

Ironie Ironie Ironie

Interrogation Critique et Ludique n°201 – Mars/Avril 2020

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

IRONIE : 51, rue Boussingault - 75013 Paris

Le Sang

L'article que je n'ai pas écrit en mai 72

Après le passage au Festival de Cannes du film de Jean-Daniel Pollet : Le Sang



Si j'avais été à Cannes, cette année-là, pour voir *Le Sang*, le dernier opus d'un de mes cinéastes préférés, Jean-Daniel Pollet, j'aurais eu le choix entre trois séances. Deux au Français, une au Star. Mais en ce mois de mai 1972, je n'étais pas à Cannes ; je m'occupais, à Genève, avec ma compagne, Danielle Jaeggi, des suites du décès de sa mère. J'espérais découvrir ce film au moment de sa sortie en salles. Hélas *Le Sang* ne sortit jamais. Secoué par les réactions négatives de certains de ses amis, et les protestations pendant la projection d'une partie du public, outré par trois scènes sanglantes, Pollet décida de retirer ce film de la circulation. Même dans les festivals qui se multiplièrent pour lui rendre hommage pendant quatre décennies. Même à ses amis, dont j'étais, qui lui demandaient la faveur d'une projection privée, le réalisateur opposait un refus catégorique.

« Je ne suis pas un meurtrier, disait-il, je regrette de m'être laissé entraîner à faire exécuter trois animaux dans ce film. Je ne le montrerai plus jamais. Pourtant, c'est peut-être le film où je suis allé le plus loin au niveau de la mise en scène. »

Il avait cependant accepté que *Le Sang* soit programmé lors de ce qui serait sa dernière rétrospective, au Centre Pompidou en octobre 2001 (Pollet meurt en 2004). Par malchance, une longue grève des travailleurs du nettoyage obligea le Centre à fermer avant que la rétrospective Pollet soit achevée et que *Le Sang* y fut projeté.

Restauré en 2019, ce film fait partie de l'Hommage que la Cinémathèque rend à Jean-Daniel Pollet, du 11 au 29 mars 2020 en programmant la presque totalité de ses films (ses œuvres de télévision étant remarquablement absentes de la rétrospective). À cette occasion une dizaine de DVD sera éditée. Dans celui du *Sang*, j'assure deux bonus, un écrit, un parlé, où je résume tout ce que j'ai découvert sur les conditions d'existence de ce film maudit, reprenant et amplifiant les révélations contenues dans un long article publié par *Trafic* dans son numéro de mars 2020.

Pour les lecteurs d'*Ironie*, en voici un troisième, fictionnel : l'article que je n'ai pas écrit en mai 72. Article que j'aurais pu publier soit dans *Tribune Socialiste*, soit dans *Téléciné*, soit dans *Cinéthique*, les trois organes auxquels je collaborais.

Pour ce faire, je vais me (et vous) projeter à une époque où on ne connaissait de l'œuvre de Pollet que les films qu'il avait signés avant 1972, courts, moyens et longs métrages mêlés, car chacun à ses yeux relevaient d'un même désir, revêtaient la même importance : *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (1958), *Gala* (1961), *Méditerranée* (1963), *Bassae* (1964), *Une balle au cœur* (1965), *Le Horla* (1966), *Rue Saint-Denis* (un des sketches de *Paris vu par*, 1966), *La Femme aux cent visages* (1966), *Les Morutiers* (1967), *Tu imagines Robinson* (1967-68), *L'amour c'est gai, l'amour c'est triste* (1969), *Le Maître du Temps* (1970), plus quelques pépites de télévision telles l'essai sur Nikos Kazantzakis, *Le Soleil et l'Ombre* (1967) ou *Le Cours de danse : chez Georges et Rosy* (1966) dont sortirait plus tard *L'Acrobate* (1975), mais ça en 1972 personne ne le savait, même pas lui. Comme il ignorait aussi que viendraient : *L'Ordre* (1973), *Pour Mémoire* (1980), *Au Père-Lachaise* (1986), *Contretemps* (1986-87), *Trois jours en Grèce* (1990), *L'arbre et le soleil* (1990), *Dieu sait quoi* (1993), *Ceux d'en face* (1996-2000), *Jour après Jour* (2003-2006).

Voici donc, j'imagine, ce que j'aurais pu écrire en 1972 si j'avais été au Festival de Cannes. Dans ce style mêlant enthousiasme naïf, considérations éclairées et assertions théoriques dont je tressais à l'époque mes articles.

J-P Fargier – Février 2020

Les hippies jouent à la corrida

*Je te salue, vieil océan !
Toute l'eau de la mer ne suffirait pas à laver
une tache de sang intellectuelle.*
Lautréamont

Avec son dernier film, *Le Sang*, présenté au Festival de Cannes par la Quinzaine des Réalisateurs, Jean-Daniel Pollet replonge dans les arcanes de son chef-d'œuvre indépassable, *Méditerranée* (1963). Dont on se souvient quel rôle central y tenait la tauromachie.

Dès son ouverture, pendant que son titre s'écrit en lettres vertes, on assiste à un simulacre de corrida. Où le taureau est un homme nu, se trainant à quatre pattes sur le sable (*aréna*, en latin) d'une vaste plage, la peau couverte de sang, fonçant exténué sur la chemise rouge qu'on agite devant lui en guise de muleta.

Disons-le d'emblée, ce nouveau film de Pollet, qui professe ne jamais faire deux fois le même film, ne ressemble à aucun de ceux qu'il a déjà réalisés, même si on voit se tisser des fils évidents, comme celui de la corrida, entre lui et eux.

Narrant la pérégrination difficile d'une horde de nomades à travers un désert, il se rapproche du *Robinson* que Pollet a imaginé dans une île grecque, se livrant pendant une heure et demie à des exercices de survie. Mais Tobias Engel y est seul (à l'exception d'un Vendredi féminin fantasmé). Dans *Le Sang*, ils sont une bonne vingtaine à jouer les naufragés. De quel désastre ? Peu importe. Comme dans *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, ce qui compte c'est la description des rites pratiqués par une communauté humaine. Les nomades du *Sang*, quand ils ne tirent pas leur chariot bariolé, s'arrêtent parfois pour danser, tuer un animal ou enterrer un défunt, car la mort rôde le long de leur chemin, se battre aussi entre eux avant de se réconcilier ; alors ils se déshabillent pour se caresser et s'étreindre. Quelques-uns portent des masques, souvent peints à même la peau. Et l'on se souvient alors que c'est nanti d'un masque (de Charlot) que Claude Melki, en 1958, danseur éconduit par toutes les danseuses d'une guinguette, réussit à entraîner sur la piste une partenaire. Or dans *Le Sang* on retrouve Melki tout aussi solitaire, lunaire, accompagnant la marche presque en étranger, se laissant guider par le mouton qu'il tient en laisse, aspiré par le mouvement.

Quelle expérience Pollet a-t-il voulu réaliser en mêlant son Buster Keaton maghrébin à sa horde de hippies ? Après le premier rôle qu'il venait de tenir dans *L'amour c'est gai, l'amour c'est triste*, cette formidable comédie (écrite et dialoguée par Remo Forlani), où Melki incarne un tailleur juif, qui ne s'aperçoit pas que sa sœur cartomancienne (Bernadette Lafont) se livre à la prostitution sous couvert de tirer les cartes, Pollet cherche-t-il à confronter son acteur fétiche à un univers tragique ? Cela se pourrait bien.

Car effectivement, c'est une *tragédie* que met en scène ce film dans un théâtre vaste comme le monde, borné seulement par l'horizon. Notons que c'est la première fois que Pollet aborde ce genre éminent. Non sans le subvertir, bien sûr. Tels les auteurs antiques campant dans leurs malheurs les Atrides, les Perses, les Troyennes, les Phéniciens et autres groupes frappés par le destin, Pollet peint les Hippies : peuplade moderne aux prises avec une malédiction. Laquelle ?

Répondre à cette question donne la clé du projet de Pollet, cinéaste inclassable, fomentant toujours ses films dans des contrées du cinéma où personne ne l'attend, ne le voit venir. Passant du documentaire à l'essai, du polar au fantastique, de la comédie à la tragédie, ce qui le meut c'est l'invention formelle, la déconstruction des genres, le débridage des codes, le surgissement du nouveau ciselé à la pointe de sa caméra. Alors, que lui apportent, que lui permettent, ces hippies ? Ou plutôt *ses* hippies – car ils sont très différents des hédonistes de *More*, de son ami Barbet Schroeder, des motards d'*Easy Rider* de Denis Hopper ou des étudiants contestataires de *Zabriskie Point* d'Antonioni.

Ce qui frappe dès la première vision (j'ai vu le film trois fois, tant il me fascinait par sa complexité, prenant des notes dans le noir, et je l'aurais bien vu une quatrième, une cinquième fois si le Festival l'avait programmé davantage) c'est que jamais il n'y a eu dans un film de Pollet autant de personnages évoluant devant son objectif – sauf dans son court-métrage sur les bals populaires, mais là cette profusion de corps appartenait à son sujet, n'était pas le résultat d'une décision créatrice.

Pour la première fois, le cinéaste de *Méditerranée* et de *Robinson*, du *Horla* et de *L'amour c'est gai*, va pouvoir lancer dans l'espace et le temps de ses cadres subtils un grand nombre d'*actants* libres – et non pas une poignée d'actrices et d'acteurs voués à l'exécution d'un scénario aux gestes déjà fixés, aux mouvements prévus et aux paroles préétablies (rituel cinématographique qui lui a quand même permis d'obtenir le brio sûr de *L'amour c'est gai* et la fougue hésitante d'*Une balle au cœur*). En enrôlant une troupe de comédiens, adeptes de surcroît des enseignements du *Living Theatre*, les Tréteaux Libres de Genève, il se donne une armée de guerriers (et de guerrières) rompus aux exercices de la sacro-sainte *Improvisation*, panacée de toutes les modernités en vogue. Et que leur demande-t-il de combattre ? Les resucées filmiques du cinéma dominant : narratif, réaliste, psychologique, englué dans la vraisemblance. Avec les armes d'une gestuelle symbolique, d'une chorégraphie collective, d'une phraséologie lyrique. Si bien que *Le Sang* ne ressemble à aucune fiction cinématographique déjà produite (même pas à celles de Miklos Jancso, aux rouges trop bien huilés).

S'il faut lui trouver un improbable ancêtre c'est du côté de Jean Rouch qu'il faut regarder, du côté de ces *Maîtres Fous* qu'il a immortalisés en cernant leurs cérémonies avec sa caméra labile et ses mots qui nomment, interprètent, relient. Mais chez Pollet, les rituels étranges de la peuplade qu'il étudie ne suscitent aucun commentaire. Leur sens est à deviner en nous mettant à l'écoute des rares phrases qu'ils lancent, en interprétant les énigmes des objets qu'ils fétichisent (roue, menhir, drapeau, lames, poupées), en observant les actes qu'ils accomplissent et que le cinéaste nous donne à voir – et a contrario ceux qu'il nous cache.

Telles des statues en mouvement (on pense à *L'homme qui marche* de Rodin, aux silhouettes filiformes de Giacometti), ces hommes et ces femmes n'existent que par leur progression dans l'espace. On ne les voit jamais manger, ni dormir, ni boire, ni se laver. Vêtus toujours des mêmes costumes qui les identifient, sous un éternel soleil (il n'y a pas une seule scène de nuit) parfois voilé par des nuages, au milieu de ce désert de pierres et d'herbes rares qu'ils doivent traverser laborieusement pour atteindre leur destination, ils ne font que marcher.



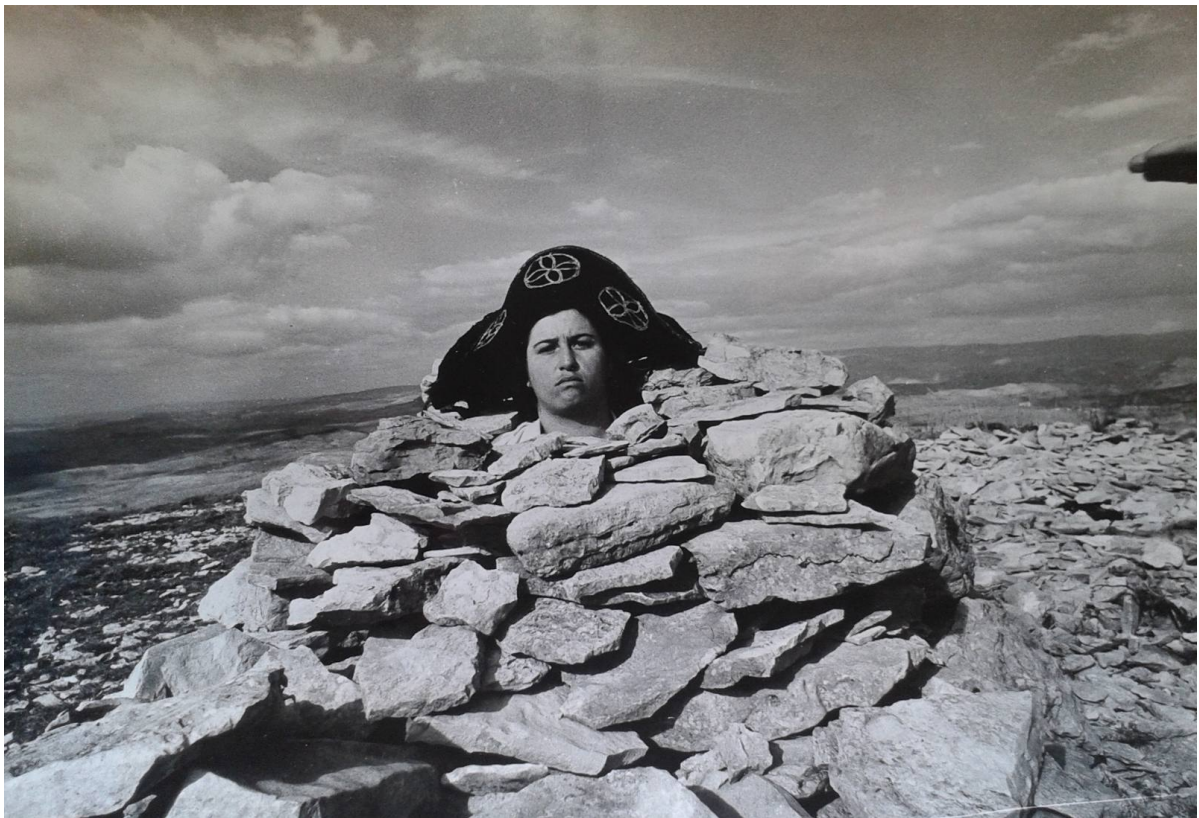
Scène de sacrifice



La borde en mouvement



Jean-Daniel Pollet en discussion avec son chef opérateur et un acteur



Tuca morte et enterrée debout comme une Inca

Si on sait où ils vont, parce que l'un d'eux a crié au début : *Nous n'avons pas d'autre but que de voir la mer*, en revanche on ne sait d'où ils viennent, qui ils sont, ce qui les a fait se rassembler. On ne connaît pas leurs noms, à l'exception de celui qui a énoncé le but de la marche, et s'est présenté à nous, face caméra : « *Je m'appelle Simon, emballage perdu, mûr pour l'abattoir. J'ai transporté mes couleurs au désert, mais l'animal a mangé mes discours. Alors recueillez, s'il vous plaît, mes dernières paroles. Je suis là pour mourir mais plus tard, un peu avant la mer.* » Peut-être parce qu'il connaît (par intuition magique) son destin tragique (périr en route), il est le seul qui parle, et toujours de façon lyrique, haletante, se lançant régulièrement dans des tirades véhémentes, des exhortations enflammées. Il diffère aussi des autres nomades par sa vitesse de circulation : quand les autres progressent à pas lents, pénibles, sans s'écarter de la ligne droite qui leur tient lieu de chemin invisible parmi les obstacles du relief, lui, il court sans cesse, il sillonne l'espace dans tous les sens, invitant ses collègues à en faire autant : à quitter la ligne droite qui les oppresse, proclame-t-il, pour divaguer selon leurs désirs. Par sa parole, annonçant le futur de son destin personnel (la mort avant de voir la mer), il agit comme le Coryphée d'une tragédie collective, dont ses compagnons de route forme le Chœur, ne s'exprimant que par des chants, des mélopées sans mots. Une tragédie n'ayant pas de héros – excepté les trois animaux, un sanglier, un mouton, un taureau, qui sont sacrifiés au cours de la marche.

Simon s'oppose souvent à celui qui apparaît comme le chef de la horde. Celui qui détient le savoir sur la marche à suivre, grâce à sa boussole, qu'il sort de temps en temps pour vérifier la rectitude de leur progression. Cette boussole est remarquable par le fait qu'elle incorpore un trait creusé dans son support : trait droit qui confirme la ligne à suivre. Parfois ce signe, ce trait, figure sur une pierre, que ramasse et brandit un marcheur, comme une preuve qu'ils avancent sur le bon, le droit chemin. Il m'a fallu du temps pour découvrir ce détail, je ne l'ai perçu qu'à la troisième vision du film (Pollet ne montre pas en gros plan cette pierre signée, il la laisse flotter au centre d'un plan large).

Ainsi *Le Sang* se construit en opposant des gestes à des gestes, des signes à des signes, mais pas des paroles à des paroles puisque seul le Coryphée parle, clame, déclame. Pour manifester son refus de la ligne droite, Simon ne fait pas que protester oralement ou courir en zigzag au milieu de la troupe soudée autour du Chef à la boussole. Il tente des actions de diversion, invente des cérémonies. Une fois, par exemple, après avoir bandé les yeux d'une belle marcheuse aux cheveux bouclés (on dirait une princesse berbère) il la pousse à tourner sur elle-même, bras étendus, mains fermées, comme pour pointer au hasard une direction à suivre, ainsi qu'à la roulette la bille s'arrête sur un numéro. Sans doute, celle qui exécute ce jeu y croit-elle l'instant de s'y prêter, mais comme les autres poursuivent imperturbablement leur chemin rectiligne, elle finit par les rejoindre. Et Simon se met en quête d'un nouveau subterfuge, d'une nouvelle complice.

Par moment, le conflit entre ceux qui suivent la ligne et celui qui veut s'en affranchir, s'apaise. Ils communient tous dans des cérémonies funèbres. Il y a deux morts ou plutôt deux *mortes* au cours de la marche. La première d'épuisement, qui sera ensevelie debout au cœur d'un tumulus de pierres, sa tête d'amérindienne dépassant du cratère de ce tombeau, tels ces morts qu'on laisse se momifier à l'air libre (et sec) de certains déserts du Chili ; la deuxième, des suites d'une agression venue de l'extérieur.

Car l'autre ressort dramatique de ce voyage, outre les conflits internes à la troupe, est la menace qui pèse, qui plane, qui fond sur les marcheurs tout au long de leur trajet. Dès le début, ils voient débouler dans le paysage vide une voiture roulant à toute vitesse : indice qu'il existe là, invisible dans ce décor sauvage, une route. Une route par laquelle une invasion pourrait se produire. Une route qu'ils pourraient prendre mais qu'ils évitent grâce aux indications de leur boussole traçant la ligne à suivre au milieu des cailloux. Et justement, c'est sur cette route, renversé par ce bolide fou, que Simon périra. Malheur à qui s'écarte du droit chemin ? On dirait. Plutôt la roche que l'asphalte. La Nature que la Civilisation.

Un autre *ennemi* est constitué par un avion qui parfois les survole très bas, parfois se pose près d'eux, et d'où jaillit un photographe qui les traque méchamment, tel un paparazzi assoiffé d'insolite. D'autres envahisseurs débarquent d'une voiture, celle-là même qui tuera Simon. Ils sont quatre, grimés en clown, et s'en prennent à une nomade isolée, la violente, la dénude, la viole (mais on ne le voit pas). Elle en meurt et après avoir été transportée sur le dos d'un des assaillants qui a été capturé, elle sera déposée dans un enclos de pierres dessinant un cimetière à ciel ouvert, accompagnée de mélodées déchirantes et apaisantes à la fois.

L'ennemi, une autre fois, a frappé vite et fort, sans qu'on sache comment (ellipse), il a capturé une dizaine de nomades, que les survivants découvrent enchaînés, pendus, suppliciés, disposés comme des victimes expiatoires à l'entour d'une croix. Laquelle signe un tel forfait ? Le Chef n'en doute pas : après avoir libéré ses camarades de leurs cordes, il renverse la croix à coups de machette. Au moins ne sont-ils pas morts et pourront-ils se remettre en route, continuer à espérer atteindre leur but.

Et soudain, tout s'accélère, s'éparpille. Avant de revenir mourir sous les yeux de ses camarades, Simon aura vu la *mer promise* au cours d'une escapade à deux. Il a réussi à entraîner avec lui un nomade que nous nommerons l'Aveugle, car il évolue les yeux fermés, personnage aux longs cheveux, aux allures androgynes. Simon et l'Aveugle, l'un tirant l'autre, débouchent soudain dans une ville neuve dont les immeubles ressemblent à des pyramides : on reconnaît la Grande Motte, ensemble balnéaire qui sort juste de terre, des grues immenses attestant d'une finition à venir. Après avoir erré parmi les rues désertes, ils s'installent sur une dune, face à la mer (hors champ), et là, muni d'un rasoir, Simon sacrifie sa magnifique tignasse de tresses qui le rendait semblable à un chanteur de reggae. L'aveugle constate la métamorphose en caressant le crâne nu. Comme on caresse la tête d'un mort. Moment de douceur vaguement érotique.

L'érotisme amical de ce geste funèbre contraste avec les autres moments où les nomades expriment et concrétisent leur idéal de liberté sexuelle. Moments en vérité peu nombreux : on n'est pas à Ibiza avec les protagonistes de *More*. Pollet filme un groupe mu par une espérance de renouveau salutaire et chemin faisant donne à voir ce qui le ronge : le retour imprévisible et irrépressible de la violence au cœur du *Peace and Love*. Pire, de la sauvagerie. Tout au long de leur marche les nomades ne cessent de s'empoigner, de brandir les uns contre les autres des pierres, des bâtons, des couteaux, de rouler ensemble dans la poussière. Puis de s'étreindre, réconciliés, au nom de leur utopie. Pour ne pas dire illusions. Car voici comment cette quête s'achève.

Ils arrivent enfin à la mer. Explosion de joie et de rires. Bain lustral au milieu d'une envolée d'oiseaux roses. Un taureau noir (victime propitiatoire ?) est sacrifié. Le Chef, après une estocade frénétique, recueille le sang qui gicle dans l'herbe et s'enduit le corps de rouge afin de transfuser en lui la force de la Bête. Et il devient à son tour taureau. Et donc proie. Jeté par le rituel antique dans une danse de mort. Comme dans les cérémonies aztèques dont parle Georges Bataille au début de *La Part maudite* (1), il est celui qui doit *payer* le plus pour demeurer au sommet d'une hiérarchie confortée par les simulacres d'un renversement. On n'est plus dans une Tragédie mais dans la terreur apprivoisée d'un Potlatch. Pendant que les hippies jouent à la corrida, le cadavre de Simon l'hérétique est traîné par deux acolytes *en ligne droite* jusqu'à la mer. Nul ne peut échapper au Dogme. La Ligne est sacrée. Simon (*si non*) forcé, à son corps défendant, de dire *oui* à ce qu'il a toujours combattu, subit ainsi la pire des violences.

Le Sang est un film politique. En ce sens qu'il creuse, jusqu'à l'os, nos origines de vivants socialisés, soudés « par un crime commis en commun », que tout le monde cherche à oublier, à renvoyer dans la nuit des temps, sauf que ce suprême Refoulé ne cesse de revenir par mille ruses. Pollet aurait pu aussi bien intituler sa fable *Malaise dans la civilisation*. C'est en quoi les hippies de ce film, éblouissants d'insolence, nous concernent. Ils nous délivrent du mal de nos illusions politiques, tissées de lignes droites (à gauche surtout). Les protagonistes de Pollet trébuchent sous nos yeux dans nos rêveries innocentes. De bonheur sans altérité ni altération que depuis près d'un siècle nous poursuivons.

À travers ces contradictions c'est aussi son propre dilemme que traque le cinéaste. Celui de la singularité d'une posture en marge, qui se veut et se voit évoluer aux avant postes, mais se découvre combattue à la fois par le milieu ambiant (la Société, le Cinéma) et par ses attaches à des valeurs du Passé non encore tranchées (le Sens, le Récit). Faute de pouvoir énoncer un programme politique révolutionnaire, l'artiste déploie un festival de formes nouvelles qui, au bout du compte, devraient donner à penser autrement. De ce film on ressort ivre d'arabesques. De plans séquences virtuoses. De sinuosités imprévisibles. De peuplement de l'espace sans cesse en mouvement. D'un tric trac incessant de cercles et de lignes. De visages sublimes de jeunesse et de volonté. D'un ressac sans rivage de corps illuminés, flattés par un tempo doucement étiré. C'est la première fois qu'un film, à chaque plan, donne l'impression de se dérouler comme pulsent les vagues, identiques et diverses, d'un océan.

« Je te salue, vieil océan ! »

Ces gens qui marchent vers la mer, le cinéaste les a filmés comme s'ils étaient eux-mêmes ce qu'ils cherchent à atteindre, comme s'ils étaient la mer cent fois recommencée. Alternant tempête, grain, calme plat, pot au noir, tornade, maelström, embellie. Heureux les spectateurs qui se sont laissés portés par ce roulis, cette houle.

Jean-Paul Fargier



Derrière Tuca (la guitariste) et Melki et son mouton on voit Simon, le déviant & Violence des envahisseurs

(1) C'est à la lumière de ce livre de Bataille que l'on peut saisir le lien profond entre *Le Sang* et *Méditerranée*. Tout se passe dans *Le Sang*, qui apparaît comme le plus grand défi que le cinéaste s'est lancé depuis l'œuvre qui l'a instauré en parangon de modernité cinématographique, comme s'il avait cherché à revenir au premier tremplin (Bataille) sur lequel il avait essayé, en vain, d'édifier le bond inouï de *Méditerranée*, avant d'en trouver la dynamique auprès de Sollers. Lequel a tout de suite vu et transcrit, exalté même, la prodigieuse portée initiatique révolutionnaire d'un tel brassage d'images. D'une telle absence de psychologisme. Le sang qui coule dans le dernier film de Pollet a commencé à jaillir dans *Méditerranée* : c'est ce que pourrait dire Sollers si on déroulait son texte sur la marche obstinée des Nomades du *Sang*. C'est ce que dit Bataille en filigrane des trois sacrifices d'animaux qui ponctuent cette marche. Il n'y a pas d'autre façon de les justifier, et donc de les recevoir sans s'effaroucher, que de les intégrer dans un discours global sur le Pouvoir. En fin de compte, *Le Sang* est la réalisation des images qui manquaient à *Méditerranée* pour percevoir le fond sauvage des formes lisses de ses civilisations successives. Que Pollet avait suggéré, mais suggéré seulement, avec ses scènes de corrida. Cette fois, il enfonce le clou. En convoquant Bataille, sans le nommer.

*

A l'occasion de la rétrospective Jean-Daniel Pollet à la Cinémathèque de Paris du 11 au 29 mars 2020

Jean-Paul Fargier, *La vie retrouvée de Jean-Daniel Pollet « autobiographie »*, Editions de l'œil, 2020

Jean-Daniel Pollet, *L'Ordre et Pour Mémoire* (livre et Dvd), Editions de l'œil, 2020

Conférence sur Pollet de Jean-Paul Fargier à la Cinémathèque le 19 mars 2020 à 19h avant *Jour après Jour*

Discussion avec Philippe Sollers et Yannick Haenel à la Cinémathèque le 28 mars à 15h avant *Méditerranée*