

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Tres recuerdos

Autor/es:  
Nuño, Ana

Citar como:  
Nuño, A. (1999). Tres recuerdos. La madriguera. (15):51-55.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41743>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# Tres recuerdos

## Tres recuerdos

Ana Nuño

Filmar es fabricar memoria  
Chris. Marker, *Sans Soleil*

El dossier que la revista *Positif* dedicó a Chris. Marker hace dos años, con motivo del estreno de *Level Five*, se abre con la siguiente observación: "Indudablemente, existe un caso Marker". ¿Por qué es Marker "un caso"? Porque, afirman los editores de esta revista, no abundan los análisis sobre su obra, y las retrospectivas que se le han consagrado se cuentan con los dedos de una mano. Sin embargo, este cineasta que cumplirá setenta y ocho años dentro de cinco meses tiene a sus espaldas una obra inmensa: 32 películas, entre largos y cortometrajes; seis series de televisión; un videoclip; cinco trabajos de multimedia; 10 libros, entre los cuales una novela, *Le Coeur net*, y más de 20 colaboraciones diversas en películas, desde el comentario de *Nuit et brouillard*, de Resnais, hasta *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán.

En realidad, no hay un "caso Marker"; el "caso", si acaso, somos nosotros o la crítica o el mercado. Después de darse a conocer con la "fotonovela" *La Jetée* (1962), recientemente "reinterpretada" por Terry Gilliam en *12 Monkeys* (1995), Marker no esperó mayo del 68 para lanzarse en la aventura del trabajo colectivo. De 1967 a 1976, durante casi diez años, desapareció de la circulación como "autor". Diez años bastan para que todo el mundo se olvide de uno. Ojo: este gran utópico es un individualista feroz que tiene los pies en la tierra. Al tanto de las innovaciones tecnológicas, Marker ha ido asimilando todas las nuevas técnicas de filmación. Lo que le ha permitido, desde la creación de su "laboratorio" en Argos Films, a comienzos de los 80, controlar todas las etapas de producción, realización y difusión de sus películas.

El cine, concebido e implantado desde una lógica comercial, es una actividad compleja, caracterizada por numerosas y diver-

sas etapas de fabricación. La complejidad de la cadena de producción es a la vez la causa y el producto de sus elevadísimos costes. Para que una película se venda y sea rentable, la producción ha de ser consecuentemente costosa, sin lo cual la pesada máquina publicitaria no invertirá un duro en ella. En esta espiral quedan atrapados la mayoría de los cineastas, tarde o temprano. Chris. Marker es uno de los poquísimos cineastas que jamás ha puesto ni la sombra de un dedo en este engranaje infernal. Literalmente infernal, porque entrar en él es firmar un pacto, el famoso pacto de Fausto: en este caso, poder acceder a lo mejor de lo mejor (los mejores actores, equipos técnicos, campañas publicitarias, festivales de cine y salas), a cambio de no hacer siempre, de no hacer casi nunca lo que se quiere hacer.

En el supuesto de que se quiera hacer algo: sobran los cineastas que lo único que pretenden es hacer dinero o ser famosos. *Rich and Famous*, el título de la última película de Cukor, es el lema que ha sustituido, en el famoso dintel, al antiguo "Lasciate ogni speranza voi ch'entrate..."

No existe, por consiguiente, el cine de Chris. Marker. Si por cine entendemos lo habitual: las películas



*La Jetée*, 1962

producidas o coproducidas en serio, rodadas en serio con actores serios, presentadas en festivales más o menos serios, estrenadas en salas comerciales y difundidas luego en formato vídeo. Supongo que a esto se refiere la revista *Positif* con lo del "caso Marker". Aunque sería más correcto hablar de "los casos Marker": de Chris. Marker, Chris Marker, Jacopo Berenizi, Christian-François Bouche Villeneuve, nacidos todos ellos el 29 de julio de 1921 en Neuilly-sur-Seine, Ulan Bator, Belleville y L'île-aux-Moines. La mayoría de las películas de este autor colectivo han sido producidas en casa, por él y/o sus amigos; filmadas en la calle, en colectivo y/o con amigos, y, más recientemente, diseñadas en ordenador; prácticamente nunca estrenadas en salas comerciales, salvo notables excepciones, como *Sans So-*

*leil* (1982) y *Level Five* (1996), y ausentes de las vitrinas de los vendedores de vídeo. El "caso Marker" es el de un cineasta que ha concebido algunas de sus películas para presentarlas en lugares que no suelen frecuentar los cineastas serios: centros culturales en barrios obreros, considerados de tercera categoría por la gente seria, o exposiciones en museos, como el Centro Georges-Pompidou, el Wexner Center for the Arts de Ohio y, recientemente, la Fundació Tàpies de Barcelona. Un cineasta que, desde 1967, se ha acostumbrado a trabajar en colectivo (que no quiere decir lo mismo que en equipo, actividad ésta reservada a la gente seria). En ese año, Marker trabajó con un colectivo de 150 profesionales del cine reunido para denunciar la guerra de los americanos en Vietnam. De este trabajo salió una película, *Loin du Viêt-nam*, en la que participaron Joris Ivens, Alain Resnais, Agnès Varda, William Klein, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch. Y Chris Marker, que aún no le había puesto el punto final a su nombre. Ese mismo año, Marker filmó la huelga de los obreros de Rhodiaca, en Besançon. De nuevo, antes del famoso mayo. La proyección de *À bientôt j'espère*, la película sobre esta huelga, en los locales de la fábrica ante los obreros dio origen a la constitución del colectivo Medvedkine: el equipo técnico de Marker se instaló en el centro cultural de Palente-les-Orchamps para enseñar a los obreros a manejar una cámara. Los obreros del colectivo realizaron varias películas, entre ellas la ya mítica *Classe de lutte*. En este caso, Marker se limitó a impulsar una idea. En cambio, su participación fue más activa y duradera en SLON, colectivo creado en el otoño de 1968 por una parte del equipo de *Loin du Viêt-nam*. Nadie ha sabido nunca qué significa SLON. Puede ser un acrónimo de "Servicio de Lanzamiento de Obras Nuevas" o un homenaje a un juego de palabras del comentario de *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), de Marker ("¿Cómo se dice elefante en ruso? –Slon...").

El soldado Marker dirige avanzadillas. El enemigo es siempre el mismo: el olvido. El ejército de Marker ya no se compone de obreros, entre otras cosas, supongo, porque ya casi no quedan. Ahora hay parados y empleados con contratos basura de tres meses. Que deberían ver las cintas de Marker. Por desgracia, las avanzadillas de Marker se hacen muy lejos de los nuevos explotados de nuestro "mundo feliz". Por eso, porque casi nadie ha visto el cine de Marker, salvo los críticos y profesores de cine y algunos cinéfilos, pienso que un repaso a su obra carece de sentido. En el peor de los casos, lo leerían los que lo saben todo sobre él y no lo necesitan; en el mejor, quienes no han visto nada de Marker o quizá sólo *La Jetée*, y tendrían que tragarse un rimero de títulos y fechas y datos biográficos incapaces de evocarles la más mínima imagen, el más insignificante recuerdo ni servirles siquiera de guía para adquirir tal o cual película de Marker en vídeo, por las razones expuestas. Me voy a permitir, en cambio, un personal relato: el de mis recuerdos de

algunos encuentros con el cine de Marker. Los que me han marcado. Un relato de recuerdos y encuentros, no con "el caso Marker", sino con "el amigo Marker".

### Primer recuerdo

Un anfiteatro en París-III. A nadie se le ocurre decir "estudio en París III". París III es, para todo el mundo, Censier. En este viejo barrio de París, a dos pasos de las arenas de Lutecia, con sus vestigios galorromanos, y del Jardín Botánico, creado por Buffon en 1739, el edificio de seis plantas que alberga la universidad desentona alegremente en su entorno de pequeños comercios y callejas con nombres tricentenarios: "calle del puchero de hierro", "calle de la espada de madera". Una estructura de plexiglas y metal barato, amenazada por la aluminosis. Los anfiteatros de Censier son inmensas salas destartadas y sucias, que apestan a tabaco, en las que se apiñan los estudiantes, 120, 150, hasta 250 estudiantes, y en las que los profesores dictan sus clases con micrófono. Como en Jussieu, cuatro calles más allá, hacia el Sena. Como en Vincennes, que aún no se ha mudado a Saint-Denis. Las tres, Censier, Jussieu y Vincennes, son hijas de mayo del 68, de su estallido de rabia contenida y alegría juvenil, pródigo en utopías. En este otoño de 1979, las huellas *visibles* de aquella sacudida, que hizo tambalearse y después caer a De Gaulle, son estas "universidades". En realidad, trozos que la vieja Sorbona se resignó a ceder o facultades creadas para acoger nuevas disciplinas: historia de las mentalidades, psicoanálisis, historia del movimiento obrero.

La Sorbona se opuso con todas sus fuerzas al nacimiento de Censier. Ni Vincennes ni Jussieu la inquietaban. Los mandarines –latinistas, tomistas y kantianos, especialistas en Théophile de Viau o en Racine– no vieron nunca en Marx o en Freud o en Nietzsche un peligro para sus cotos vedados de caza. Que Foucault y Deleuze enseñaran en Vincennes, que Kristeva dirigiera seminarios en Jussieu les pareció incluso un alivio. De algún modo, habían ganado: la peste era expulsada de la ciudad del saber positivo.

Pero el proyecto de una universidad que reuniera los estudios lingüísticos y literarios de las lenguas vivas, que el comparatista Etienne sometió al claustro, eso era harina de otro costal. La vieja universidad cedió sólo a medias: Censier sería una inmensa facultad de letras con competencias universitarias, pero la Sorbona se reservaba el derecho de seguir dispensando a su antojo las carreras literarias. En el otoño de 1979 se podía escoger entre la una y la otra para estudiar letras francesas o literatura inglesa. La diferencia no estaba en el nivel o interés de los profesores (recordemos el dicho del excelente profesor que fue Borges: "Profesor: sinónimo de incapacidad meritória"), sino en lo que éstos admitían en sus *pensa*: de un lado se leía a Raymond Picard, del otro, a Roland Barthes.

Había algo más en Censier que no existía en la Sorbona: estudios de cine. No una carrera diseñada para formar a profesionales del cine; de eso se encargaba el I.D.H.E.C., el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, convertido luego en la FEMIS. Sino una carrera de historia, teoría y análisis del cine. Una carrera no utilitaria, porque no preparaba a los estudiantes a ninguna profesión digna de ese nombre; a lo sumo, a ser profesor o crítico de cine. Una carrera que era un lujo pero que no estudiaban los pijos; los pijos, ya se sabe, estudian carreras utilitarias (económicas, derecho). Los que estudian carreras lujosas son quienes, por principio, no pueden permitirse ningún lujo: los hijos de obreros y pequeños comerciantes y maestros de escuela. Contradicciones del capitalismo.

El anfiteatro A de Censier, otoño de 1979. Estudio en Censier desde hace un año. Letras y literatura inglesa. El famoso chovinismo cultural de los franceses: se estudiaba literatura inglesa o alemana o española o italiana o portuguesa o rusa. O comparada. Pero la literatura francesa se llama, a secas, letras. Las Letras. Me he inscrito en un curso de "Introducción a la teoría del cine". El profesor es Michel Marie, un jovencísimo Michel Marie, con una calvicie incipiente y una voz pausada, grave, serena. El curso, que dura de noviembre a mayo, se compone de cuatro películas: *El acorazado Potemkin*, inevitablemente, *La Jetée*, de Marker, *Una giornata particolare*, de Scola, y *Souvenirs d'en France*, de Téchiné. Por eso todas las clases, una sesión de tres horas cada semana, se dictan en anfiteatro. En la primera de cada bloque vemos la película de cabo a rabo, y después Marie va desgranando sus comentarios y análisis en varias sesiones. Volvemos a la película una y otra vez: fragmentos de *Potemkin* que ilustran un determinado tipo de montaje; retazos de *La Jetée* para comprender cómo se articulan los niveles diegéticos, intradiegéticos y extradiegéticos; el plano secuencia en el Scola; los juegos con el tiempo narrativo en Téchiné.

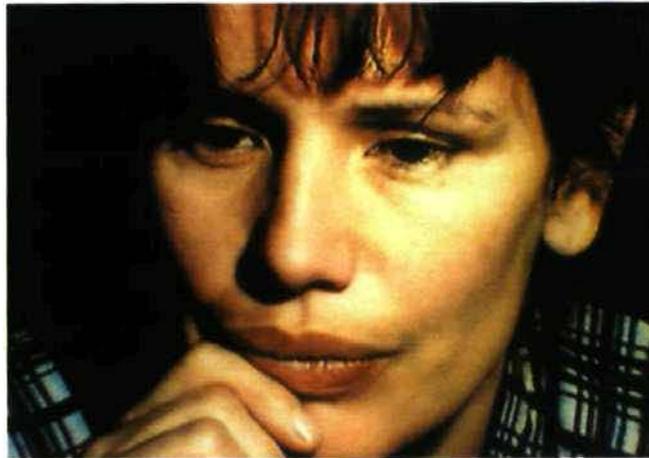
No conocía, no sabía nada de Marker. Aún recuerdo el estupor ante *La Jetée*. Estupor y miedo producidos por aquel desfile de imágenes estáticas que decían con una fuerza que a nada podía compararse los laberintos de la memoria y el olvido. La firmeza y la inmovilidad convertidas en máquinas para viajar en el tiempo. El relato imposible de un asesinato en la terraza del aeropuerto de Orly, narrado desde el futuro por un testigo de los

hechos que descubre que el asesinado fue él en el pasado. Un relato en forma de cinta de Moebius. Una secuencia: más imágenes fijas. Una mujer joven, bella, la mujer que "engancha" al viajero del tiempo a su pasado. La mujer duerme, acostada en una cama. De pronto se mueven los párpados, la mujer abre los ojos y nos mira. Es la única imagen en movimiento de toda la cinta. Una revelación: el movimiento y la mirada, el movimiento que nace de la mirada. No hay movimiento sin mirada.

### Segundo recuerdo

Mayo de 1988. Veinte años después del mayo famoso. París es el París de Mitterrand, de los socialistas. Una ciudad rica y cara, cada vez más cara. Y bella. Pero eso lo ha sido siempre, con o sin los socialistas en el poder. Mitterrand acaba de ser re-

elegido. Siete años más en el Palacio del Elíseo. Siete años más de privatizaciones de empresas públicas y boom bursátil. Aunque la Bolsa se desplomó hace pocos meses, todo ha vuelto a su cauce. El índice CAC 40, que registra el valor de las acciones de los principales grupos franceses, se ha vuelto a disparar. Todo el mundo saluda con aplausos la reelección del político que algunos llaman "el florentino" (por Maquiavelo, claro) y



*Level Five, 1996*

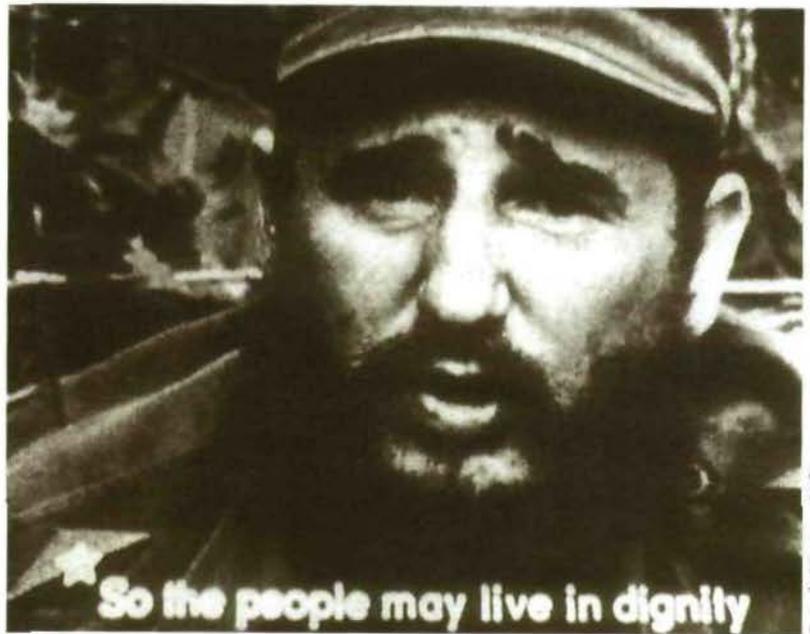
otros, simplemente, "Dios". Los socialistas se disponen, superado el trámite electoral, a preparar los fastos de 1989, el Bicentenario de la Revolución Francesa. El monumento de la Bastilla está cercado por andamios, también la cúpula de los Inválidos: hay que redorar el angelillo de aquél, la flecha y nervaduras de ésta. En la televisión se ventila la polémica en torno al proyecto de remodelación del Louvre del coreano Ieoh Ming Pei. Los que lo defienden, los que lo denigran. Los estudiantes se encierran en las bibliotecas para preparar los exámenes de junio, o se instalan en los jardines del Luxemburgo y los cafés del barrio latino armados con una batería de libros y cuadernos. Las manifestaciones de noviembre y diciembre de 1987, primeros desfiles multitudinarios de estudiantes en las calles de París desde 1968, son ya un recuerdo. Manifestaciones que le costaron el cargo al Ministro de Educación Alain Devaquet. Y la vida a un joven francés de origen argelino, Malek Oussekine, molido a palos por policías.

París es, si no una fiesta, el destino privilegiado de ricos japoneses y americanos, que compran por lotes enteros los hermosos palacios del siglo XVII del Marais y el distrito VII. En el

distrito VII, en la burguesa calle de Solférino, tiene su sede el Partido Socialista francés. La Francia socialista no es otra cosa, en mayo de 1988, que un montón de esperanzas rotas. El Programa Común de la izquierda acabó, estrujado, en una papelera cuando Laurent Fabius reemplazó a Pierre Maurois como Primer Ministro, cuatro años antes. En esos cuatro años, el paro se ha disparado: casi 11 %. Las empresas reestructuran, los obreros se marchan a casa, los jóvenes van más a menudo a las oficinas del paro que al cine. Ya se habla de las "banlieues". El presidente del Frente Nacional es votado por 15 % de los franceses. Hay, se dice, demasiados árabes, negros, asiáticos en París. La Francia socialista se repliega, cultiva sus fobias y defiende sus privilegios.

Una mañana de 1988 voy, con unos amigos, a una proyección de *Mémoires pour Simone* (1985), de Chris Marker. Simone es Simone Signoret y la proyección es privada. En la sala (una habitación en la casa de uno de los miembros del equipo de *Cahiers du Cinéma*) está Yves Montand. Que debe haberla visto cien veces. No importa, vuelve a verla. Y vuelve a llorar. Es la única película de Marker producida por el Festival de Cannes. Una concesión formal. La película es un típico producto Marker, mezcla inconfundible de inteligencia, análisis y emoción. Marker es un emotivo puro. Contrariamente a lo que suele pensarse, los emotivos no son lo contrario de los cerebrales, sino de los sentimentales. "La obscenidad está en los sentimientos", decía Céline. Y Marker es el único cineasta que trabaja con la emoción de la inteligencia y la inteligencia de las emociones. Al salir de la proyección, vamos a un café a tomar una copa. Alguien pregunta: ¿qué hace Marker, qué prepara? Nadie responde. Nadie sabe. ¿Marker se esconde? No, Marker trabaja. En su "laboratorio". Todo el mundo habla de *Sans Soleil* como si fuera una película nueva. Intemporalidad de Marker. Una voz cita una frase de *Sans Soleil*: "cómo acordarse de la sed". Yo recuerdo ahora, mientras escribo, esta otra: "expulsar la banalidad con el ensañamiento de un mercenario". Y estas dos frases se me antojan los límites, el norte y el sur, de la obra de Marker. Por un lado, la memoria. Cómo no olvidar, cómo recuperar, así sea fragmentariamente, la memoria. Cómo hablar hoy, por ejemplo, de abril de 1945 en Okinawa, de la guerra, de la destrucción y la muerte masivas, y también de la pérdida de un ser querido. Cómo hacer *Level Five* cuando se tiene la edad de Marker, sin renunciar a nada, apropiándose todo (el 3D, el CD-ROM, las nuevas tecnologías). Como un mercenario.

Chris. Marker es un soldado del cine, un luchador que lucha contra el olvido, que es nuestro mayor consuelo. Marker nos



Loan da Vietnam, 1967

quita ese consuelo, nos deja desprovistos, desnudos, sin defensas. Da igual que sus películas nos devuelvan el proceso de Artur London, los movimientos revolucionarios de izquierdas de los sesenta, el golpe de estado de Pinochet, a Aleksandr Medvedkin, a François Maspéro, a Régis Debray, a Carlos Marighela, a Douglas Bravo, que nos haga pasar de un solo golpe de Cabo Verde a Japón, de un juego de ordenador que nos dice "Gano yo, pero podemos seguir jugando" a los ojos llenos de lágrimas de una mujer joven que juega con un loro de peluche. Tampoco importa que ni sus documentales ni sus películas filmadas en vídeo ni sus CD-ROMs no tengan la perfección técnica de una película de Spielberg o Amenábar. La obra de Chris. Marker es única e indispensable. Única porque nadie se ha dedicado como él a documentar la memoria más frágil de todas, la de nuestra historia reciente; indispensable porque la ley del mundo que nos rodea es la ley de la amnesia, que nos condena a repetir hoy las masacres de ayer.

### Tercer recuerdo

Una tarde de diciembre de 1998. El sótano de la Fundació Tàpies, en Barcelona. Sótano asépticamente bautizado "Nivel 3". Level Three. Uno de los monitores instalados en la muestra Chris. Marker proyecta *L'Héritage de la chouette*, una serie en 13 episodios de 26 minutos cada uno. El primer trabajo para televisión de Marker. Producido por Attica Art Productions, La Sept y FIT Productions. "La herencia de la lechuza" —no es difícil adivinarlo— es la herencia de Grecia. Lechuza de la diosa Atenea y de Hegel y de la filosofía. Lechuza de Marker, su animal fetiche junto con el gato. Cada uno de los trece episodios de esta serie aborda un legado de la civilización griega, como la entiende Marker: el simposio, el olimpismo, la democracia, la nostalgia, la

amnesia, las matemáticas, la logomaquia, la música, la cosmogonía, la mitología, la misoginia, la tragedia y, claro está, la filosofía. Secuencias filmadas en las calles de Atenas alternan con entrevistas a Cornelis Castoriadis, George Steiner, Iannis Xenakis, Elia Kazan, Kostas Axelos, Vassilis Vassilikos. En "Logomaquia o las palabras de la tribu", Vassilikos habla de la lengua griega hoy. De la complejidad que entraña, para los griegos, orientarse en el laberinto de una lengua que es cinco lenguas (a lo mejor Marker concibió la metáfora de los cinco niveles escuchando a Vassilikos). Está el griego antiguo, el de Platón y Aristóteles; el griego de los Padres de la Iglesia; el griego bizantino; la *katharevousa*, o griego literario, y el demótico, lengua oficial de Grecia. (Para que después nos quejemos de las supuestas dificultades que genera el bilingüismo en Cataluña.) Dice cosas interesantísimas Vassilikos. Mejor dicho, no dice, se interroga, pregunta. (Intuyo que Marker y Vassilikos se llevan bien, más allá de los cinco niveles que comparten, ya que el método de ambos es muy parecido: el desvelamiento de contradicciones, el cultivo de perplejidades.) Por ejemplo: ¿por qué en griego "escritor" se dice *syngrafós*, y no, sencillamente, *grafós*? *Syngrafós* quiere decir "coescritor". El escritor nunca escribe su obra solo. Siempre hay alguien más implicado en el proceso de escritura. La musa, el inconsciente. O el lector. Otra perplejidad: ¿por qué Occidente no adopta el término griego que designa "literatura",

*logotekhné*, y en cambio crea con estas dos palabras griegas la palabra "tecnología", ausente, por otra parte, del léxico griego, que ha tenido que importarla?

Tomo asiento, con la cabeza llena de lechuzas, ante la pantalla de *Immemory* (1997), penúltima instalación interactiva de Marker, producida por Christine van Assche y el Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Pompidou. "Que un fotógrafo o director cinematográfico se convierta en objeto del recuerdo —escribe Marker en el texto de presentación de *Immemory*— no quiere decir que sea más interesante que cualquier otra persona, sino que hay líneas con las que puede trabajar, formas a partir de las cuales se pueden trazar mapas y figuras que pueden insertarse en estas imágenes." Te puedes pasar horas "clicando" con el ratón para pasar de un lugar a otro, seguir dócilmente el recorrido recomendado o saltar etapas, volver hacia atrás, detenerte en un punto del mapa de la memoria de Marker. El ejercicio es un poco decepcionante. La interactividad es una técnica, pero aún no un lenguaje. O quizá soy demasiado "clásica". En todo caso, prefiero las historias de lechuzas y gatos, los rostros y palabras y gestos que pueblan las películas de Marker.

Salgo a la calle preguntándome cuándo volverá el azar a proponerme un encuentro con Marker. Es la pregunta que nos hacemos después de haber visto de nuevo a un amigo muy querido que vive muy lejos, en otro país ♦

#### ALGUNAS OBRAS DE CHRIS. MARKER

##### Cine

1950: *Les statues meurent aussi* (con Alain Resnais). 30 min. B/N.  
 1952: *Olympia 52*. 82 min. B/N.  
 1956: *Dimanche à Pékin*. 22 min. Color.  
 1958: *Lettre de Sibérie*. 62 min. Color.  
 1960: *Description d'un combat*. 60 min.  
 1961: *Cuba sí!* 52 min.  
 1962: *La Jetée* ("photo-roman"). 28 min. B/N.  
*Le Joli Mai* (con Pierre Lhomme). 2h 45 min.  
 1965: *Le Mystère Kourmiko*. 54 min. Color.  
 1966: *Si j'avais quatre dromadaires*. 49 min. B/N.  
 1967: *Loin du Viêt-nam* (film colectivo). 1h 55 min. Color.  
 1968: *À bientôt j'espère* (con Mario Marret). 43 min. B/N.  
*La Sixième Face du Pentagone* (con François Reichenbach). 28 min. Color.  
 1969: *On vous parle du Brésil: Torture*. 20 min. B/N.  
*On vous parle de Prague: Le Deuxième Procès d'Artur London*. 28 min. B/N.  
 1970: *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela*. 17 min. B/N.  
*On vous parle de París: Maspéro. Les mots ont un sens*. 20 min. B/N.  
*La Bataille des dix millions* (con Valérie Mayoux). 58 min. B/N.  
 1971: *Le Train en marche*. 32 min. B/N.

1972: *Vive la baleine* (con Mario Ruspoli). 17 min. Color.  
 1973: *L'Ambassade*. 20 min. Color.  
*Puisqu'on vous dit que c'est possible* (film colectivo). 47 min. Color.  
 1974: *La Solitude du chanteur de fond*. 60 min. Color.  
 1975: *La Spirale* (film colectivo). 2h 35. Color.  
 1977: *Le fond de l'air est rouge*. 4h (versión para televisión: 3h).  
 1981: *Junkopia*. 6 min. Color.  
 1982: *Sans Soleil*. 1h 40 min. Color.  
 1984: *2084*. 10 min. Color.  
 1985: *A. K.* 1h 11 min. Color.  
 1986: *Mémoires pour Simone*. 1h 01 min. Color.  
 1996: *Level Five*. 1h 46 min. Color.

##### Multimedia

1978: *Quand le siècle a pris formes* ("Guerre et Révolution"). 15 min. Vídeo.  
 1985-  
 1995: *Zapping Zone* (*Proposals for an Imaginary Television*). Videoinstalación.  
 1997: *Immemory*. Instalación interactiva en CD-ROM.  
 1998: *Roseware*. Instalación interactiva. Obra colectiva en proceso de realización.