat Guillaume écoutant de la musique. Compagnon du cinéaste, ce chat fut à l'origine du dessin d'un personnage raisonneur voire 'rameneur' selon le qualificatif de son maître qui confia à Guillaume-en-Egypte nombre de réflexions sarcastiques sous l'espèce d'une bulle de bande dessinée. La complicité d'ordre intime qui justifie ce nouveau film de chats s'adjoint une ample dimension faisant place à l'expression politique de la rue. Si bien que le périple parisien s'inscrit également dans un renouvellement de la relation d'un artiste à un espace que le travail de Marker distingue toutefois de celle qui a pu émerger à travers différentes pratiques contemporaines, le plus souvent contestataires.

De la dérive situationniste aux expérimentations insolites appliquées à certains lieux (Davila, 2002), ou aux interventions imaginées au cours de plusieurs types de déplacements modernes dus à des arpenteurs de sites urbains (Robin, 2009), on se prend à comparer ces diverses poétiques de la rue. La différence principale entre des types de performances relevant d'un art de la fin du XXe siècle et le film de Marker tient à ce que le cinéaste enregistre les apparitions du chat jaune dans la capitale sans les créer lui-même. En outre, il dédouble cette première modalité en combinant le relevé du geste

artiste du graffeur avec celui non-artiste de la pratique citoyenne de la manifestation représentée par des images d'autres provenances (notamment des films ou des photographies d'actualités). Ce mélange n'est pas éloigné des registres de migrations plastiques qui se sont généralisées avec diverses installations, performances et pratiques numériques où s'imbriquent librement les genres, les sources, sans souci des sites originels de diffusion de ces images. Par ailleurs, le procédé retenu par Marker entretient une relation singulière à l'idée de marquage d'un territoire. Le déploiement de dessins muraux et la vie politique se retrouvent étroitement unis dans une nouvelle conception du lieu public rapporté à une esthétique de la trace.

Connues sous l'appellation « M. Chat » (lire Mister Chat pour dire le mystère de ce chat), les créations graphiques de l'artiste franco-suisse Thoma Vuille sont la transposition d'un dessin exécuté par une petite fille dans un atelier dirigé par le jeune homme alors étudiant aux Beaux-Arts d'Orléans. Il n'est donc pas étonnant que le rapprochement avec le chat du Cheshire qui étonnait fort Alice se soit imposé au fur et à mesure que l'image peinte de l'animal souriant se répandait à partir de 1997 sur les murs de plusieurs villes. Au début des années 2000, on en compta plus de quatre-vingts disposés en des lieux inaccessibles sur l'axe sud-nord, Porte d'Orléans-Porte de Clignancourt, signalant une reconquête pacifique de la capitale par l'artiste (ou, vu le nombre des réalisations, par un collectif CHAT) marchant humoristiquement dans Paris sur les traces du général Leclerc, non pas canne à la main et juché sur un tank mais pinceau discrètement en action. Si Chris Marker n'hésite pas à les considérer, selon la formule conclusive du film, comme « les chats de la Liberté », on se souvient que dans le film d'Hitchcock, *La Main au collet*, le héros interprété par Cary Grant, dit Le Chat, est un ex-cambrioleur opérant sur les toits mais aussi un ancien résistant. Ce brassage des genres n'est pas étranger à la démarche créatrice de Marker ni à sa forme de pensée résolument atypique notamment dans sa manière de concevoir le rapport à la scène politique en général et plus particulièrement dans *Chats perchés*.

L'enjeu du politique peut se définir, entre autres, comme une conquête de territoire. Or, le film de Marker est un geste de péripatéticien visant à repenser le statut d'un périmètre choisi au moyen d'un parcours parallèle formé de la série des graffitis à hauteur des toits de Paris et de la suite des manifestations occupant les rues. Double registre expressif dont l'un est la signalétique de l'autre, quand il n'en figure pas le miroir, l'on verra les attitudes de M. Chat tantôt comme une approbation ou un encouragement tantôt comme une réprobation ou une condamnation des agissements auxquels il assiste depuis son observatoire élevé. Si les phénomènes ainsi superposés s'inspirent d'une conception formelle héritée des possibilités du montage numérique en vidéo – dont Marker a la pratique –, leur réalisme propre se trouve diffracté dans le champ diégétique d'un espace filmique reconfiguré par la capture d'images de natures différentes. Formant la trame principale du film, la quête des insertions de M. Chat en divers sites parisiens croise le souvenir ou l'actualité d'événements sociaux et d'actes

politiques. Mais ce parallélisme se complique continûment. La multiplication quasi mécanique de l'image peinte du chat jaune se combine à ses propres variations (ainsi un hybride de M. Chat en Guillaume-en-Egypte est exhibé dans une manifestation) ; s'y ajoutent les effigies en terre cuite de chats égyptiens visibles au Louvre ou les aimables figurines de céramique, *maneki-nekos*, saluant de la patte levée depuis le cimetière japonais des chats à Gotokuji, sans oublier quelques spécimens vivants (comme la chatte Caroline descendue de son arbre par des sauveteurs ou le chat Boléro blessé à la patte dans un escalator du métro). Quant aux images politiques d'origines variées, elles prolifèrent elles aussi selon les époques, les supports ou les lieux d'inscription. C'est donc un ensemble résolument ramifié au moyen de ces agencements qui transpose la raison initiale du film et le relevé plaisant des occurrences de M. Chat. Des figures peintes, on perçoit surtout la duplication (accentuée par l'impression de pochoir) malgré les modifications apportées au graffiti (l'apport de petites ailes blanches à partir de 2003 ; une ronde de chats dessinée sur le trottoir). Tandis que les événements politiques consignés par le film semblent obéir à une histoire politique changeante (élections présidentielles de 2002 ; protestation en mars 2003 contre la guerre en Irak ; manifestation à l'adresse du gouvernement Raffarin ou du ministre Fillon en mai 2003, etc.) s'affiche la réitération des mêmes parcours et des mêmes défilés. Le jeu du même et du différent peut conduire à montrer les manifestants en faveur de la lutte contre le SIDA, couchés sur le sol tandis que résonne la musique que Giovanni Fusco a composée pour accompagner les plans des irradiés d'Hiroshima dans le film d'Alain Resnais.

Opposant le calque infiniment reproductible à la carte dont les multiplicités font rhizome, Deleuze et Guattari (1980 : 20-23) affirment : « Il est important de rebrancher les calques sur la carte », de « resituer les impasses (que sont les calques) sur la carte et par là les ouvrir sur des lignes de fuite possibles » car « s'il est vrai que la carte ou le rhizome ont essentiellement des entrées multiples, on considérera qu'on peut y entrer par le chemin des calques » tandis que « dans d'autres cas, au contraire, on s'appuiera directement sur une ligne de fuite permettant de faire éclater les strates (...) ». On comprend que telles lignes de fuite qui font rhizome n'obéissent pas à une généalogie, à une hiérarchie ou à des liaisons rationnelles ; elles procèdent d'une anti-mémoire, par variations, expansions, avancées décentrées pour produire une carte toujours réinventée. Le jeu de la forme l'emporte sur la signification logique. De même l'expansion des graffitis de chats dessine des trajets inattendus, se dispose selon une progression de plus en plus irrégulière dans la ville tandis qu'un autre parcours, rigoureusement investi par les foules successives de manifestants, dévoile un Paris insolite au gré de cette asymétrie soigneusement ourdie.

On peut alors considérer que la réflexion de Marker ne cesse de se déplacer et d'ouvrir les lignes de fuite. Au binarisme, immédiatement perceptible, de la construction du film qui juxtapose un défilé d'images peintes de chats observant du haut des toits les nombreuses formes d'occupation de la rue par

des citoyens diversement contestataires, s'ajoutent de nouvelles ou éphémères perspectives. Témoin distant et amusé, M. Chat peut prendre plaisir à suivre les manifestations qui, de Bastille à République ou Nation, empruntent les artères que l'haussmannisation stratégique de Paris avait pour ambition d'opposer aux barricades et autres mouvements sociaux. Dans un autre ordre d'idées, le graphisme peut par sa propre répétitivité aux allures de décalcomanie souligner le nomadisme de son apparition en même temps que celui des grévistes. Ces derniers dessinent par leur itinérance un même parcours toujours à refaire comme si le langage politique du défilé ne supposait ni début ni fin mais une série de marches d'un voyage inlassable pris dans ses flux et ses reflux temporels. Piétinement, certes, que les contempteurs n'auraient pas de peine à moquer mais que le rapprochement avec le comportement du nomade élève à la dimension d'une action nourricière, à la croissance d'un troupeau, à l'affirmation d'un mode d'existence libre et concrètement dévolu à l'ouvert – sans rien de la prise de risque ostensiblement recherchée par l'aventurier.

C'est ainsi que s'affirme la plus grande différence entre la méditation de Marker autour de l'intrusion de drôles de graffitis peints dans Paris et les formes de performances créées par divers artistes exprimant un rapport nouveau à la ville, ses lieux ou ses non-lieux. L'attitude de Marker n'appartient pas à la dérive de Guy Debord qui prolonge la déambulation surréaliste. En arpentant nostalgiquement la Contrescarpe, notamment, ce dernier entendait résister aux normalisations urbaines des années soixante et aux transformations de lieux aimés dont il était témoin. Le geste de Marker s'éloigne aussi des improvisations du groupe Stalker dans les marges des grandes cités ou les terrains vagues ; il se distingue également d'entreprises de consignation (Bruce Bégout, 2003) des formes communes de déambulations déterminées par le mode de vie ordinaire actuel (que celui-ci relève du travail ou du loisir). Le périmètre dessiné par les grévistes et le passage des manifestants introduisent la fable d'une autre histoire possible dans la ville, réclament de percevoir un visage alternatif de Paris (à l'instar de celui de M. Chat), affichent au grand jour et réitèrent pour tous un désir d'avenir exigeant, courageux, revendicatif.

Le graffiti de Thoma Vuille ne doit rien à une occupation de la rue par l'affiche qui a fait date parmi les « imageries » du XIX^e siècle (Hamon, 2001). Au débordement verbal et coloré de la réclame s'étalant sur les murs de la grande ville s'opposent l'inscription discrète et le sourire muet du chat uniformément jaune. « L'affiche a remplacé au dehors les peintures jadis visibles aux murs des palais, sous les voûtes des cloîtres et des églises, elle est le tableau mobile éphémère que réclamait une époque éprise de vulgarisation et avide de changement. Son art n'a ni moins de signification, ni moins de prestige que l'art des fresques. » (Kahn, 1901 :159). Quand l'affiche publicitaire, symptôme de l'industrialisation de l'art, assure une fonction de promotion commerciale bien en accord avec le développement économique du XIX^e siècle et l'essor des grands magasins tout en participant de la décoration de la rue au même titre que les enseignes et l'éclairage public, la visée ironique du graffiti

obéit à une autre attitude et s'apparente à une critique distanciée du monde d'aujourd'hui. De là, le double registre visuel orchestré par le montage réalisé par Marker.

La conception du film ménage la pensée d'un entre-deux, installe un intervalle problématique entre les deux séries principales d'images par-delà la complication de chacune d'elles. A partir d'un écart entre les visions qui s'appuie sur les ressources plastiques du langage cinématographique, Marker projette quelques aspects d'une situation dans une autre, entraînant de la sorte des interférences. Le présent de la lutte contre le SIDA fait se souvenir des victimes d'Hiroshima et les actes préventifs propres à cette actualité croisent une traduction des conséquences de la bombe mises en images par Resnais. Le mouvement même, opéré soit dans l'espace de la manifestation soit par le moyen du montage, n'est plus une simple translation physique, mais devient l'expression de déplacements d'une autre ampleur, notamment mémoriels et fantasmatiques. Ainsi se crée un dispositif plastique spéculatif par l'instauration de ces aires intermédiaires délimitées par les trajets poursuivis. Comme le cinéaste parti en quête des graffitis et se souvenant d'autres marches ou défilés politiques, le film s'accomplit dans l'intervalle entre une géographie physique et une cartographie psychique. Il produit l'espace capable d'unir des lieux multiples de mémoire, des sensations diverses, des contradictions dont la moindre n'est pas que la réminiscence qu'on pense liée à la profondeur s'inscrive à la surface d'un périmètre défini par des marques discontinues et éphémères. Ce sont des réseaux, des enchevêtrements, des systèmes de marelles, des puissances d'échos. Tout un quadrillage de mots, de slogans, de chants ressassés alliés à des attitudes, des bras levés, des drapeaux brandis, des visages résolus ou des mines graves. L'oscillation propre au dispositif plastique adopté a le pouvoir de donner forme à une réalité non perçue mais aussi de changer la forme de ses configurations ordinaires .

De quel film s'agit-il en définitive ? Est-ce un film militant (quelle cause défend-il ?) ou se présente-t-il comme le recueil de fragments d'une histoire du militantisme (à une époque donnée) ? La perspective du film ne serait-elle pas à mettre en relation avec un détail du graffiti qui a retenu l'attention du cinéaste ? Outre son graphisme sommaire et sa couleur jaune, M. Chat arbore une étonnante mimique qui lui a valu d'être comparé au chat que rencontre Alice au pays des merveilles au point que pour la version anglaise du film, le titre original est abandonné au profit d'une formule empruntée à Lewis Carroll, *The Case of the Grinning Cat*. Pourtant, le rictus permanent du chat peint n'autorise guère cette comparaison. Contrairement au chat du Cheshire disparaissant pour ne laisser flotter que son sourire évanescant, M. Chat arbore la même expression figée en tout lieu et ce qui a pu apparaître comme un large sourire ne l'est peut-être pas. Frappe, en effet, dans la physionomie de M. Chat, la récurrence de ce trait d'insistance qui par son accentuation grimaçante fait passer de l'idée de sourire à celle de l'exhibition d'une étrange dentition. Impropre à la race féline, celle-ci suscite la référence à des fanons régulièrement disposés en barreaux et autorise d'y percevoir le dessin d'une cage cachée dans l'image comme dans certains rébus. Si l'ambiguïté du graphisme a conduit à faire une

tout autre comparaison, quelle sorte de cage peut-on y voir ? L'intérêt de cette allusion tient d'abord à sa dissimulation et incline à s'interroger sur un aspect de la déclinaison ouverte par Marker alliant animal bizarrement perché, hommes en lutte et cage non perçue.

Bien qu'il n'ait pas cherché à dresser un parallèle facile avec la condition humaine, Chris Marker s'est intéressé à des animaux et a notamment réalisé en 1993 un court-métrage sur un éléphant dans un zoo, intitulé *Slon tango* (du terme désignant l'animal en russe et attribué à l'expérience de production de certains films à laquelle Marker a participé) qui semble écouter la musique du *Tango* de Stravinsky. Parmi les artistes animaliers, Gilles Aillaud a représenté diverses modalités de la relation animal-cage. Selon certains commentateurs (Bailly, 2009), le peintre a principalement exercé son regard dans le zoo où se concrétise la seule possibilité d'observer la condition moderne faite aux animaux. Si chaque animal habite le réseau des apparences à sa façon, la cachette est la règle d'or de l'habitation du monde par les animaux selon un tressage infini de visible et de caché propre au territoire d'où ils surgissent avant d'y retourner pour se dissimuler. Les territoires des animaux sont des aires de chasse autant que de repos, où guetter mais plus encore où se cacher. La cage n'est pas le territoire en ce que celui-ci est fait aussi de ce qui ne réside pas, s'enfuit et disparaît. Aillaud a imaginé comment au sein du zoo, les animaux parvenaient à se retirer, à inventer des devenirs propres. Dans cette scénographie de la visibilité forcée, il a traqué le souvenir de l'invisibilité, éveillant la trame cachée de l'espace apparent où s'exposent les animaux. Il a figuré dans plusieurs tableaux un faire se démultiplier ou un faire disparaître la cage (modalité que l'œil bleu d'un tigre illustre à merveille). La cage est prise dans une dialectique de l'enfermement ou de l'ouverture qui, chez ce peintre, la rapproche de la notion de territoire qui est son contraire.

Au fur et à mesure que les défilés et les manifestations déterminent le terrain et tissent l'espace du film de Marker, les apparitions du chat au rictus denté font miroiter les possibles. Le chat qui rit jaune est-il en train d'avalier le souvenir de la cage ou ne parvient-il pas à dissimuler la cage qui transparait dans son étrange grimace ? Est-ce le piétinement des manifestations qui dessine le contour de la cage ? Ou est-ce l'élan de protestation qui suggère qu'on puisse en sortir ? Le film relève le défi des contradictions qu'il expose par sa plastique même. La marche qui est le propre de la manifestation s'apparente aux va-et-vient de l'animal encagé mais s'ouvre aussi au geste du danseur (ce qu'évoque le ballet de *Slon tango*) en ce que ses pas ne vont nulle part. Cette marche n'entend pas jouer les utilités (comme la promenade de santé ou le parcours du combattant). C'est un mouvement qui s'achève comme il commence, entre République, Nation ou Bastille, se prenant lui-même comme fin parce qu'il est éternellement inspiré par une virtualité qui fait du territoire parcouru un absolu. Cette marche n'a pas non plus d'obligation représentationnelle (comme le défilé militaire) ni de servitude par rapport aux buts. Elle construit du virtuel. Et sa propension à la répétitivité, comme celle du geste dansé, est intensive, créatrice d'un monde quasi infini. Au lieu du faire qui agit dans le cadre d'une action

restreinte, la répétition de la pensée politique sous l'espèce du défilé simule un monde inédit, ouvert, en devenir. Que le chat au large rictus y assiste en sphinx scrutateur renchérit sur le nomadisme du défilé politique et n'est pas sans faire souvenir du chat Guillaume écoutant la musique grâce à un montage sonore aussi suggestif que celui qui préside à la danse de l'éléphant. Toute musique n'est-elle pas, pour les manifestants filmés dans le cadre du périmètre parcouru, l'équivalent de celle de cette flûte indienne dont le son n'est perceptible qu'à celui qui en joue ? mais qu'un lieu comme ce bar du quartier Shinjuba peut rappeler à Chris Marker (Lambert, 2008 :10). C'est l'ailleurs du territoire nomade que donne à penser l'esthétique de la rue chez Chris Marker.

Bibliographie

Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Editions du Regard, 2002.

Régine Robin, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, coll. Un ordre d'idées, Editions Stock, Paris, 2009.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, coll. Critique, Les Editions de Minuit, 1980.

Bruce Bégout, *Lieu commun. Le motel américain*, Allia, 2003.

Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Corti, 2001.

Gustave Kahn, *L'esthétique de la rue* (1901), rééd. Infolio éditions, 2008.

Jean-Christophe Bailly et Gilles Aillaud, *Le visible est le caché*, coll. Le Promeneur, Gallimard, 2009.

Arnaud Lambert, *Also Known as Chris Marker*, Le Point du jour, 2008.

Suzanne Liandrat-Guigues enseigne les études cinématographiques à l'université. Elle a publié récemment *Esthétique du mouvement cinématographique* (Klincksieck, 2005) ; *Modernes flâneries du cinéma* (De l'incidence, 2009) et dirigé le volume collectif *A propos de la flânerie* (L'Harmattan, 2008).

Email : suzanne.liandrat-guigues@wanadoo.fr