



# Level five

de Chris Marker

## Fiche technique

France - 1996 - 1h45

Couleur

Réalisation et scénario :

**Chris Marker**

Images additionnelles :

**Gérard de Battista**

**Yves Angelo**



Catherine Belkhodja

Bande sonore :

**Michel Krasna**

Interprètes :

**Catherine Belkhodja**

et la participation de

**Nagisa Oshima,**

**Kenji Tokitsu,**

**Ju'nishi Usshiyama,**

**Révérend Shigeaki Kinjo**

## Résumé

Une femme (Laura), un ordinateur, un interlocuteur invisible : tel est le dispositif à partir duquel **Level five** se construit. Cette femme a «hérité» d'une tâche : terminer l'écriture d'un jeu vidéo consacré à la bataille d'Okinawa - une tragédie pratiquement inconnue en Occident, mais dont le déroulement a joué un rôle décisif dans la façon dont la Deuxième Guerre Mondiale s'est achevée, et même, on le verra, dans ce que fut l'après guerre, dans ce qu'est notre présent...

## Critique

**Level 5** est un film-installation, poursuite dans le dispositif traditionnel de la salle obscure de ce **Silent movie** que Marker a agencé en 1995 dans des salles de musée. Principe actif de cette installation, le jeu vidéo inventé par l'homme absent relie sa forme ludique, indispensable à un esprit ennemi du kitsch pathétique comme celui de Marker, à la tragédie. Le thème du jeu : la prise d'Okinawa par les Américains en 1945. Douze mille GI morts, et cent mille soldats japonais, et cent cinquante mille civils, habitants de l'île, la plupart au cours de suicides collectifs. Comment est-ce arri-

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

vé ? Comment convainc-t-on une population entière de s'automassacrer, les enfants tuant les parents, les parents tuant les enfants ? Comment on fait pour n'en pas parler ? Comment Okinawa ouvre la porte d'Hiroshima ? Comment la photographie (truquée) des militaires américains plantant la bannière étoilée sur le sol de l'île devient une icône pour la seconde moitié du siècle ? Les questions irriguent le film. Un survivant des massacres (auxquels il a participé), un spécialiste de la civilisation japonaise, Nagisa Oshima (de vive voix et par ses films) apportent des éléments de réponse, composant une autre trame, différente de celle des questions. La trame de la vérité de l'histoire, résistante aux légendes et aux artefacts : contrairement aux jeux de stratégie existants, celui de **Level 5** ne permet pas de remettre en cause le déroulement et l'issue de la bataille, seulement d'approcher peu à peu de sa terrifiante réalité. Il faut une manière de génie pour instaurer décentement en contrepoint le drame personnel qui habite Laura. Il faut aussi une sorte de coup de force contre lui-même de Chris Marker, qui jamais jusqu'à ce jour n'eut recours à un(e) comédien(ne) - hormis le cas particulier de **La jetée**, presque uniquement composé d'images fixes.

Comédienne, Catherine Belkhodja l'est et ne l'est pas. Elle l'est au sens où elle figure un personnage, ressort d'une fiction poussée à un point inhabituel par ce cinéaste. Mais elle ne l'est pas en ce sens que sa présence à l'écran réfute les procédés ordinaires du jeu d'acteur, pour imposer une mise en jeu de son visage et de sa voix troublante jusqu'au malaise. Et c'est peut-être là, au-delà de la virtuosité de narration, de l'intelligence des mises en question, de la pertinence des interrogations politiques et historiques poursuivant le magistral travail de Marker depuis plus de quarante-cinq ans, que se joue ce qui fait de **Level 5** un film exceptionnel : dans le tremblé qui s'instaure entre la femme et

la machine, dans la gêne qui émane peu à peu de ce tête-à-tête feutré. Qui de la femme ou de la machine est le passeur de l'autre, jusqu'où la vie et la mort, le documentaire et la fiction, le réel et le symbolique sont-ils interchangeable ? Question non formulée et qui irradie peu à peu le film, mise en pensée du virtuel, après tant de mascarades. Elle fait place à celle sans laquelle, au «niveau» (Level) individuel comme au «niveau» collectif, toute réflexion demeure déclamative et hors sujet : la folie.

Jean-Michel Frodon  
*Le Monde - 20 Février 1997*

Moderne, le cinéma de Chris Marker l'est, sans rejet de l'ancien, et sans complaisance (mais avec tristesse) pour les «hallucinations» proposées par un avenir cybernétique qui fait sa promotion avant même d'avoir risqué ses pions. Quand l'ordinateur - personnage central du film - propose une partie du jeu de Marienbad en disant : «J'ai déjà gagné, mais on peut continuer à jouer», le spectateur sourit. Le cynisme de la machine révèle la part de vérité dont se nourrit son système, mais son arrogance cache l'autre part de sa nature artificielle, celle des défaillances.

**Level five** traite de plusieurs duels, celui du réel et du virtuel, celui de l'Histoire et des mensonges sur l'Histoire, celui de la manipulation des images et de leur résistance à cette chirurgie, celui du jeu de la vie et de l'amour contre la mort, celui de la mémoire contre l'oubli, et, préoccupation métaphysique dépourvue de mysticisme, celui de l'être aux prises avec sa dématérialisation.

Dans **Sans soleil**, Chris Marker disait : «*Filmer, c'est faire de la mémoire*» ; aujourd'hui il dit que «*mémoriser le passé pour ne pas le revivre [a été] l'illusion du xx<sup>e</sup> siècle*». Il doute (même les perroquets oublient !). Il souffre de la

«*migraine du temps*» et de ne plus se fier aux images, «*ce que j'avais de plus précieux au monde*», dit-il. Il ne capitule pas. (...)

**Level five** bouscule nos certitudes, renouvelle nos connaissances et même nos doutes : qui n'a pas douté des commentaires pro-américains justifiant l'envoi de la bombe sur Hiroshima ? **Level five** suggère que, au printemps 1945, la capitulation du Japon était improbable. L'état-major nippon ne cédait pas. La guerre aurait pu se prolonger, les tueries dépasser l'horreur de ce que furent Hiroshima et Nagasaki.

Si, au jeu de Marienbad, l'ordinateur prétend avoir gagné, au jeu du temps, en dépit de son dépit («Le vide agaçant quand on cherche un mot qui échappe»), Chris Marker ne perd pas. Lui, le narrateur retors, il réalise par collecte et regroupement l'unité des informations volatiles. Dire qu'il informe est faible, tant l'information s'est ailleurs déjugée à force de futilité, d'inconstance et d'approximatif.

Chris Marker affronte le non-dit, mais aussi l'évanescence, le trop d'images, le trop de signes, ce en quoi il est moderne - la modernité étant fragmentation, mobilité, discontinu, tout ce dont est fait **Level five**. En plus, il soumet le chaos à l'exigence du sens, et, en cela, il est précurseur. Il avance deux pas devant nous dans le refus du no future. Il tente de penser une ère inconnue, différente, peut-être concevable, mais aujourd'hui inintelligible, ce qui ne veut pas dire irrationnelle.

Françoise Audé  
*Positif n°433 - Mars 1997*

## Entretien avec le réalisateur

### *Pourquoi Okinawa ?*

On parle beaucoup, ces temps-ci, d'un CD-Rom sur la guerre 39/45. Cherchez Okinawa : «*Les Japonais ont perdu 110000 hommes, dont de nombreux civils...*» Double erreur : les pertes japonaises sont en effet de l'ordre de 100000, les civils étaient les habitants d'Okinawa, une collectivité autonome, qui a son histoire et sa culture, annexée par le Japon après l'avoir été par la Chine... On estime le nombre de leurs morts à 150 000, le tiers de la population de l'île, une paille... Prenez l'encyclopédie Grolier :

«*Les Américains ont perdu 12 100 hommes, les Japonais 100 000*» : là, pas un mot sur les morts civils. Et une grande partie de ces morts l'ont été par suicides collectifs, même une fois la bataille finie ; on les avait conditionnés à ne pas se rendre. C'est cet exemple unique d'un des épisodes les plus fous et les plus meurtriers de la Deuxième Guerre mondiale, oublié par l'Histoire, rayé de la mémoire collective, que j'ai eu envie de remettre en lumière.

*Dit comme ça, on s'attendrait à un «documentaire historique». Et ce qu'on voit, c'est tout autre chose.*

La télévision a changé beaucoup de choses. Toute la partie «Okinawa» de **Level five** s'articule autour du récit d'un témoin. Imaginez-le dans le cadre «documentaire» comme vous dites - j'ai toujours abominé ce mot, mais le fait est que personne n'a été capable d'en trouver un autre ; les Allemands sont quand même un peu plus élégants avec *Kulturfilm...* - inscrit dans la journée d'un téléspectateur, entre le récit du calvaire d'un Bosniaque, celui du calvaire d'un Rwandais, et celui d'un survivant de la Shoah. Combien de calvaires peut-on ingurgiter comme ça, en ligne, et garder à chacun son caractère unique ? Il fallait

trouver autre chose.

«*Autre chose*», ça inclut le jeu vidéo, les images d'ordinateur et la présence d'une femme ?

Mes hallucinations préférées, oui. Je m'exprime avec ce que j'ai. Contrairement aux idées reçues, au cinéma, la première personne est plutôt un signe d'humilité : *Tout ce que je peux vous offrir, c'est moi.*

*Laura serait alors la «passeuse» entre le spectateur et l'absolu de l'horreur qu'est la guerre ?*

Elle est assez intègre pour ne pas éprouver de gêne à mettre en abîme sa tragédie personnelle et la tragédie de la guerre, parce que toute tragédie est unique. Une petite bourgeoise culpabilisée n'oserait pas le dire, tout en n'en pensant pas moins - elle penserait plutôt que la sienne est la plus grave. Laura sait que la souffrance n'est pas une aristocratie. Elle dépose la sienne à côté de celle des victimes d'Okinawa comme un de ces bouquets que les parents des enfants noyés jettent à la mer. Et, à mon tour, comme j'imagine qu'il est plus facile au spectateur de se reconnaître dans la souffrance de Laura que dans celle d'un homme qui a massacré toute sa famille, je parie sur cette reconnaissance pour le faire accéder au niveau de compassion qu'elle-même a atteint en plongeant dans la tragédie d'Okinawa. Mais c'est un pari.

*Ce niveau, c'est Level five ?*

Il y a les niveaux du Jeu, ceux qu'ils emploient métaphoriquement pour classer les choses et les gens, et la façon dont Laura entre elle-même dans le Jeu. A quoi elle pense au juste, à la fin, moi je n'en sais rien. Au spectateur de se débrouiller.

*Est-ce une façon de respecter le spectateur, ou de l'ignorer ?*

Je ne pense jamais à un spectateur possible. On m'a dit que c'était du mépris.

Ça se discute : tout faire pour un spectateur imaginaire - ce qui implique que l'on se croit assez malin pour le programmer dans sa tête et s'adapter à lui -, ou se dire, simplement, qu'on n'est pas si exceptionnel, que ce qui vous émeut ou vous amuse, vous, ne puisse rencontrer d'autres gens que ça amuse et émeut de la même façon ; de quel côté est le mépris ?

*Dans l'espace de travail de Laura - où elle intervient la plupart du temps-, on a l'impression de voir l'espace de travail du film lui-même.*

Exact. C'était un des amusements du dispositif, que le décor devienne l'instrument de sa mise en forme. L'ordinateur qu'on voit - ce bon vieux PowerMac-, c'est celui qui a servi aux effets visuels. La console qui apparaît en amorce est celle de mon banc de montage. En dehors du métrage japonais, tout s'est fait à deux, sans équipe, sans technicien, dans six mètres carrés. Lelouch disait récemment qu'il rêvait d'un film sans techniciens; je me demande ce qui l'en empêche. Si c'est seulement de trouver un producteur sans le sou, je peux lui en indiquer un.

*Le film serait un manifeste du «cinéma pauvre» ?*

D'un cinéma possible, c'est tout. Ce serait idiot d'y voir autre chose. On ne tournera jamais **Lawrence d'Arabie** comme ça. Ni **Andrei Roublev**. Ni **Vertigo**. Mais les outils existent maintenant - et c'est tout à fait nouveau - pour qu'un cinéma de l'intimité, de la solitude, un cinéma élaboré dans le face à face avec soi-même - celui du peintre ou de l'écrivain - ait accès à un autre espace que celui du film expérimental. La *caméra-stylo* de mon camarade Astruc étant quand même une métaphore : le moindre objet cinématographique exigeait encore un labo, une salle de montage, beaucoup d'argent... Aujourd'hui, une idée et un minimum de matériel permettraient à un jeune

cinéaste de prouver qui il est, sans avoir à courtiser les producteurs, les chaînes de télé ou les Commissions.

Propos recueillis par Dolores Walfisch  
Fiche G. N. C. R.

## Le réalisateur

Chris Marker fut l'un des grands rénovateurs en France du court métrage et du documentaire. Ses films sur Pékin, la Sibérie ou Cuba sont devenus classiques, même si, trop en prise sur l'actualité, ils ont quelque peu vieilli, contrairement à une œuvre de science-fiction aussi réussie que **La jetée**. Chris Marker est un cinéaste engagé : il a promené sa caméra de l'Asie aux usines Lip, prenant parti, refusant toute concession. En 1977, il juge que l'heure de la synthèse a sonné : ce sera **Le fond de l'air est rouge**. Marker nous y propose, à l'aide de documents filmés, une réflexion sur les changements survenus dans le monde depuis les années 60. Un film-somme, passionnant pour l'historien et le sociologue.

Jean Tulard  
*Dictionnaire du cinéma*  
Ed. Laffont

## Filmographie

Longs et moyens métrages :

**Olympia 52** 1952  
**Lettre de Sibérie** 1958  
**Description d'un combat** 1960

<b>Cuba si</b>	1961	<b>Mémoire de Simone</b>	1986
<b>Le joli mai</b>	1962		
<b>Le mystère Koumiko</b>	1965	Coréalisation :	
<b>Sij'aurais quatre dromadaires</b>	1966	<b>Les statues meurent aussi</b>	1950
<b>La bataille des dix millions</b>	1970	(Alain Resnais)	
		<b>A bientôt, j'espère</b>	1968
<b>La solitude du chanteur de fond</b>	1974	(Mario Marret)	
<b>Le fond de l'air est rouge</b> (2 parties) :		<b>La sixième face du pentagone</b>	1968
1. Les mains fragiles .		(F. Reichenbach)	
2. Les mains coupées	1977	<b>Vive la baleine</b> (Mario Ruspoli)	1972
<b>Sans soleil</b>	1982		
<b>A.K.</b>	1985	Films collectifs :	
<b>Level five</b>	1997	<b>Loin du Viêt-nam</b>	1967
		<b>Puisqu'on vous dit que c'est possible</b>	1974
Courts métrages :		<b>La spirale</b>	1975
<b>Dimanche à Pékin</b>	1956		
<b>La jetée</b>	1963	Commentaires :	
<b>Le deuxième procès d'Artur London</b>	1969	<b>Les hommes de la baleine</b>	1956
<b>Jour de tournage</b>	1969	(Mario Ruspoli)	
<b>On vous parle du Brésil</b>	1969	<b>Django Reinhardt</b> (Paul Paviot)	1956
<b>Carlos Marighela</b>	1970	<b>Le mystère de l'escalier quinze</b>	1957
<b>Les mots ont un sens</b>	1970	(Alain Resnais)	
<b>Le train en marche</b>	1971	<b>A Valparaiso</b> (Joris Ivens)	1963
<b>L'ambassade</b>	1973	<b>Le volcan interdit</b>	1966
<b>Quand le siècle a pris formes</b>	1978	(Haroun Tazieff)	
<b>Junkopia</b>	1981		
<b>2084</b>	1984		

### Documents disponibles au France

Positif n°433 - Mars 1997  
Dossier distributeur  
Le Monde - 20 Février 1997  
Cahiers du Cinéma n°510 - Fév. 1997