

Ironie Ironie Ironie

Interrogation Critique et Ludique n°177 – Juillet/Août/Septembre 2015

<http://ironie.free.fr> – ISSN 1285-8544

IRONIE : 51, rue Boussingault - 75013 Paris

Blog Ironie : <http://interrogationcritiqueludique.blogspot.fr>

L'imprévisible émulsion (tout dépend de l'eau de Seltz)

émulsion, nom féminin...

Sens 1 : suspension de particules très fines d'un liquide dans un autre (Chimie) ; Sens 2 : couche sensible à la lumière recouvrant les pellicules et papiers photographiques (Photographie).

Synonyme : Film.

Dictionnaire de la Langue Française

Pourvu qu'on ait l'ivresse : « essai poétique sur les dancings de banlieue » (Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma*, n° 93, mars 1959). *La ligne de mire* : essai sur trafic d'armes et réarmement du récit (« par la poésie à l'affût », dixit encore JLG). *Gala* : essai sur le voyeurisme. *Méditerranée* : essai sur les civilisations qui ne sont pas mortelles. *Bassae* : essai sur la mortalité des ruines. *Rue Saint-Denis* : essai sur la banalité du bien. *Une balle au cœur* : essai sur la poursuite du bonheur. *Le Horla* : essai sur la couleur et le psychisme. *Le Soleil et l'Ombre* : essai sur Nikos Kazantzakis. *Chez Georges et Rosy* : essai sur le tango. *Les Baisers au cinéma* : essai sur les baisers au cinéma. *Les Gifles au cinéma* : essai sur les têtes à claques. *Les Morutiers* : essai sur la pêche. *La Femme aux cent visages* : essai sur la peinture. *Tu imagines Robinson* : essai sur l'imagination. *L'amour c'est gai, l'amour c'est triste* : essai sur le hasard (et l'amour). *Le Maître du Temps* : essai sur le tragique (tropical). *Le Sang* : essai sur le sacrifice. *L'Ordre* : essai sur la lèpre. *L'Acrobate* : essai sur la réussite. *Pour mémoire (La Forge)* : essai sur le travail. *Au Père-Lachaise* : essai sur la mort. *Contretemps* : essai sur la langue cinématographique. *L'Arbre et le Soleil* : essai sur la langue provençale. *Trois jours en Grèce* : essai sur l'hiver. *Contre-Courant* : essai sur la fiction. *Dieu sait quoi* : essai sur les tables tournantes. *Ceux d'en face* : essai sur l'absence. *Jour après Jour* : essai sur l'a-fin.

Saura-t-on jamais (foin de rhétorique, je le sais, pas depuis longtemps mais je le sais) pourquoi l'œuvre entière de Jean-Daniel Pollet, auteur de documentaires et de fictions, a puisé sa lumière, si originale, si irradiante, si dynamique, dans les ressources de l'essai ? Car c'est bien tous ses films qui relèvent, avec le recul, de cette incidence oblique, *émulsifiante*, jusqu'à ne laisser persister comme trait d'union entre eux que cette aura de *pensée diffuse* au cœur d'un flux d'images et de sons appelé *film*. Si Pollet est « un œil », comme aime à le louer Sollers¹, c'est un œil de cyclone, brassant tout ce qui entre dans sa centrifugeuse, mots et images, formes et genres, mouvements et stases, strates et pépites, couleurs et concepts, métaphores et citations, répétitions et note unique, dans le seul but de produire un cinéma inédit, inouï, littéralement *imprévisible*. Qui ne s'explique que si on lui reconnaît les ambitions de l'*essai*.

Au début de *Trois Jours en Grèce*, Jean-Daniel Pollet se filme en train d'écrire cette phrase, qui pourrait être la devise de tout son cinéma : « Et c'est alors que la réalité première vint au secours de la fiction et que l'imprévisible eut lieu ». Empruntée à Lawrence Durrell, cette triade conceptuelle, mettant aux prises *Réalité*,

¹ « Pollet était avant tout un œil remarquable, mais il a toujours eu du mal à verbaliser ce que son œil captait. Une collaboration très étroite est donc née s'articulant, d'une part, sur la verbalisation et, d'autre part, sur le montage et le mixage. J'ai écrit le texte que vous entendez lorsque vous voyez *Méditerranée*, en revanche ce n'est pas ma voix qui le lit. Ce film est désormais un film culte, dû en partie à ce montage très étrange. J'ai passé des heures avec Pollet en salle de montage et je suis en quelque sorte cocréateur de ce film. » (Philippe Sollers, « La divine perception », entretien avec Mouloud Boukala et Charles Gardou, *Reliance*, n° 25, [En ligne], Cairn, mars 2007, pp. 25-33).

Fiction et Imprévisible, possède une telle puissance théorique d'implication et d'explication que l'on est tenté pour en éprouver la pertinence de l'agiter dans tous les sens. Par exemple : *Et c'est alors que la fiction vint au secours de la réalité première et que l'imprévisible eut lieu*. Ou encore : *Et c'est alors que l'imprévisible vint au secours de la réalité première et que la fiction eut lieu*. Mais aussi, inversement, on peut contempler la fiction secourue par l'imprévisible, ouvrant ainsi la possibilité d'être à la réalité.

Quatre scénarios : et toujours le même miracle. Dans tous les cas, quelque chose *a lieu* et a lieu par l'effet d'un appui décisif, que pointe le mot *secours*. Car plus qu'un objet, inerte par définition, c'est un événement, ou plutôt un avènement, que cette trinité formule, décrit, voire facilite, initie, met au monde ou pour tout dire *crée*. Et pourquoi pas : *transmue*. Il y a de la magie dans l'air, quand ce genre de création se produit. Et se produit à rebours de toute prévision, sinon de toute attente. Sa réussite nous plonge dans les frémissements, on dirait, d'une opération alchimique.

En quête de l'*or* filmique, l'alchimiste Pollet découvre dans son creuset le métal précieux de l'*essai*. A force de manipulations, précipitant l'une contre l'autre fiction et réalité, il génère, par transmutations, de l'imprévisible. Mais comment s'y prend-il ? En quoi consistent ces manipulations que le cinéaste s'évertue à mettre en œuvre, film après film ? Pollet avait deux ou trois principes qu'il aimait à brandir dès qu'on le poussait à la théorie. Au tournage : « une idée par plan ». Au montage : « $1 + 1 = 3$ » (formule que le musicien de *Ceux d'en face* explique à la jeune fille qui l'a trouvé dans la valise de son amant parti en Afrique). Mais il en est d'autres qu'il n'a jamais énoncés. Seulement pratiqués, avec assiduité. Essayons de les énoncer. En les détectant à l'œuvre.

Soit une figue posée sur une table. Une figue : sujet pongien par excellence. On y pense forcément. Et Pollet peut-être aussi, quand, armé d'un appareil photo, il s'apprête à en faire une image destinée à *Jour après Jour*, son dernier film. Ce film sur lequel j'ai beaucoup travaillé, puisque mon ami Jean-Daniel m'avait demandé d'en écrire le commentaire tandis qu'il en collectait encore les plans, jour après jour, dans et autour de sa maison. C'est pourquoi maintenant lorsque je cherche un exemple de ses façons de faire des films je le trouve d'abord dans son dernier, son testament.

La figue, donc. On a la chance de pouvoir regarder Pollet en train de *cibler* cet objet, grâce à un petit reportage réalisé par Leïla à la ferme Favet de Cadenet (Vaucluse), où Pollet habitait avec sa compagne (et monteuse) Françoise Geissler, la mère de Leïla, depuis 1989 et dont il ne sortait quasiment plus depuis des années, depuis l'accident qui l'avait laissé perclus de multiples fractures, l'empêchant de se mouvoir aisément, sans lui ôter pour autant le goût du cinéma ; alors, pour continuer à faire des films il inventait des scénarios à tourner sur place, comme *Dieu sait quoi*, *Ceux d'en face* ou *Jour après Jour*. Du reportage de Leïla, j'ai placé, avec sa permission, quelques extraits en prélude de *Jour après Jour*. On y voit Pollet au travail, photographiant des fleurs, des fruits. Dont cette fameuse figue, que nous croyions, par réflexe ou réflexion, et parce que Pollet l'a inscrite dans son film directement inspiré par Ponge, *Dieu sait quoi*, appartenir de toute éternité littéraire à l'auteur du *Parti pris des choses* et d'*Une figue de Paroles*. Sauf que Pollet, à l'évidence, on le voit à ses gestes, est en train, ici, de la faire sienne, cette figue, de se l'approprier, de la rendre éminemment *pollétienne*.

Comment s'y prend Pollet pour faire un plan de figue *perso* ? Une figue de (son) film ? Un fruit de (son) cinéma ? Eh bien, il y va franco : de port et d'abordage. Il se peut qu'il ait en tête la description que Ponge a ciselée de ce fruit, mais sa concentration lui ordonne de ne pas se perdre en références, en hommages, de capturer l'animal en plein vol, en pleine course. Vivant. Quel paradoxe pour une nature morte ! Chasseur d'images, il est aussi magicien, sorcier, et il a ce pouvoir d'immobiliser sa proie dans la meilleure position avant de tirer. A deux reprises, entre deux visées, il avance sa main vers la table pour écarter l'assiette et disposer dans le cadre son sujet seul, sous l'angle le plus juteux, le plus palpitant. En un mot, il centre, mieux : il cible. Comme il ne peut pas se déplacer, vissé dans son fauteuil par la lourdeur d'un corps impotent, il arrange la scène devant lui au lieu de se mouvoir autour d'elle, jusqu'à trouver le cadre parfait pour une inscription sidérante. La règle numéro 1 de Pollet est le *ciblage frontal*. C'est sans doute ce qu'il traduisait par : une idée par plan. Un objet par image, un sujet par cadre. Et toujours au centre, en plein milieu. Qu'il cadre des statues, des momies, des corps qui dansent, des vagues, un visage, des objets gisant dans l'herbe, des oranges

suspendues à un arbre ou reposant sur un plateau en osier, Pollet ne pratique pas l'abordage oblique, le décentrement maniéré, le biais baroque. Il fonce sur le Réel. Comme une abeille fait son miel, se goinfre de sucs, les pattes dans le pollen. Dans un autre extrait du film de Leïla, on voit Jean-Daniel fourrer littéralement le nez de son Nikon dans une fleur, s'introduire en elle avec ce zoom coulissant qui imite une trompe pompant du sucre végétal. Il y va au flair, à l'instinct, à la gourmandise. « A quoi me servent les livres pour photographier une rose », donne-t-il à lire, écrit de sa main, dans *Jour après Jour*. Une rose, une figue, c'est pareil, ça se hume sans détour, ça se lampe d'un clic clac jouisseur, sans la moindre préméditation (intellectuelle).

Revendication insolente d'un rapport direct, immédiat, intuitif : sensuel. Mettant tous les sens en éveil. L'œil écoute. L'œil sent, palpe, goûte. Et finalement pense. Sensuel, le cinéaste l'est aussi philosophiquement. Retrouvant, sciemment ou pas, peu importe, le Condillac du *Traité des sensations*, de *L'Origines des connaissances*, de *L'Art de penser*. Dans sa saisie sensuelle du réel, le cinéaste s'affirme penseur. Il ne cisele pas des images seulement pour fixer de la beauté, une aura poétique du monde, il entend capturer aussi des objets inscrits dans le temps et dans l'*étant*. Chaque instant saisi est un fragment du devenir des choses : saison après saison, jour après jour. Chaque image est destinée à entrer dans une ronde sans fin ni commencement. Ronde en attente de quoi ? Disons le avec les mots du cinéaste : du surgissement de l'Imprévisible. Quel programme ! Car au fond c'est quoi cet imprévisible ? Un autre nom du *jamais vu* (graal de tout artiste qui se respecte) ? Oui mais au carré, au cube : du jamais vu jamais vu parce que jamais pensé. Jamais vraiment considéré. Con-sidé-é. Cum : avec.

L'Imprévisible, c'est sûr, ne peut jaillir d'un plan seul, si exact (frontal) soit son contenu. Une image, pour mériter sa place dans la ronde magique, doit être travaillée aussi comme durée. La deuxième règle de l'alchimie pollétienne prescrit que la durée d'un plan doit excéder sa fonction de représentation : il faut qu'une image dure plus que ne l'exige la nécessité de montrer ce qu'elle contient. Ainsi le surcroît de temps qui lui est affecté finira par indexer le temps lui-même. Tous les plans des films de Pollet s'étirent au-delà de leur rôle d'énonciation documentaire ou fictionnelle. Un paysage, un objet, un visage, des ruines, un geste (des mains boutonnant un corsage, d'autres actionnant des rames qui meuvent une barque, deux corps s'exerçant à la danse, un écrivain lisant un poème en se regardant dans un miroir), qu'ils adviennent en plan fixe ou dans une image en mouvement, insisteront toujours quelques petites secondes de plus dans un film de Pollet qu'ils ne l'auraient fait dans l'œuvre d'un autre cinéaste. À preuve, la réduction de moitié par Godard de la durée des plans de *Méditerranée* qu'il inclut dans *Film Socialisme*. Comme s'il leur reconnaissait, en les privant de leur durée pollétienne, la qualité de « poétique » qui leur est conférée par l'augmentation de leur poids temporel : n'ayant, lui, aucune volonté manifeste de dire poétique (il joue plutôt sur le lyrique) il ramène les plans empruntés à une fonction signifiante. Qui est : on ne fera plus *Méditerranée*, le temps est passé de ce genre d'essai. Exercice d'admiration lisible au revers de la déploration, que Godard applique également à un autre film, *Le Cuirassé Potemkine*. On ne fera plus *Potemkine* le temps est passé (est-il vraiment passé ?) de ce genre de gestes sublimes. À chaque époque son cinéma. Godard en travaillant selon d'autres dosages, mais dans le même creuset, les mêmes *vils métaux* que son camarade alchimiste, révèle et confirme qu'on peut atteindre l'or cinématographique en portant à incandescence la durée d'une image.

L'eau bout à 100°. A combien de degrés faut-il porter une image pour qu'elle change d'état ? Et quelle habite un film, y voyage, comme un nuage aux formes légères, imprécises autant qu'irréfutables. C'est une autre règle de l'art, de l'essai pollétien, qui détient le secret du passage des images, en quelque sorte, d'un état solide à l'état gazeux. C'est la règle du mouvement permanent pour ne pas dire perpétuel. Une règle que Sollers a détectée parfaitement et définie dans son commentaire de *Méditerranée*. En examinant comment Pollet y déroulait les plans, les enchaînait, les répétait, Sollers, s'appuyant sur cette dynamique, dresse la théorie des opérations en cours et il le fait si finement qu'on dirait que ses formules sont performatives. A la façon dont un speaker de télévision décrirait un match en direct tout en y participant comme un énième joueur. La règle n° 3 s'énonce ainsi : « Le mouvement, décollé de lui-même, distribue maintenant les distances et les rôles, de l'autre côté, continue dans la trame sa fonction inlassable ».

Tout mouvement qui excède son action, au point de s'autonomiser, fait basculer l'image dans une autre dimension (« de l'autre côté »), où peut surgir ce que Pollet guette sous le nom d'*imprévisible*, et dont l'attente le pousse à enchaîner toujours plus de mouvements. Toutes sortes de mouvements, formant des grappes, des

écheveaux, des farandoles de mouvements. Mouvements de caméra se faufilant dans les paysages, les décors, mouvements des corps, solitaires ou combinés, mouvements des éléments naturels, flux des eaux, vent agitant des arbres, poussant des nuages, roulant des vagues, mouvements des objets propulsés circulairement par des moteurs, des appareils mécaniques, mouvements minuscules ou apparemment sans fin, qu'il faut interrompre par un, deux ou trois plans fixes, pour mieux les relancer, « autres et les mêmes, de la même façon et différemment » (comme le pointe encore Sollers dans la voix off de *Méditerranée*).

L'inventaire de ces mouvements reviendrait à dérouler presque en continuité toute la filmographie du cinéaste. En voici quelques uns qui perdurent dans ma mémoire. S'imposent d'abord les mouvements de *Méditerranée*, film que j'ai vu plus de cent fois, que j'ai analysé plan par plan (« Vers le Récit Rouge », *Cinéthique*, n° 7/8, printemps 1970²), et que je revois toujours avec le même frémissement. Oui, impossible d'oublier ce vent qui siffle, dès la première image, agitant les herbes sèches que veille un enchevêtrement de fils de fer barbelés le long desquels la caméra se met à glisser lentement, longuement, découvrant au loin une mer faiblement agitée ; puis vient ce mur de blockaus verdâtre parcouru, à la même vitesse, jusqu'au trou noir d'une porte ; puis un champ de ruines antiques appelant un mouvement court entre deux colonnes gisant sur le sol ; un haut four à métaux dont la porte coulisse verticalement et dévoile un bouillonnement de lave orange, rouge, où une énorme pince plonge pour cueillir un lingot de métal en fusion qu'elle laisse tomber sur un tapis roulant ; et brusquement, raccord du feu industriel avec une tête de momie aux dents blanches striant verticalement la noirceur de ce visage saisi horizontalement, image fixe celle-là, comme l'était celle de trois Pyramides égyptiennes qui précédaient ou suivaient, je ne sais plus, une statue du dieu Thot, à tête d'épervier, qu'un mouvement de caméra à hauteur de ses bras tendus écartés faisait pivoter vers nous comme si la divinité nous invitait dans son royaume... C'est à ce moment-là qu'on entend la première phrase du texte de Sollers, qui met tout de suite en abyme génialement la somme (et le reste) de tous ces mouvements : « Une mémoire inconnue *fuit obstinément* vers des époques de plus en plus lointaines ». Cette « fuite », gratifiée d'un adverbe intentionnel re/marque l'élan, la mobilité, que le film déploie et après l'avoir nommé lui imprime une direction. « L'impression d'ancienneté augmente » : la phrase suivante confirme la dynamique en cours par un verbe prenant acte d'un mouvement intérieur redoublant les mouvements extérieurs dont l'addition trame le film.

Plus que tous les autres écrivains auxquels Pollet a demandé des mots pour ses images, Sollers a saisi l'essence de ce cinéma qui n'existe que dans une mobilité incessante, n'admettant les plans fixes que pour ponctuer, séparer, relier, deux séries de mouvements. Aspirée et inspirée par ce qui s'anime *obstinément* de plan en plan, la verbalisation de Sollers convoque dans son texte tous les verbes du déplacement physique dans l'espace mais aussi dans le temps : survoler, marcher, se rapprocher, relancer, glisser, échapper, remplacer, redistribuer, osciller, traverser, basculer, tresser, recommencer, déborder... Cette obstination, éclatant sur l'écran, on le sait maintenant, était le fruit d'une décision pratique : Pollet avait tenu à embarquer, sur le toit de son break Peugeot, dix mètres de rails et un chariot de travelling, malgré leur poids (cf. le témoignage de son assistant, Volker Schlöndorff, que j'ai interrogé en vue d'écrire une biographie de Pollet³). A une époque où les caméras légères du cinéma direct se répandent avec succès, et instituent un style relâché, mais vif, d'écriture en mouvements chaotiques, Pollet choisit de filmer avec un lourd arsenal de stabilisation de la caméra placée sur des rails longs à installer, mais qui donnent une impression parfaite de fluidité, de glissement impalpable, à la limite invisible. Pollet ne part pas en Sicile, en Grèce, en Syrie, en Egypte, en Espagne, pour attraper des images au vol, il entend ciseler dans ces pays des plans d'orfèvre. C'est sans doute ce que signifie ce geste inaugural, le jour du départ : venant de Neuilly, à l'aube d'un jour d'août, après avoir descendu les Champs-Élysées, Pollet fait accomplir à la voiture un tour complet de la Place de la Concorde, alors qu'il aurait pu se contenter de tourner à droite, en bas des Champs, pour enjamber le pont de l'Assemblée et prendre la direction de l'Autoroute du Sud.

Boucle première, hautement symbolique (autour d'une obélisque !), programmatique même, de ce qu'il part chercher dans son périple autour de la Méditerranée. Et dont il poursuivra la quête ensuite de film en film.

² On trouve un extrait de ce texte dans le beau livre/dialogue de Jean-Daniel Pollet et Gérard Leblanc, *L'Entre Vues*, Montreuil, Editions de l'œil, 1998.

³ L'intégralité de cet entretien est à lire dans la revue en ligne *Débordements*, sous le titre « A la recherche de Jean-Daniel Pollet ».

Vite, passons en revue quelques mouvements qui se pressent dans nos souvenirs dès que nous convoquons les titres de Pollet. Les mouvements dans les bâtiments de l'ancienne léproserie, dans *L'Ordre*. Les zigzags entre les danseurs de *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, puis ces arabesques interminables encore plus déliées, accomplies par JDP poussant pour *L'Acrobate* le fauteuil roulant de son caméraman. Les mouvements improbables et pourtant insistants, d'ampleur courte mais élégante, dans l'étroit atelier du tailleur de *L'amour c'est...* Le balancement de la barque jaune du *Horla*, tandis que tournent les bobines du magnétophone posé sur son siège. Le panoramique magique (imprévisible) ouvrant *Tu imagines Robinson*, inscrivant le héros, sans qu'on le voit se déplacer, au début et à la fin d'un aller-retour ininterrompu de la caméra. La mer qu'on voit danser sans cesse dans la Trilogie de Cadenet, où les mouvements s'accumulent, s'accélèrent, deviennent de plus en plus complexes, répétés. Les mouvements de *Trois jours en Grèce*, sur les ponts, dans les cafés, au bord des rivages, mouvements réalisés en voiture ou au steadycam, cet appareil permettant de conjuguer virtuosité et fluidité dans des parcours erratiques, non linéaires, imprévisibles (ah ! on y vient), enivrants de vitesse et de circonvolutions, qui culminent dans cette giration autour de la voiture arrêtée portes ouvertes devant un café. Et puis *Dieu sait quoi* et ses mouvements circulaires autour d'une table chargée de pots, de bouteilles, ses travellings sur de longs murs de pierres sèches, ses voltes sur place d'objets (machine à écrire, poste de radio, pichets, lampe) posés sur une tournette. Valsez manège ! Fluez rivière, courez cours d'eau, filez nuages, tournoyez flammes ! Et convolez, images saisies à la dérobee sur un écran de télé où se bousculent tranquillement maints films de l'auteur, enchevêtrés, que l'auteur revisite sans s'y arrêter, mais l'oreille aux aguets de tous ces sons anciens (grillons, ressac, pluie, grondement d'avions, chansons), de ces paroles irréfutables (Raimondakis le lépreux de *L'Ordre* tançant ses visiteurs, Sollers lisant dans *Contretemps* les litanies de Satan, de Baudelaire). Sons, paroles, musiques qui surlignent le va et vient méditatif entre une photo de Francis Ponge (surplombant une machine à écrire) et un portrait de Picasso (auréolant une télé), dieux lares, comme les désigne au début la voix off, veillant magnanimes sur ces transferts d'énergie, ces transmutations de sens, ces changements de polarité. Alors, le mouvement s'épure, se réduit à l'oscillation d'une flamme, puis à un mouvement au sens propre d'horlogerie, sur lequel le film va se clore : des roues dentées avancent imperturbables, entraînées par un ressort invisible, cœur palpitant du temps. Enfin dans *Ceux d'en face*, film plus statique, il y a quand même cette toupie qui valse sur la table, l'oscillation sonore d'un galet, et ce tourbillon lent autour de la valise de l'amant, et ces glissements devant les photos suspendues à des fils, comme formant des séries d'images que la jeune fille organise, défait, recompose.

Arrêtons, car voici poindre la règle n° 4 de l'alchimie de Pollet : la série. La répétition des mêmes images dans des ordres différents, jamais un film ne s'y était essayé. Cette composition sérielle fut tout de suite repérée, magnifiée, dès les premiers textes sur *Méditerranée* publiés dans le dossier des *Cahiers du Cinéma* n° 187 (fév. 1967). Fin 1969, pouvant disposer pendant plusieurs semaines d'une copie du film et d'une table d'analyse 35mm, à l'Université de Vincennes, je me suis mis à vouloir percer le mystère de cette organisation fascinante : numérotant les plans, traquant leur retour, mesurant leur déplacement, comptabilisant leur répétition, j'ai tenté d'en produire la théorie, d'en fixer les lois. « Vers le récit rouge » (*Cinéthique* n° 7/8) témoigne de cette fouille vertigineuse cherchant à établir avec précision ce que formulait Sollers (dans *Cinéthique* n° 5) : « Ici, tout a lieu au moins deux fois. » Au moins, oui, mais combien exactement ? Et quoi en conclure ? « La règle la plus apparente de cette logique est le retour des plans. Le moins que l'on puisse dire est que ce retour est imprévisible (*tiens tiens*), qu'il se produit selon des lois difficilement chiffrables. Des plans reviennent plus souvent que d'autres : on compte par exemple deux plans de jeunes filles grecques, l'une qui se coiffe, l'autre qui danse mais on ne réussit pas tout de suite à les distinguer ; 22 fois apparaît l'opérée ; 7 fois le visage noir d'une momie ; 6 fois un lingot de métal en fusion et 5 fois la pince du haut-fourneau, etc. Ces comptes, loin de nous éclairer, déplacent le centre productif de cette écriture. Ce qui est important, en effet, c'est que ces plans reviennent : ainsi est brisée la linéarité qui est succession d'éléments uniques⁴. »

On était alors en plein structuralisme, exaltation de la mise à jour, par déconstruction, des éléments constitutifs d'un langage. Pollet avec ce film devint le fer de lance d'une guerre contre le cinéma « idéaliste », empêtré dans ses prétentions psychologiques et ses ornières narratives linéaires. Le salut viendrait d'une pratique *matérialiste* amplifiant la sérialité initiée par Pollet (et Sollers) dans *Méditerranée*.

⁴ Jean-Paul Fargier, « Vers le récit rouge », *Cinéthique*, n° 7/8, Paris, printemps 1970.

Ce que nous ne savions pas, à l'époque, c'est que ce grand chambardement formel, cette révolution esthétique riche de promesses politiques, n'avait pas commencé avec *Méditerranée* pour Pollet. Qu'il existait une origine, dans sa propre filmographie, à sa loi des séries. Que *La ligne de mire*, œuvre réputée perdue, ratée, et ouvertement reniée de temps à autre par son auteur, contenait la *répétition originelle*. Comme nous venons de le découvrir maintenant que ce film disparu a refait surface. Et comme j'en ai aussitôt pris acte dans un texte publié dans *Trafic* (n° 87, automne 2013). Oui *La Ligne de Mire* est la répétition générale de *Méditerranée*, en même temps qu'il en est la matrice. Tourné entre décembre 1958 et mars 1959, monté les mois suivants, prévu pour sortir à l'automne 1959, avec une belle affiche jaune et noire, *La Ligne de Mire* est d'une telle audace formelle que, devant les critiques réprobatrices de son entourage, et malgré les encouragements de quelques critiques lucides comme Moulet et Douchet, le cinéaste renonça à publier son travail, ne parvenant pas à assumer cette nouveauté radicale. Edifié sur un récit brisé, piloté par une voix off rhapsodique (écrite par Pollet), mélangeant malignement plusieurs temps, brouillant les frontières entre passé et présent, avançant de répétition en répétition de quelques plans (château, billard, chasse, mondanités, errance dans Paris la nuit, chassé croisé d'individus louches, fado, cabaret, beuveries, neige), progressant par séries se déplaçant, coulissant, se recouvrant, se relançant (selon un système narratif sans doute inspiré par *La Modification*, de Michel Butor, Prix Renaudot 1957), le premier long métrage de Jean-Daniel Pollet était une bombe, qui s'est transformée au fil des ans en bombe faussement désamorcée, à retardement. Qui vient tout juste d'exploser, provoquant des révisions dans l'histoire du cinéma. Non seulement, il y a dans ce film tout le système de *Méditerranée* (1962-67) mais aussi celui de *L'Année dernière à Marienbad* (1961). L'esthétique que n'avait osé assumer Pollet en 1959, il la revendiquera fièrement quelques années plus tard, car cette fois il ne sera plus seul mais confirmé dans sa tentative de film non linéaire, sériel, répétitif, par l'intuition géniale de Sollers d'être en présence d'un coup de maître, totalement inédit, d'une fusée n'ayant besoin que d'un coup de pouce (le sien), pour accélérer sa trajectoire entre les mythes et être propulsée dans l'Histoire. La visée de cette écriture est claire : élever sur des ruines et dans l'arène, à la fois désertée et sanglante d'une clôture, la possibilité et le calcul d'une sortie par permutations, assimilable à une mutation logique procédant par blocs et pans mythiques entiers. La révolution idéologique sort de la Méditerranée : l'histoire traverse, en l'évaluant, toute mémoire⁵. (Conférence de Sollers au Cercle Tel Quel, reprise dans *Cinéthique*, n° 5).

Pourquoi insister autant sur ces lois structurelles, ces fulgurances formelles, ces stratégies matricielles dans un texte sur la dimension essayiste des films de Pollet ? Un essai c'est quand même le choix d'un sujet ! Et au début de ce texte, j'ai déroulé la filmographie intégrale de Pollet en énumérant une flopée de thèmes. Vais-je maintenant les passer en revue, pointer leur pertinence, cerner leur développement, détailler leurs points de vue ? Ce serait vraiment vain. Pollet en réalité ne traite pas des sujets, il s'appuie sur eux pour édifier une chorégraphie de signifiants, une danse de formes, une farandole enivrée de gestes répétés, des cavalcades réglées entre des images et des sons plusieurs fois chevauchés. On frappe dans ses mains, on change de partenaires, la valse continue, la rumba recommence. Les pas se répètent, les pieds se croisent, les mains se frôlent, le mouvement ne doit jamais cesser, il doit tout emporter, soulever, exalter, métamorphoser en réalités premières, en fictions amorcées, jusqu'à ce que se lève le soleil de l'Imprévisible, illuminant la sarabande d'un jour éblouissant.

Si l'on s'en tient à la définition donnée (sur internet) par le Dictionnaire de la Langue Française, un essai, « en littérature, est une œuvre de réflexion portant sur un sujet précis et exposé de manière personnelle, voire subjective par l'auteur ». Voilà, c'est ça : un essai (littéraire) est un exposé personnel, voire subjectif. Pollet en est la brillante illustration... cinématographique. Et que dit le Robert ? « Essayiste : auteur d'essais littéraires. » Omniprésence de l'écrit, absence du filmé : confirmation que Pollet s'est aventuré en territoire inconnu avec ses films en formes d'essais. « Essai : ouvrage littéraire en prose de facture très libre, traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas. » C'est bref, essentiel : un sujet traité de façon non exhaustive, dans des formes très libres. Pas libres : *très* libres. Vive Robert ! Le petit Robert est grand et Pollet est son prophète. Trêve de plaisanterie : l'addiction de Pollet à l'essai manifeste un sens, une soif, un goût immodéré pour la liberté (la rage, précise

⁵ Philippe Sollers, « Cinéma/Inconscient/"Sacré"/Histoire » [1969], ce texte au titre si *telquelien* a été repris dans *L'Entre Vues*, op.cit., pp. 161-162.

maître Ponge) d'expression. L'essai s'ouvre devant lui comme le royaume de l'invention formelle, forcément formelle, le territoire sans limites des effets de style inédit, inouï, exaltant.

Qu'importe le sujet *pourvu qu'on ait l'ivresse* ! Ce programme d'exploration est inscrit au fronton de toute son œuvre. Dès le titre de son premier film. Aussi est-il inutile, superfétatoire, inessentiel, d'ergoter sur sa philosophie de la solitude, sur sa fascination pour les ruines, sur son empathie pour les souffrances, sur sa nostalgie des étoiles, sur ses emballlements pour les métiers antiques, sur ses révérences aux mythes, sur sa déférence envers la littérature, et sa quête des mots apportés par des pros. Il a traité les sujets que le Système de production lui a laissé traiter, il a laissé tomber toutes sortes de projets, mis de côté très vite tous ceux qui ne déclenchaient pas une approbation rapide, un apport immédiat de financement. Il lui fallait faire tourner le plus souvent possible sa machine innovante, son invention grisante, sa forge à *imprévisible*. Qu'importe le prétexte, le texte – cinématographique – compte plus que tous les sujets. Bien sûr, Pollet s'est battu pour faire tel ou tel film. Je le sais bien : je l'ai secondé pendant des semaines quand il préparait *Les Folies Françaises*, d'après le roman de Sollers, en filmant ses castings à la recherche de la « fille » de Sollers, auxquels Sollers participait, se prêtant avec amusement à ces bouts d'essai, testant le répondant de sa future partenaire. Bien sûr, Pollet a produit, avec sa société, Illios Films, certains de ses projets (*Contre Temps*, *Pour Mémoire*), mais dès que les obstacles s'accumulaient, dès que les refus tombaient (de l'Avance sur Recettes en particulier), Jean-Daniel imaginait d'autres scénarios (*Les vélos d'Itea*, *L'Afrique*, *Le Musée*, *Planète Terre*, *Le Poids du Ciel*, *Le Torero Immobile*, *Dernier Acte*, *Plein Ciel*), convoquaient d'autres collaborateurs (Thibaudeau, Bonitzer, Borker, moi), cherchaient d'autres complices (Born, Durrell, Leblanc, Jaulin), s'embarquaient dans d'autres complots, taillaient imaginativement d'autres champs à sa frénésie créatrice.

Il court, il court, le Pollet... Mais après quoi et qu'est-ce qui le pousse toujours en avant ? La réponse est inattendue mais elle me paraît évidente, aujourd'hui. C'est le gaz carbonique ! Lui qui a vécu ses dernières années les poumons raccordés à des bouteilles d'oxygène, n'a fait toute sa vie que rivaliser d'ingéniosité avec son grand-père auréolé d'une invention qui a fait la fortune de la famille Fiévé (dont la fille Germaine épousa Jean Pollet, desquels naquirent Jean-Daniel et sa sœur Jenny). Quoi ? Pffft. Un système d'injection de gaz carbonique dans les boissons. Le syphon à émulsion. Le truc qui fait pschitt à répétition. Le brevet qui répand à volonté l'eau de seltz sur toutes les tables, des cafés, des foyers. Enorme retombée, pluie de royalties pendant des années. Issu d'un tel *pedigree*, Jean-Daniel se devait de relever le défi familial, de lever haut le drapeau de l'innovation imparable. Son père d'ailleurs lui montrait le chemin : simple greffier en justice, il avait un tel sens de la transformation des maisons qu'il passait pour être architecte de profession, et il savait aussi construire des bateaux (dans lesquels le petit Jean-Daniel a manillé ses premières rames, démarré ses premiers moteurs). C'est pourquoi, ayant choisi la carrière cinématographique, Jean-Daniel ne pouvait y être qu'un innovateur, un expérimentateur, un traceur de routes. Dans le domaine encombré des faiseurs de films, il se taillerait le chemin de l'essai.

Tout s'explique ! La généalogie est encore la plus sûre des clés. Le plus beau est que son invention rejoigne celle du grand-père chimiste, PDG de La Carbonique. L'injection d'une *émulsion* dans la création des films, non pas seulement au niveau du support (cf. plus haut, définition 1), mais comme principe de coexistence légère (« suspension de particules très fines d'un liquide dans un autre ») de toutes formes et de tous sens mis en présence, définit la formule scientifique de l'originalité de Pollet. La meilleure définition de l'essai, à laquelle aucun auteur de lexiques apparemment n'a pensé, est cette mise en suspension, flottaison, autonomisation de tous les éléments, de toutes les matières, de toutes les altérités entrant en rapport, en contact, en états séparés mêlés pour traiter un sujet « sans l'épuiser ».

Et comment s'obtient cette suspension, dans un essai ? Un essai cinématographique, attention. De Pollet, qui plus est. Par le même moyen que pour un cocktail. Un coup de syphon ! Tout dépend de l'eau de seltz. « Eau gazeuse faite d'eau pure chargée d'acide carbonique sous forte pression ».

Comment le cinéaste essayiste envoie-t-il son coup de syphon ? Ah ça, c'est tout l'art de l'imprévisible. Et de sa cinquième règle : « Chaque image est le centre du film, son soleil. » Cette règle découle de la précédente comme son effet le plus sûr. Séries, mon beau souci. Séries sans commencement ni fin, dont le centre se déplace sans cesse, parce que chaque plan est un, unique, absolu, bref : autonome. Le film ne fonctionne pas par

accumulation destinée à un moment déterminé à exalter un sens, mais par juxtaposition, déroulant infiniment un parcours qui à chaque nouveau pas, nouveau plan, prend une autre direction. C'est pourquoi chaque plan revient dans d'autres séries à une autre place, flottant dans le film avec l'intensité d'un centre aussitôt décentré dès qu'un autre le remplace. Les liaisons ne sont jamais définitives, stables à jamais, elles sont au contraire instables et toujours ouvertes à d'autres combinaisons.

L'essai comme émulsion, suspension de particules dans des liquides qui se mêlent sans se confondre, dansant à l'infini des chorégraphies imprévisibles, sans commencement ni fin : c'est ce que répète inlassablement, avec la même jubilation, de film en film le cinéma de Pollet, unique en son genre. Si bien que son œuvre entière peut être regardée comme un seul fleuve, dans lequel, contrairement à celui d'Héraclite, on se baigne plus d'une fois. Faire de tous ses films un seul, charriant dans son courant tous les plans, tous les sons, tous les signes que véhiculent les autres, cela semble avoir été la seule et constante obsession de Pollet, qui en a simulé plusieurs fois le phénomène en mélangeant des fragments de ses premiers essais, à l'évidence sériels (*Méditerranée*, *Bassae*, *L'Ordre*, *La Forge*) pour créer un nouvel opus (*Contretemps*, *Trois jours en Grèce*, *Dieu sait quoi*). Mais par extension, ce fleuve unique et multiple, si Pollet avait osé l'étendre, aurait pu absorber aussi les fictions et leurs spirales. *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, et ses répétitions de bal en bal de mésaventures semblables ; *Une balle au cœur*, ses fuites entre deux bals (au son du bouzouki) de pays en pays, d'île en île ; *Tu imagines Robinson*, avec ses rêves cycliques, ses interchangeable Venus ; *Le Sang* et ses marches entremêlées de sacrifices répétitifs ; *L'amour c'est gai*, *l'amour c'est triste*, répétitif dès son titre, égrainant des situations ressassées, de la double vie de la sœur du héros à la vie redoublée (résurrection) d'un vrai faux mort de petite mort ; *L'acrobate*, qui va de concours en concours mais virevolte sans fin comme sur une même piste ; etc. Sans oublier les ritournelles de *La Ligne de Mire*, tournant en rond dans leur cachette comme pour mieux conforter l'absence d'origine de ce courant puissant. Qui n'a finalement qu'un seul moteur : la danse⁶. Laquelle n'est pas un art mais une science.

« La science de l'expression directe par les mouvements, venant au secours de l'homme qui ne sait plus danser. » Si Pollet, en fin de compte, revendique son alchimie comme *science* c'est celle dont Ponge lui tend la clé dans *Dieu sait quoi*. Au fond, Pollet n'a filmé que de la danse. Dans tous ses films il y a un moment de danse, mise en abyme de tout son cinéma, de son système, de ses effets. On pourrait, à ce stade, feuilleter tous ses films, multiplier les preuves. Mais vous les avez en tête, et trois flashes suffiront pour amorcer la ronde des chorégraphies qui maillent chaque court, moyen ou long métrage.

1. Melki swinguant divinement dans *La ligne de mire*, comme s'il venait juste de quitter les planchers de *L'ivresse*.

2. Des toreros tourbillonnant enlacés à ces dieux noirs majestueux qu'il leur faudra tuer.

3. La valse des kakis, dans *Dieu sait quoi*. Oui quoi ? Je vais vous le dire. Kakis : fruits d'or accrochés à leur plaqueminier, qui se dit en grec DIOSPYROS : *blé des dieux*. Voilà le véritable arbre du jardin d'Eden (et pas bêtement le pommier de la Bible). L'arbre mythique de la connaissance du Bien et du Mal, c'est lui. Pollet en avait un dans son jardin. Il croquait du fruit défendu. D'où sa Science.

La Science du *Un, deux, trois... Dansez*.

On essaie ?

Jean-Paul Fargier – 2014

Texte publié dans l'ouvrage : *Jeux sérieux : cinéma et art contemporain transforment l'essai*,
Sous la direction de : Bertrand Bacqué, Cyril Neyrat, Clara Schulmann et Véronique Terrier Herman,
Une publication HEAD – Genève / Mamco / Directeur de publication : Jean-Pierre Greff

⁶ Je termine, avec cette exaltation de l'œuvre comme danse infinie, par où Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat entament leur remarquable essai sur Pollet, (*Tours d'Horizon*, Montreuil, Editions de l'œil, 2004), merveille de finesse d'analyses. Si on recoupe celles-ci avec les montages/démontages opérés par Leblanc et le cinéaste lui-même dans *L'Entre Vues*, on doit constater que Pollet est un des cinéastes les plus profondément étudiés.