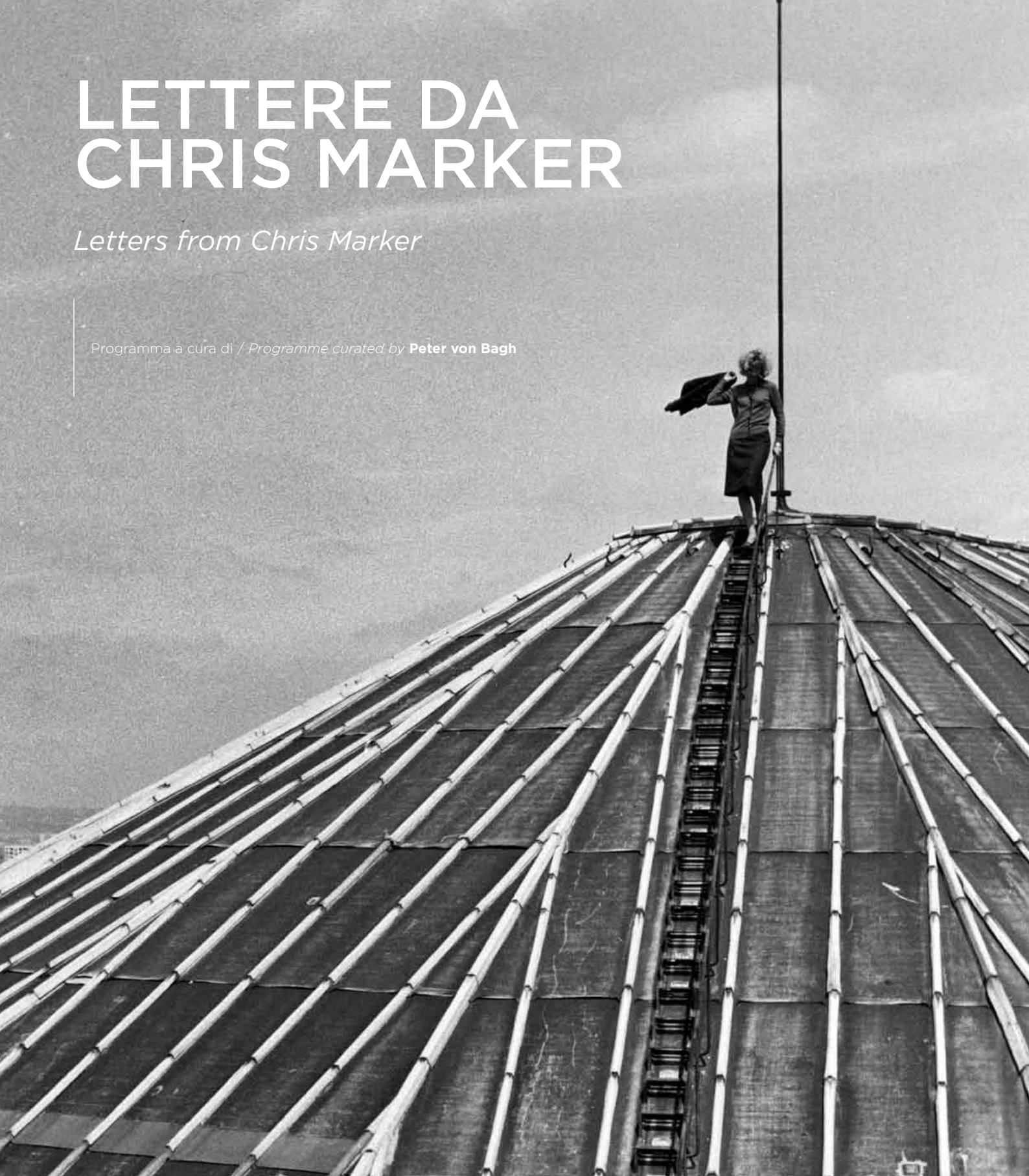


LETTERE DA CHRIS MARKER

Letters from Chris Marker

Programma a cura di / Programme curated by **Peter von Bagh**



È estremamente appropriato cominciare con le parole di un vecchio amico, Alain Resnais (con il quale Chris Marker realizzò la vigorosa denuncia dell'oscurità colonialista, *Les Statues meurent aussi*, e collaborò a *Nuit et brouillard* più di quanto si sappia): "Chris Marker è il prototipo dell'uomo del Ventunesimo secolo. È riuscito a conseguire una sintesi di tutti gli appetiti e i doveri senza sacrificare mai gli uni agli altri. D'altronde circola una teoria non priva di fondamento secondo la quale Marker sarebbe un extraterrestre. Ha l'aspetto di un umano, ma forse viene dal futuro o da un altro pianeta. [...] Ci sono indizi bizzarri. Non conosce la malattia, non è sensibile al freddo, non sembra aver bisogno di dormire".

Marker era anche notoriamente inafferrabile, ma solo quando doveva avere a che fare con gli aspetti più effimeri del cinema: era presente quando serviva. La nostra rassegna, che si concentra sui primi film, ne è una chiara dimostrazione.

La lunga carriera di cineasta di Chris Marker comprende tutte le declinazioni del genere 'documentario': saggi, film ritratto, collage, *cinéma vérité*, diari di viaggio, agitprop, fantascienza, opere personali e collettive, tutte in costante dialogo l'una con l'altra, spesso elevate all'alfa e all'omega di un genere che si rivela unico per forma, ispirazione e profondità sensoriale, come ne *La Jétée* o in *Sans soleil*, due dei suoi film più celebrati.

Poteva trattarsi di lungometraggi (come lo splendido *Le Joli mai*) o di film brevi e minimalisti. Marker paragonava la forma breve alla circolazione del sangue: se il cortometraggio muore si porta con sé anche il cinema, svuotato della sfida e del dinamismo della forma breve. Le opere di Chris Marker sono profondamente diverse le une dalle altre. Filmava osservazioni, istanti sospesi, puri e semplici reportage, inquadrature casuali, complesse composizioni formali e momenti di spontaneità assoluta, la felicità e le terribili realtà sociali, la condizione dell'uomo nel mondo imperialista e le utopie del socialismo.

Scrisse magnifici commenti fuori campo, come quello di ...À Valparaíso di Joris Ivens, al quale il testo di Marker dà il tocco finale. Uomo di grande cultura, Marker usò il testo come nessun altro regista seppe fare, impiegando il linguaggio per creare qualcosa che nessun altro mezzo espressivo sarebbe riuscito ad accogliere: "Sono un saggista... Il cinema è un sistema che permette a Godard di essere un romanziere, a Gatti di fare teatro e a me di fare saggi".

Il lungo viaggio comincia qui con Pechino, la Siberia, Gerusalemme, l'Avana (e continuerà con Tokyo, Santiago, Berlino, Bissau, Hanoi e via dicendo). È disseminato di umorismo, paradossi, contraddizioni, ironia e bei dialoghi come questo, tratto dal misconosciuto *Description d'un combat*:

- Perché sei venuto in Israele?
- Per dimenticare.
- Per dimenticare cosa?
- L'ho dimenticato.

È solo un momento di questa preziosa retrospettiva.

Peter von Bagh

It's most fitting to start with the words of an old friend, Alain Resnais (with whom Chris Marker made the hard-hitting film about the obscenity of colonialism, Les Statues meurent aussi, and worked on Nuit et brouillard more than is usually known): "Chris Marker is the prototype of the 21st century man. He managed to achieve a synthesis of all appetites and obligations without ever sacrificing any of them to the others. In fact a theory is making the rounds, and not without some grounds, that Marker could be an extra-terrestrial. He looks like a human, but perhaps he comes from the future or from another planet. [...] There are some bizarre clues. He is never sick or ill, he is not sensitive to cold, and he doesn't seem to need any sleep".

Marker was also famously elusive, but only from the vanities of cinema; he was present when needed. Our selection, rooted in the early films, shows that repeatedly.

Chris Marker's long span as cineaste includes all that 'documentary' might hold: essays, portrait movies, collage, cinéma vérité, travelogue, agitprop, science fiction, personal voice and collective works, all of these forms (and others) in constant dialogue with each other, often heightened to what becomes the alpha and omega of a genre seemingly close to what we know, for instance, as documentary, but then proves to wholly unique in form, reason and sensual grasp – as in La Jétée or Sans soleil, two of his most celebrated movies.

It could be a long film (like the splendid Le Joli mai) or very short or minimalist; Marker has compared the short form to blood circulation: if the short film dies, it means the death of cinema as well, deprived of the change and challenge the short form presents. Each Chris Marker film is profoundly different. He filmed observations, still moments, plain reportage, random shots, elaborate formal inventions and simple spontaneous moments, happiness along with terrible observations about class society, and man's state in the wake of imperialism and utopias of socialism. He wrote the best commentaries, as proven by ...à Valparaíso, a Joris Ivens film to which Marker's text gives the final touch.

This highly literary man used text as no other director did, and used language for something no other medium could accommodate: "I am an essayist... Film is a system that allows Godard to be a novelist, Gatti to make theatre, and me to make essays".

The long journey starts here with Peking, Siberia, Jerusalem, Havana (and would along the years continue with Tokyo, Santiago, Berlin, Bissau, Hanoi and so on). It is scattered with humor, paradox, contradiction, irony and good lines like one from the almost unknown Description d'un combat:

- Why did you come to Israel?*
- To forget.*
- To forget what?*
- I forgot.*

More moments will follow in this precious on-going retrospective.

Peter von Bagh

OLYMPIA 52

Francia, 1952 Regia: Chris Marker

■ F.: Chris Marker, R. Cartier, J. Sabatier, J. Dumazedier. M.: Suzy Benguigui. Int.: Joffre Dumazedier (voce narrante), Paavo Nurmi, Emil Zátopek, Alain Mimoun (se stessi). Prod.: Peuple et Culture ■ Digibeta. D.: 104'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: INSEP - Institut National du Sport de l'Expertise et de la Performance

La prima parte del film è Helsinki durante le Olimpiadi: lo stadio, la città gli alloggiamenti degli sportivi, ecc... Lì soprattutto, si esercita il gusto dell'autore per gli accostamenti inaspettati, la sua predilezione per i dettagli significativi. La seconda parte del film, la più lunga, è un reportage sulle gare più importanti. Per un non sportivo è spesso fastidiosa, ma molto spesso l'interesse che scema è ridestato dall'aspetto umano di quella data gara, e gli sportivi smettono di essere delle macchine per diventare degli esseri umani. Il commento si ferma un istante per salutare un atleta che abbandona, per ricordare che è una carriera che si interrompe, e un vero e proprio omaggio allo sforzo umano si sostituisce a un reportage impersonale. Altrove il tono si fa lirico per celebrare gli exploit di Emil Zátopek, ma è per insistere sul valore morale dello sforzo del grande atleta, per cercare di attenuare la leggenda che fa di quest'uomo una macchina. Infine gli atleti non sono sempre mostrati in pieno sforzo: li vediamo agli allenamenti, e visti da più vicino acquistano un'umanità che lo scenario del grande stadio con la sua folla, le piste impeccabilmente tracciate tendono a volte a dissimulare. Tutto ciò annuncia, ancora timidamente, il carattere profondamente umano dell'opera di Chris Marker, che orienta la macchina da presa verso dei volti piuttosto che verso la folla anonima. Il commento infine preannuncia quelli dei film successivi e, a tratti, la fronte di Chris Marker infrange la maschera ristretta del cineamatore. Non manca niente: lo humour e le citazioni (ad esempio il tentativo della giovane Barbara che interviene all'improvviso al microfono "grondante d'acqua, radiosa sotto la pioggia" per predicare, contro ogni buon senso, la fraternità tra i popoli), un certo lirismo (la giovane atleta nera

che, di superlativo in superlativo, diventa al termine della corsa "la più bella ragazza del mondo"), un'unione profonda tra l'immagine e le parole.

Georges Guy, "Image et Son", n. 161-162, aprile-maggio 1963

The first part of the film is in Helsinki during the Olympics: the stadium, the city, the athletes' accommodation, etc. It is here, in particular, that the director experiments with his taste for an unexpected approach and his fondness for meaningful details. The second, longer, part of the film is a documentary about the most important sporting events. For someone who is not sporty it can be annoying, but the dwindling interest is often revived by the human aspect of the event, the sportsmen and women stop being machines and become human beings. The commentary pauses briefly to bid farewell to an athlete who is leaving, to remind us that a career is ending; a real tribute to human effort replaces the impersonal report. Elsewhere there is a poetic atmosphere to celebrate the Zátopek's feats, but it is done to emphasise the ethical value of the great athlete's effort, to try and soften the legend which suggests that this man is a machine. Finally, the athletes are not always shown fully exerting themselves: we also see them in training, a closer look that achieves the humanity that the scenery of the great stadium, the crowd and the impeccably marked lanes at times tends to conceal. All of this presents, albeit timidly, the deep human character of the film by Chris Marker, who points the camera at the faces rather than at the anonymous crowd. Finally, the commentary previews the following films by Chris Marker, whose forehead at times appears in the shooting. Nothing is missing, the humour and quotes (for example the young Barbara's attempt to suddenly intervene at the microphone "dripping with water, radiant in the rain" to preach, against any common sense, the brotherhood among populations), a certain poetry (the young black athlete who becomes ever more "the most beautiful girl in the world"), a deep union between images and words.

Georges Guy, "Image et Son", n. 161-162, April-May 1963

DIMANCHE À PÉKIN

Francia, 1956 Regia: Chris Marker

■ Scen., F.: Chris Marker. M.: Francine Grubert. Mus.: Pierre Barbaud. Su.: Studios Marignan. Int.: Guilles Quéant (narratore). Prod.: Madeleine Casanova-Rodriguez per Pavox Films, Argos Films ■ DCP. D.: 18'. Col. Versione francese / *French version* ■ Da: Argos Films ■ Restaurato dal laboratorio Éclair a partire dal negativo 16mm Kodachrome e da L.E. Diapason (per il suono) / *Restored by Éclair laboratories from a 16mm Kodachrome negative and L.E. Diapason (for the sound)*

Credo che Chris Marker abbia dovuto tener conto delle difficoltà di distribuzione di un film di più di venti minuti. Perlomeno ha saputo trasformare questa necessità in stile, al punto che il nostro rammarico cede alla riflessione. Il soggetto era così ampio che un documentario su di esso poteva essere soltanto o lunghissimo o breve. Così com'è, *Dimanche à Pékin* non ci lascia insoddisfatti, ma affascinati.

Come *Les Statues meurent aussi*, film nel quale Chris Marker ha collaborato con il suo amico Alain Resnais [...], *Dimanche à Pékin* mi sembra corrispondere a una concezione nuova del 'documentario'. Questa parola, in questo caso troppo banale, serve solo a indicare l'origine della materia prima visiva. [...] Il reportage che Chris Marker ci porta dalla Cina è un atto al tempo stesso di informazione, di poesia e di critica. Ma ciò che distingue questa impresa dalle altre che l'hanno preceduta con lo stesso intento sono i mezzi adottati. Di *Dimanche à Pékin* si può dire senza dubbio che è un film di montaggio, ma Chris Marker conferisce a questo termine generico un significato radicalmente nuovo. Il montaggio nel senso tradizionale si fonda sul supporto delle immagini e sul senso che deriva dal loro accostamento. Quale che sia la funzione del montaggio, i suoi poteri derivano dall'immagine e dalla sua metrica. È in un certo senso a due dimensioni sul piano dello schermo. Se suscita, inoltre, sentimenti o idee è per induzione, come si suol dire per una corrente indotta. Nei film di Chris Marker il montaggio è basato su tre elementi, le immagini, il rapporto tra di esse e quello con il commento, concepito come un'esplicitazione dell'immagine e come elemento



Dimanche à Pékin

costitutivo del film, che non potrebbe essere definito senza queste tre coordinate. Di *Dimanche à Pékin* sarebbe anche giusto dire che si tratta sia di un'opera essenzialmente letteraria sia di un'opera di natura cinematografica; ma l'una e l'altra cosa potrebbero anche essere false. Abbiamo ascoltato, certamente, altri commenti brillanti, profondi e poetici [...] ma nessuno, credo, così dialetticamente legato alle immagini. Esposte e immobilizzate in un album, quelle che ci vengono qui proposte sarebbero talvolta molto belle, talvolta di una notevole banalità, ma il testo incide sempre su di esse come l'acciaio della rotellina sulla selce per farne scaturire la scintilla.

André Bazin, 'Sur les routes de l'URSS' et 'Dimanche à Pékin', "France-Observateur", 27 giugno 1957

I think Chris Marker must have taken into consideration the inherent difficulties involved in trying to get a film distributed that only lasts just over twenty

minutes. In any case, he certainly knew how to transform a necessity into a style, so much so that our own sorrow gives way to reflection. The subject matter is so vast that a documentary on it could only be either extremely long or extremely short. As it is, Dimanche à Pékin does not leave us dissatisfied, but intrigued.

Like Les Statues meurent aussi, a film Chris Marker made together with his friend, Alain Resnais [...], Dimanche à Pékin seems to reflect a new concept of documentary filmmaking. The term 'documentary' is too banal to describe this kind of film. We use it here for convenience sake to refer to the origin of the images [...] The report Chris Marker brings us from China is at once a body of information, an expression of poetry and a critique. What truly distinguishes this film from predecessors produced with the same intent is the means by which it was made. Dimanche à Pékin is without a doubt a montage film, but Chris Marker imbues this generic term with radically new meaning. In a traditional sense,

montage is based on what supports the images and the meaning expressed by their sequence. Whatever the function of montage editing, its power comes from the images chosen and the rhythm with which they are shown. It is in a way adding another dimension to the flatness of the screen. If it is further able to evoke feelings and ideas, it is by induction, like electro-magnetically induced current. In Chris Marker's films, the montage process relies on three elements: the images, the relationship between the images and their relationship to the commentary, conceived as an explanation of the images and as a constitutional element of the film, which could not be defined without reference to these three components.

We could also say that Dimanche à Pékin is essentially as much a literary piece of work as it is a cinematic one, although both of these assertions may also be false. We certainly have heard other brilliant, profound and poetic comments [...] but none have been so dialectically linked to the images. Displayed frozen in an album, the images offered here are often very beautiful, and other times extremely banal, but the text rubs against them like the steel wheel of a lighter on the flint, producing sparks.

André Bazin, 'Sur les routes de l'URSS' et 'Dimanche à Pékin', "France-Observateur", June 27, 1957

LETTRE DE SIBÉRIE

Francia, 1958 Regia: Chris Marker

■ T. int.: *Letter from Siberia*. Sog., Scen.: Chris Marker. F.: Sacha Vierny, Chris Marker. Mus.: Pierre Barbaud. Su.: Studios Marignan. Prod.: Anatole Dauman per Argos-Film, Procinex. Pri. pro.: 29 ottobre 1958 ■ DCP. D.: 58'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films ■ Restaurato dal laboratorio Éclair a partire da un internegativo e da L.E. Diapason (per il suono) / Restored by Éclair laboratories from a internegative and L.E. Diapason (for the sound)

Vi scrivo da un paese lontano... Le parole che aprono il più famoso dei commenti cinematografici sono come l'origine di una specie, il film-saggio, definito dalla mol-



Lettre de Sibérie

tepicità dei suoi materiali (fotografie, elementi antropologici, immagini di animali preistorici ma anche dei cani cosmonauti Laika e Mishka, incisioni, performance rituali, persino cinema d'animazione, il costante intreccio di serio e di giocoso, sempre riflettendo sull'incontro dell'antichissimo e del moderno); ugualmente rispettoso del reale e dell'immaginario (là dove la realtà meglio si rivela); con suono e immagine in costante dialogo, mentre il visivo e l'acustico si fondono dando luogo a un'arte dell'invisibile.

L'originalità di *Lettre de Sibérie* venne acutamente individuata da André Bazin in una recensione scritta pochi giorni prima della morte, nel 1958: "*Lettre de Sibérie* è un saggio in forma di reportage cinematografico sulla realtà siberiana passata e contemporanea. O ancora, adattando la formula usata da Vigo per *À propos de Nice* ('un punto di vista documentato'), direi: è un saggio documentato attraverso il cinema. Dove la parola chiave è saggio, inteso nello stesso senso che ha in letteratura: un saggio storico e politico, ancorché scritto da un poeta". O ancora: "L'elemento originario è la bellezza del sonoro, ed è da qui che la mente viene condotta verso l'immagine. Il montaggio procede dall'orecchio all'occhio". Questa dovrebbe essere considerata come la definizione

di una nuova dimensione di montaggio.

Anche le dimensioni della città di Yakutsk sono sconcertanti: il fiume che la attraversa, la Lena, è cinque volte più largo e cinquanta volte più lungo della Senna. Come osserva il regista, l'Unione Sovietica è un paese di cui si parla solo in termini d'inferno o di paradiso. Un'osservazione che acquista evidenza nella celebre immagine ripetuta di uno stesso angolo di strada, interpretato da tre diverse 'posizioni': la posizione comunista (qui ci si fa gentilmente gioco dello "stile documentario del realismo socialista, dove la regola è che qualsiasi immagine deve essere, come la moglie di Stalin, al di sopra d'ogni sospetto. Tutto sempre e solo positivo, all'infinito: qualcosa che suona molto strano, provenendo dal paese della dialettica"), l'antitetica posizione capitalista e infine la posizione neutrale, ben presto a sua volta oggetto d'ironia...

Di nuovo, è Bazin che sintetizza al meglio: "La sola presentazione dell'antitesi costituirebbe già una trovata brillante e sufficiente a rinfrancare lo spirito, ma rimarrebbe appunto al livello della battuta di spirito: è a questo punto che l'autore ci propone il terzo commento, imparziale e minuzioso, che descrive oggettivamente lo sfortunato mongolo come uno yakuta afflitto da strabismo. Qui siamo ben al

di là dell'astuzia e dell'ironia, perché ciò che Chris Marker ci sta implicitamente dimostrando è che l'obiettività è ancora più falsa dei due punti di vista partigiani; detto altrimenti che, almeno per quel che riguarda certe realtà, l'imparzialità è un'illusione. L'operazione alla quale abbiamo assistito è dunque precisamente dialettica; è consistita nel gettare sull'immagine tre diversi fasci di luce intellettuale, e di riceverne l'eco".

Lettre de Sibérie è la versione nobile di un *travelogue*, considerato di solito la forma più modesta del documentario: le osservazioni su un luogo finora mai descritto diventano, poco alla volta e misteriosamente, la più simpatetica riflessione sull'umanità e sulle sue stanze mentali, al di là dell'ideologia. Ora che la vita creativa di Chris Marker si è chiusa per sempre, possiamo constatare che *Lettre de Sibérie* ha mantenuto la sua posizione speciale, resta il suo viaggio più famoso: un viaggio verso nessun posto, o più precisamente al centro del mondo. La sua stessa semplicità produce un film di strana bellezza e – bel paradosso, essendo il film su un paese dominato dal compromesso – uno degli sguardi cinematografici definitivi di una sinistra irriducibile al compromesso.

Peter von Bagh

I am writing to you from a faraway country... *The most famous of commentaries begins what is perhaps the origin of the species – the modern essay film, defined essentially by the multiplicity of materials (photos, anthropological materials, images of ancient animals as well as Laika and Mishka, engravings, ritualistic performances, even animation, the constant mix of the serious and the joyous, always wondering about the encounter between the very ancient and the modern); respecting the concrete and the imaginary alike (where reality most beautifully reveals itself); with sound track and image in constant dialogue, the visual and the aural intermingling into an art of invisibility.*

The originality of Lettre de Sibérie was best characterized by André Bazin in a contemporary review (written only a few days before his death in 1958): "Lettre de Sibérie is an essay in the form of a cinematographic report about the reality of the Siberian past and present. Or again,

adopting Vigo's description of À propos de Nice ('a documented point of view'), I would say: an essay documented by the film. The important word, essay, is understood in the same sense as in literature: an essay that is both historical and political, and written by a poet". And: "The primordial element is the sonorous beauty and it is from there that the mind must leap to the image. The editing is done from ear to eye". Which should be mentioned as one definition of a new dimension of montage.

The dimensions of Yakutsk are surely perplexing; its river, called Lena, is five times broader and 50 times longer than the Seine. As the director remarks, the Soviet Union is a country that is always spoken about only in the terms of hell or paradise. This is beautifully observed in the famous repeated image where the same shot of a street corner is interpreted from three angles: the communist (mocking gently "the documentary style of Soviet social realism in which the rule was that all images, like the wife of Stalin, had to be above suspicion. Positive – Positive – Positive until infinity – something which is very strange coming from the country of the dialectic"), its antithesis or capitalist, then the neutral one, or perhaps more accurately the mock-objective.

Again, Bazin sums it up best: "The single antithesis would already constitute a brilliant find, sufficient to delight the mind, but it would remain facile, like a joke: that's when the author gives us the third commentary, impartial and meticulous, which objectively describes the unfortunate Mongol as a Yakout afflicted with a squint. And this time we are far beyond jokes and irony, because what Chris Marker just demonstrated implicitly is that objectivity is more false than the two partisan points of view, which is to say that, at least with respect to certain realities, impartiality is an illusion. The operation we have witnessed is therefore precisely dialectical, it consisted of sending three different intellectual beams to the same image and receiving their echo".

Lettre de Sibérie is an ennobled version of a travelogue, known as the most pitiful variation of the documentary: facts about a place that at first is simply non-descript gradually and almost mysteriously become the kindest of reflections about the

people and the private chambers of their minds, beyond ideology. As the creative life of Chris Marker has ended, we can see that this film has kept its special position as his most famous trip: a voyage to nowhere, or more accurately to the center of the world, the very ordinariness inspires a film of strange beauty and – paradoxically being about a country full of compromises – one of the defining moments of a cinematographic world view that is uncompromising Left.

Peter von Bagh

DESCRIPTION D'UN COMBAT

Francia, 1960 Regia: Chris Marker

■ T. int.: *Description of a Struggle*. Sog., Scen.: Chris Marker. F.: Ghislain Cloquet. M.: Eva Zora. Mus.: Lalan. Su.: SIMO. Int.: Jean Vilar (narratore). Prod.: Wim van Leer, SOPHAC. Pri. pro.: 27 aprile 1961 ■ Digibeta. D.: 54'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Israeli Film Archive – Jerusalem Cinémathèque

Chris Marker è un poeta del nostro tempo. Ha approssimativamente l'età della rolleiflex che porta intorno al collo. Non ha scritto poesie, non colleziona stati d'animo: *viaggia*. Vaga. Osserva. Forse guarda il mondo come altri si dedicano alla lettura: con passione e curiosità, saltando all'occasione qualche pagina, per poi ritornarci più tardi. Forse prende anche degli appunti, delle fotografie. Ma non è sicuro. In ogni caso, non è né un diario di bordo, né un quaderno di schizzi, né un album di fotografie quello che lui riporta dalle sue peregrinazioni, ma sono dei film (di lunghezza inusuale), o quest'oggetto bizzarro, *Les Coréennes* [libro di fotografie di Chris Marker, Seuil, Paris 1959], che sfida sia le leggi della scrittura (ma non nella misura che avrebbe voluto) sia quelle dei generi letterari. [...] In *Lettre de Sibérie* e in *Description d'un combat* le immagini vibrano come il timbro di una voce. E come non c'è voce senza timbro, non c'è, in Chris Marker, immagine (intendo dire, beninteso, l'immagine e il suo accompagnamento sonoro), dove non si avverta la personalità particolare del suo autore. Dipende dal fatto che ogni immagine di *Description d'un combat* è il rac-

conto condensato, ellittico, di un'esperienza, di una presa di possesso del reale da parte di uno spirito e di una sensibilità che sono lo spirito e la sensibilità di Chris Marker. [...] Al fondo l'arte di Marker rassomiglia molto a quegli amalgami che in pittura si chiamano collage. Max Ernst diceva scherzando: "Se è la piuma che fa il piumaggio, non è la colla che fa il collage". Diciamo, parallelamente, che non è l'immagine che fa i film di Chris Marker. E neppure il commento. Ma senz'altro il montaggio di commento e immagine per il quale Bazin proponeva la definizione di *montaggio orizzontale*. Un montaggio estremamente originale, perché si manifesta al principio del film e non, come d'abitudine, nella sua fase conclusiva. È necessario precisare inoltre che non si tratta in questo caso di montaggio in senso tecnico (è evidente che dal punto di vista tecnico Marker deve necessariamente montare *dopo* le riprese e la trascrizione del commento), ma dell'attitudine umana di Marker di fronte alla realtà. Montare è, prima di ogni considerazione tecnica, un certo modo di vedere il mondo o, se si preferisce, di manifestarsi al mondo.

André S. Labarthe, *Le Rolleiflex de Christophe Colomb*, "Cahiers du cinéma", n. 122, agosto 1961

Chris Marker is a modern-day poet. He is about the same age as the rolleiflex he carries around his neck. He has not composed poetry, he is not a collector of moods: he travels. He wanders. He observes. Perhaps he sees the world the way other people read books: with passion and curiosity, sometimes skipping a few pages, to go back and read them later. Maybe he is taking notes with his photographs. But you can't be sure. In any case, they neither constitute a captain's log nor a sketch book nor an album of souvenir photos from his pilgrimages, but rather movies (albeit of a very unusual length). This bizarre object, Les Coréennes [photography book by Chris Marker, Seuil, Paris 1959], stretches the boundaries of writing (though not as much as he would have liked) and the definitions of literary genres [...]. In Lettre de Sibérie, in Description d'un combat, images vibrate like voices. And, just as every voice has its own timber, so each of Chris Marker's images (and by that of course I mean the



Description d'un combat

images with their audio accompaniment), emanates with his particular vibration. Each image of Description d'un combat is a condensed, elliptical tale of an experience; a taking possession of reality by that unique spirit and sensitivity that is Chris Marker. [...] All in all, Marker's art resembles that synthesis of images that in painting is known as collage. As Max Ernst ironically said, "If the feathers make the plumage, it is not the glue that makes the collage". Similarly, we can say: it is not the images that make a Chris Marker film. Nor is it the commentary. But it is the editing of the commentary together with the images, for which Bazin coined the phrase horizontal editing. Such a technique is extremely novel, because it is imposed right from the start of the filmmaking process rather than, as is usually the case, as the final step. We need to emphasize that we are not speaking of editing in terms

of a strictly technical process (obviously Marker needed to technically edit his films after having filmed and commented on them), but rather as Marker's human response to reality. Editing is much more than just a technical aspect of the filmmaking process, it is first and foremost a reflection of how the director sees the world, or, if you prefer, how he expresses what he sees to the world.

André S. Labarthe, *Le Rolleiflex de Christophe Colomb*, "Cahiers du cinéma", n. 122, August 1961

LA JETÉE

Francia, 1962 Regia: Chris Marker

■ Sog., Scen., F.: Chris Marker. M.: Jean Ravel. Scgf.: Jean-Pierre Suche. Mus.: Trevor Duncan. Su.: SIMO. Int.: Jean

Négroni (narratore), Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Heinrich, Jacques Branchu, Pierre Joffroy, Étienne Becker, Philbert von Lifchitz, Ligia Borowczyk, Janine Klein, Bill Klein, Germano Facetti. Prod.: Anatole Dauman per Argos Films. Pri. pro.: 21 marzo 1963 ■ DCP. D.: 28'. Bn. Versione francese con sottotitoli fiamminghi / French version with Flemish subtitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique per concessione di Argos Films

La Jetée si presenta subito come una meditazione sul Tempo. Meditazione coerente. La durata è vissuta, ma il Tempo è pensato; più di un filosofo ha voluto convincercene. [...] Se il Tempo è pensiero, e il pensiero logos, il linguaggio è sicuramente il veicolo migliore per navigare nel Tempo. Quando gira *La Jetée*, Chris Marker è ancora, è soprattutto un cineasta

della parola. Il verbo, per lui, è primario. È il commento che dona alle sue immagini la loro unità, la loro continuità, il loro dramma e il loro senso definitivo. Per questo film, il suo cinema trae dal linguaggio questa cosa favolosa, e così banale che la si dimentica, che può conciliare l'immaginario e il reale, l'impossibile e il possibile, il presente dell'enunciazione con tutti i deliri, tutte le vertigini dell'enunciato. [...] Il montaggio immagine/discorso di *La Jetée* gioca con i tempi della grammatica per giocare con il Tempo, per tentare di ritrovare il tempo dello spirito e quello del mondo. Costruisce uno strano futuro anteriore, un futuro passato, a venire e già venuto (dato che lo si racconta). E l'innocenza, la 'naturalità', la prontezza con cui il passato è ancora qui, il futuro si scopre già presente e già passato, fanno di noi stessi, spettatori di questa apocalisse, dei *sopravvissuti*.

[...] *La Jetée* è un film composto non di inquadrature immobili, ma di fotogrammi, di fermi immagine. Nel 1963 l'esperienza non è nuova. Resnais prima, Marker poi, si inseriscono in una tradizione che parte dal 1940, e che ha nell'italiano Luciano Emmer con i suoi film sull'arte il suo principale esponente [...]. La sfida di *La Jetée* era di porre il cinema in contraddizione con i propri mezzi, di costringerlo a superare esteticamente i propri limiti, di agire d'astuzia con i suoi codici, forzarlo a negarsi nella sua essenza e poi rivendicarli improvvisamente in quell'istante magico che ha fatto la gloria del film: una foto si muove! Mentre il cinema, tradizionalmente, afferma: "questo è e diventa", e mentre la fotografia dice: "Questo è stato", oppure: "Questo ancora è, ma cristallizzato in un vuoto di Tempo", il film di Marker con il suo recitativo off e la provocante immobilità delle sue immagini, dice: "Questo è, sarà ed è stato" contemporaneamente.

Barthélemy Amengual, *Le Présent du futur*. Sur *La Jetée*, "Positif", n. 433, marzo 1997

La Jetée is first of all a meditation on the concept of Time. A coherent meditation. The duration of time is something we experience, but the concept of Time is something we think about, as more than one philosopher has tried to convince us. [...] If Time is Thought and Thought is



La Jetée

Reason, than Language is surely the best vehicle for Time travel. When he was making La Jetée, Chris Marker was still first and foremost a verbal filmmaker. Words, for him, were paramount. They provided the unifying commentary to his images, giving them continuity, drama and definitive meaning. In this film, it is language which provides this element which is at once fantastic and so banal as to be easily overlooked that allows us to blend fantasy and reality, the impossible with the possible, the moment of uttering with all the dizzy deliriousness of the thing uttered. [...] The editing of the images and dialogues in La Jetée plays with grammar tenses to play with Time, in an attempt to locate the time of the spirit and the time of the world. It uses a strange future perfect tense, a past future tense, to express what is to come that has already happened (since someone is telling it); the 'innocence' and 'naturalness', the readiness with which the past is still happening and the future, we discover, is already here and already finished, which means that we, the spectators of the apocalypse, are its survivors.

[...] *La Jetée* is a film composed, not of shots of unmoving images, but of a series of stills. In 1963 this was not a novel idea. Resnais, and later Marker, were finding their place amidst a movement – deal-

ing with films about art – born in 1940, whose major proponent was the Italian filmmaker Luciano Emmer [...]. The challenge of La Jetée lay in having cinema contradict itself by its own means, forcing the medium to overcome its limitations esthetically, acting cleverly, using its own codes, forcing it to negate its own essence only to then suddenly be vindicated in that magical moment which has made the film famous: a frame in movement! While cinema, traditionally, affirms, "this is how it is and how it is to be," and photography says, "this is how it was", or "this is how it still is, but frozen in the vacuum of Time", Marker's film, with its voice-over commentary and the provocative immobility of its images, states, "This is how it is, how it will be and how it was" all at once. Barthélemy Amengual, Le Présent du futur. Sur La Jetée, "Positif", n. 433, March 1997

LE JOLI MAI

Francia, 1962

Regia: Chris Marker e Pierre Lhomme

■ T. int.: *The Merry Month of May*. Scen.: Chris Marker, Catherine Varlin. F.: Pierre Lhomme, Étienne Becker, Denys Clerval, Pierre Villemain. M.: Eva Zora, Annie



Le Joli mai

Meunier, Madeleine Lecomper. Int.: Yves Montand (commento). Prod.: Catherine Winter, Gisèle Rebillon per Sofracrima. Pri. pro.: 2 marzo 1963 ■ 35mm. D.: 145'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film ■ Restaurato da / *Restored by* CNC - Archives Françaises du Film. Un primo restauro fotochimico è stato realizzato nel 2009 da CNC - Archives Françaises du Film con tagli di 17 minuti rispetto alla versione originale voluti da Chris Marker e Pierre Lhomme. Nel 2012 il laboratorio Mikros Image, con il sostegno di CNC, ha realizzato una scansione 2K, con restauro digitale dell'immagine e del suono. Sono stati apportati nuovi tagli, in quanto gli autori non hanno mai considerato la versione iniziale del film come definitiva / *The first photochemical restoration was made in 2009 by CNC - Archives Françaises du Film having been cut by 17 minutes from the original version, as desired by Chris Marker and Pierre Lhomme. In 2012 Mikros Image laboratory, with support from CNC, made a 2K scan,*

with digital restoration of the image and sound. New cuts were made because the directors never considered the original version to be definitive

Dopo i film sull'Africa, la Siberia, la Cina, Israele e Cuba, ecco il primo film di Chris Marker che si concentra su Parigi, presentata come "la città più bella del mondo, che vorremmo vedere per la prima volta all'alba, senza averla mai vista prima, senza ricordi, senza abitudini, città da perlustrare come un detective, con un telescopio e un microfono". Il film è acutamente dedicato – parafrasando Stendhal – *to the happy many*. E di vera felicità si tratta: persone – alcune famose, perlopiù gente comune – che festeggiano la fine dell'atroce guerra d'Algeria (le 55 ore del materiale originale furono girate nel primo mese di maggio dopo la guerra), che si ritrovano in un fugace momento collettivo alle soglie dell'utopia. Forse tutto svanirà presto – la durezza del reale non ci viene risparmiata: i salari bassi, le disuguaglianze, la violenza della polizia, i nuovi

sviluppi dell'industria delle armi.

Secondo l'autore, la prima parte del film (la durata finale è di due ore e mezzo) è una presentazione dello spazio, la seconda del tempo. Immagini e parole producono in realtà continui spostamenti temporali, mentre la magistrale fotografia di Pierre Lhomme, con la sua incredibile ricchezza, restituisce sia la bellezza classica della città, sia le audacie della tecnologia moderna, sempre oggetto, per Marker, di profondo entusiasmo. La cinepresa svela, momento dopo momento, le forme dell'inatteso, nel paesaggio urbano e antropologico; filmando i gruppi di persone Marker non perde nessun dettaglio, nessun viso o gesto individuale, e nemmeno la sensazione del tempo atmosferico, della natura. Il montaggio, qui tanto più invisibile che nei suoi celebri e straordinari film di montaggio, procede secondo regole dettate dal materiale stesso: "All'inizio, una scena sviluppava i temi impostati dalle interviste; poi, durante il montaggio, diventava evidente che in alcune occasioni un argomento ne generava un

altro totalmente diverso, e l'aggancio tra i due temi produceva qualcosa di differente da ciò che avevo inizialmente immaginato. La vita faceva emergere nuove connessioni, a volte grazie a una sola immagine. Il film cominciava a vivere di vita propria, improvvisamente aveva le sue proprie regole”.

Come molti capolavori, *Le Joli mai* è inclassificabile – film-saggio, cinema di poesia, *cinéma-vérité* (al pari di quella sorta di film gemello, e tuttavia completamente diverso, che è *Cronique d'un été* di Rouch e Morin). Qualunque cosa sia, per me è forse il più bello dei film di Chris Marker. Riservo l'ultimo paragrafo al commento, letto da Yves Montand: il più lirico che abbiamo mai sentito al cinema. “E ora, cosa dite? Siete a Parigi, la capitale di un paese ricco. E sentite una voce segreta che vi dice che finché la povertà esisterà voi non potrete essere ricchi, finché ci sarà gente angosciata voi non potrete essere felici, finché ci saranno prigionieri voi non potrete dirvi liberi”.

Peter von Bagh

After Africa, Siberia, China, Israel and Cuba comes the first film focused on Paris by Chris Marker, introduced – Simone Signoret is speaking – as “the most beautiful city in the world. One would like to see it for the first time at dawn, without having seen it before, without memories, without habits. One would like to track it like a detective, with a telescope and a microphone”. The film is aptly dedicated – paraphrasing Stendhal – “to the Happy Many”. And true happiness it is: people – some known, most ordinary – are enjoying the end of the atrocious Algerian war (Marker's 55 hours of film were shot during the first May following the war), living the short collective moment on the threshold of utopia that might soon vanish. The cruel realities are not hidden: miserable salaries, inequality, police violence, new developments in the munitions industry. According to the author, the first part of the two and half hour film is a presentation of space, the second of time. Both images and words create time travel over and over, as the masterful, rich cinematography of Pierre Lhomme conveys both the classic beauty of a city and the brave new world of modern technology, always one of the core areas of Marker's deep en-

thusiasm: the camera constantly produces unexpected elements, in the cityscape and in people. Marker never misses details and facts about groups, gestures and individual faces that are generally overlooked, and such images emerge from the weather or nature as well. The editing, more invisible than in most of Marker's montage masterpieces, proceeds according to the laws that arose from the material: “In the beginning a plan was developed with themes according to which the interviews would be conducted. But during the editing, it was revealed that on certain occasions a theme yielded something completely different and that the linking of these themes was different than what I had envisioned abstractly. In life new connections turned up, sometimes due to an image. The film began to have a life of its own, and suddenly it had rules of its own”.

Like many of the most beautiful films, Le Joli mai is unclassifiable – essay, film poem, cinéma vérité (as such, a sister film, yet totally different from Rouch and Morin's Chronique d'un été). Whatever it is, for me it might be Chris Marker's finest film.

Yves Montand reads the most lyrical commentary the cinema has given us: “So what do you say? You are in Paris, the capital of a rich country. You are hearing

a secret voice that tells you that as long as poverty exists you cannot be rich, as long as people are in distress you cannot be happy, as long as there are prisons you cannot be free”.

Peter von Bagh

LA SIXIÈME FACE DU PENTAGONE

Francia, 1968 Regia: Chris Marker e François Reichenbach

■ T. int.: *The Sixth Face of the Pentagon*. F.: François Reichenbach, Chris Marker, Christian Odasso, Tony Daval. M.: Carlos de los Llanos. Su.: Antoine Bonfanti. Prod.: Chris Marker, Catherine e Pierre Braunberger per SLON, France-Opéra Films, Film de la Pléiade ■ DCP. D.: 25'. Col. Versione francese e inglese / *French and English version* ■ Da: Les Films du Jeudi

Un anno dopo aver contribuito a fondare il gruppo SLON (Société de Lancement des Œuvres Nouvelles) e dopo il collettivo *Loin du Viêt-nam*, Chris Marker filma in 16mm il giorno di un'utopia: il 21 ottobre 1968 centomila giovani studenti e una minoranza di hippy che rifiutano la guerra del Vietnam, “rompono con la tradizione delle marce platoniche”, e trentacinquemila



Chris Marker

di loro entrano nel sacro spazio militare del Pentagono, illudendosi di “paralizzare per un istante la macchina da guerra”. A distanza di quarantacinque anni il medio-metraggio realizzato da Marker con l'apporto di vari operatori (fra i quali François Reichenbach) condensa l'utopia di una generazione: quella dei giovani studenti americani che bruciano i fogli matricolari in un rito liberatorio (che costerà loro cinque anni di prigione) e protestano contro l'orrore di una guerra di cui hanno riconosciuto l'assurdità, allestendo piccoli spettacoli di mimi e canzoni, ascoltando gli oratori che li incitano a ribellarsi contro la guerra in un happening festoso e pacifico. Marker ritrae i volti di questi ragazzi che sognano di cambiare il mondo ma filma anche i lineamenti dei neonazisti statunitensi, che sembrano discendenti dei loro antesignani tedeschi. Riassumono il loro ‘pensiero’ in una scritta – “Gasate i Viet” – al cui proposito Marker commenta: “il loro argomento è lo stesso dei generali”. Nello stesso spazio, divenuto emblematico, ci sono anche altre Americhe e Marker riprende scene che definisce di “follia americana”: un prete che tuona da un pulpito improvvisato contro il comunismo ateo, con la scritta sottostante “fate prima la guerra e poi l'amore”, intanto “gli altoparlanti fanno dialettica e gli hippy esorcizzano”. Poi sfilano gli ex combattenti, alcuni della seconda guerra mondiale, altri, molto più giovani, già reduci dal Vietnam. Nel commento over Marker racconta anche come si sia sviluppata la rivolta e ricorda il caso dell'Università di Brooklyn, tradizionalmente tranquilla, dove è sciaguratamente intervenuta la polizia per reprimere pochi ribelli provocando un'insurrezione generale in loro difesa: “eterna stupidità dei poteri”.

Ma anche i soldati, resi anonimi da elmi e uniformi, sono poco più che ragazzi e l'autore si sofferma su una fotografia in bianco e nero dove una giovane tende una rosa ai militi, poi la getta ai loro piedi dicendo “Nessuno di voi avrà il coraggio di raccogliere un fiore”. Poi il clou: una dozzina di manifestanti si accorge di un varco nel servizio d'ordine e ne approfitta, arrivando sulla soglia di una porta del Pentagono, dove però vengono malmenati dai militari. Uno dei manifestanti sanguina copiosamente dalla testa ma non si ferma: il primo piano del suo volto

indignato diventerà anche una celebre inquadratura ripresa in *Le Fond de l'air est rouge* (1977).

Roberto Chiesi

A year after helping set up the group SLON (Société de Lancement des Œuvres Nouvelles), and subsequent to the collective effort Loin du Viêt-nam, Chris Marker made a 16mm film commemorating a day of utopia: on October 21, 1968 one hundred thousand young students, flanked by a smaller group of hippies, repudiated the war in Vietnam, “breaking with the tradition of Platonic marches”. Thirty-five thousand of them breached that sacred military space known as the Pentagon, thinking they would be able “for one instant to paralyze the War Machine”. Forty-five years later, Marker's medium-length film, made with the help of a number of cameramen, including François Reichenbach, sums up the utopia of a generation. Young American students burned their draft cards in a rite of freedom (an act which would cost them five years in jail) and protested against a war they recognized as absurd in a peaceful and celebratory ‘happening’. The event included performances, mime shows and concerts, and rousing speeches inciting them to rebel against the war. Marker records the faces of these kids who dreamed of changing the world, but also the features of their American neo-Nazi antagonists, who look like direct descendents of their German forebears, their credo summed up in a sign: “Gas the Vietnamese”. Marker commented that, “their arguments are the same as the generals”. It became emblematic at the time that there were many different “Americas”, and Marker filmed scenes that defined the “American madness”: a preacher thundering from an improvised pulpit against communist atheism, with a sign saying, “first make war and then make love”, while “loud-speakers spout dialectics and hippies exorcize”. Then there is a veterans' parade, with some soldiers from the Second World War, and others, much younger, already returned from Viet Nam. In the voice-over, Marker tells how the protest came to be organized and reminds us of the story from Brooklyn University, traditionally a peaceful campus, where the deplorable action by the police to repress a handful

of protesters resulted in a major insurrection in their defense: “the eternal stupidity of the powerful”.

*But even the soldiers, rendered anonymous in their uniforms and helmets, are little more than children. The director pauses on a black and white photo of a youth holding out a rose to the soldiers, and then throwing it to the ground, declaring, “None of you even have the courage to pick a flower”. And the key scene: a dozen protesters notice a gap in the wall of police and take advantage to attempt to storm the Pentagon, getting as far as the entrance, where they are beaten back by police. One of the protesters, bleeding profusely from a head wound, refuses to be stopped. The close up on his indignant face was also to become one of the most famous images in *Le Fond de l'air est rouge* (1977).*

Roberto Chiesi

...À VALPARAÍSO

Francia-Cile, 1963

Regia: Joris Ivens. Testo: Chris Marker

■ Scen.: Joris Ivens. F.: Georges Strouvé. M.: Jean Ravel. Scgf.: Georges Strouvé. Mus.: Gustavo Becerra. Int.: Roger Pigaut (narratore). Prod.: Philippe Lifchitz, Anatole Dauman per Argos Films, Cine Experimental de la Universidad de Chile ■ 35mm. D.: 27'. Bn e Col. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films per concessione di Capi Films

Ho voluto mostrare la difficile situazione dell'America Latina attraverso l'esempio di questo grande porto, oggi defraudato del suo antico ruolo di prospero crocevia del Pacifico. Valparaíso era ciò che oggi è Panama, e fu detronizzato dalla realizzazione nel canale negli anni Dieci. La povertà si è impadronita della città, morta come porto internazionale, ma con ancora una certa animazione come porto locale. La città è costruita su numerose colline, e ciò che mi ha affascinato sono i continui saliscendi sottolineati da innumerevoli scalinate e funicolari. Bisogna trasportare tutto in spalla dal basso. La vita è faticosa e difficile. Ma la gente vuole vivere. Il movimento delle funicolari ritma in modo strano l'esistenza. Accade qualcosa



Joris Ivens e Chris Marker sul set di ...*À Valparaíso*



...À Valparaíso

a ogni livello, in questa strana città terrazzata, con i suoi contrasti di povertà e falsa ricchezza. Io ho visto in Valparaíso il simbolo di ciò che si muove in America Latina. Pensate a quanto sarebbe accaduto di lì a poco proprio a Panama. Avevo giusto notato una curiosa caricatura presso la Biblioteca Nazionale di Santiago: si vedeva lo zio Sam che piantava un chiodo sulla cartina di Panama. Ho preso questa immagine, che si è rivelata profetica. Mi hanno detto che ho il 'fiuto' del futuro. In effetti, nei documentari, se si vuole raggiungere la verità nello sviluppo dinamico del racconto, bisogna approfondire l'attualità per arrivare alla verità storica. Il mio miglior sceneggiatore è la storia.

Joris Ivens, *Avec Joris Ivens à la chasse au Mistral*, intervista di Michel Capdenac, "Les Lettres françaises", n. 1034, 18 giugno 1964

I wanted to illustrate Latin America's difficulties through the example of this great seaport, now dispossessed of the prosperity it enjoyed when it reigned as the gateway to the Pacific. Valparaíso was then what Panama is today, but it was dethroned by the canal in 1910s. Poverty overtook the city as its role as an international port declined, although still today it maintains a certain vitality as a local port. The city is built on a series of hills and I was fascinated by its countless steep stairways and funicular railways. Everything has to be carried up. Life is tough and tiring. But people want to live. The rhythm of the funicular in a strange way sets the rhythm for living. Something is going on at every level in this strange, terraced city, with its contrast between poverty and false wealth. I saw Valparaíso as a symbol of what animates Latin America

and of what was about to happen to Panama. I had just seen an odd caricature at the National Library in Santiago, showing Uncle Sam driving a nail into a map of Panama. I held on to this image, which was to prove prophetic. They said I had 'a nose' for the future. In fact, if a documentary wants to arrive at the heart of the dynamic development of the story it is telling, it needs to go beyond the topical events and delve into its history. History is my major screenwriter.

Joris Ivens, *Avec Joris Ivens à la chasse au Mistral*, interview with Michel Capdenac, "Les Lettres françaises", n. 1034, June 18, 1964