

# Cinéma et poésie : Jean-Daniel Pollet entre Francis Ponge et Yannis Ritsos

Autor(en): **Leutrat, Jean-Louis**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **42 (2002)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268102>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CINÉMA ET POÉSIE :  
JEAN-DANIEL POLLET ENTRE FRANCIS PONGE  
ET YANNIS RITSOS

S'il est un lieu où s'est opéré de manière permanente et quasi nécessaire une mise en relation d'éléments culturels d'origines très diversifiées, c'est bien l'art cinématographique. Cette pratique du mélange à la fois instinctive et raisonnée repose dans les meilleurs des cas sur une forme de dialogisme qui est le fondement, me semble-t-il, d'une attitude comparatiste. Afin d'explicitier ce présupposé, j'ai choisi de parler de l'œuvre du cinéaste français contemporain Jean-Daniel Pollet relativement à deux poètes, Yannis Ritsos et Francis Ponge, sans exclure des rapprochements avec d'autres poètes. Ce sont les relations du cinéma de Pollet, à travers ces poètes, avec la poésie en général qui constituent mon sujet. Plus largement, mon sujet est la relation qui se noue entre l'œuvre de ce cinéaste et la littérature, ou même le langage.

Les films de Jean-Daniel Pollet ne sont pas très connus. Le réalisateur est né en 1936 et son premier film date de 1957. Il appartient donc à la génération dite de la Nouvelle Vague ; on peut affirmer aujourd'hui qu'il en est l'un des représentants les plus importants, s'il n'en est pas l'un des plus renommés. On distingue deux versants dans son travail. L'un que, faute de mieux, on définit par les termes de " fictionnel ", voire de " burlesque " : ce sont les films interprétés par l'acteur Claude Melki (*Pourvu qu'on ait l'ivresse, Gala, Rue Saint-Denis, L'amour c'est gai, l'amour c'est triste, L'Acrobate*), et qui se déroulent à Paris. L'autre versant est dit " poétique " ou " documentaire " ; il est géographiquement tourné vers le sud, la Méditerranée, la Provence et la Grèce (*Méditerranée, Bassae, Tu imagines Robinson, L'Ordre, Contretemps, L'arbre et le soleil, Trois jours en Grèce, Dieu sait quoi*). Certains films de Pollet ne rentrent pas dans ces deux séries, ou recourent l'une et l'autre. Ils

compliquent cette répartition en deux groupes, mais ne la rendent pas vaine.

Nous nous intéresserons à cinq films méditerranéens, principalement dévolus à la Grèce, ce qui nous conduit tout droit au poète Yannis Ritsos tout en nous installant immédiatement au plus près de Francis Ponge.

Le premier de ces films, *Méditerranée* (1963), a un titre simple et englobant. Débuter par lui c'est prendre l'œuvre par l'un de ses sommets, immédiatement salué par Francis Ponge. Le fait est très rare qu'un écrivain de la dimension de Ponge puisse dire du film d'un jeune cinéaste : " Ce film, mieux qu'aucun autre, vraiment, correspond à mon goût profond, rien ne m'y choque, au contraire, tout y est en accord avec ma sensibilité, je pourrais le regarder sans cesse, il aurait pu durer indéfiniment sans me lasser, je demande à le revoir bientôt et le plus souvent possible. " Le poète et le cinéaste partagent effectivement une même passion. " Cette Méditerranée l'oreille et la bouche du monde, notre mère patrie aux yeux purs. " (*L'Atelier contemporain*). Les termes utilisés par Jean-Daniel Pollet sont assez proches somme toute de ceux de Ponge :

Je vois de l'autre côté de la Méditerranée une autre terre où je peux aller. [...] J'ai l'impression que je suis bien à voyager là, parce que c'est fermé. [...] Voguer sur cette mer-là – matrice, mère, naissance – et voyager dans les pays qui l'entourent qui sont comme le corps d'une femme aux mille reflets, aux mille profils, aux mille senteurs, mais dont la mort n'est pas à l'échelle humaine.

C'est cette connivence qui incitera Pollet trente-cinq ans plus tard à " devenir un peu caméléon, afin de prendre la plus juste couleur des écrits du poète. " Le résultat sera *Dieu sait quoi* (1994).

La Grèce est privilégiée dans *Méditerranée* puisque les seuls humains qui y sont montrés d'un peu près sont des Grecs, et que la seule langue qui y est entendue est la grecque. L'Histoire avec un grand H (car ce film n'est pas ce qu'on appelle des films de fiction) est celle du pourtour méditerranéen. Elle se présente au travers de " blocs et pans mythiques entiers " (Sollers) : une statue d'Horus, le

visage d'une momie, des pyramides pour l'Égypte, des ruines d'un temple et d'un théâtre grecs, d'autres ruines d'Asie Mineure, une vierge à l'enfant de Jacopo Bellini (seul "représenté" chrétien du film qui possède cette autre particularité de n'apparaître qu'une fois), et pour le présent : des barbelés, des constructions en béton, etc. "Un film sur les vestiges de notre histoire" dit celui qui composa la musique du film, Antoine Duhamel. Tout est présenté "sur un même plan", dans une temporalité étale ou spiralaire : tout fragment est susceptible de revenir, le film est en effet construit sur le retour de séries d'images (y compris des vues "documentaires" : un bal populaire en Grèce, une corrida, une jeune fille allongée dans un hôpital, etc.). L'Histoire est vécue avant tout comme une "accumulation de mémoire". Accumulation horizontale, mais aussi verticale : que désignent les barbelés ? Les camps (les barbelés jouant à l'évidence une fonction métonymique), mais quels camps ? La Grèce des colonels date de 1967, quelques années après le tournage du film, mais les internements dans les îles transformées en camps de concentration sont antérieurs (le poète Yannis Ritsos est déporté à Makronissos en 1949-1950). On distinguera donc dans ce film une série d'objets identifiables dans la série des temps (et valant pour une civilisation entière) d'une autre série montrant des objets d'une temporalité indéfinie (même si leur signifié n'est pas ambigu). Pollet observe des jeux d'ombres sur l'Hellade et la rive nord de la Méditerranée.

À ce moment de son œuvre, Pollet est dans une relation non explicite avec Ritsos : s'il y a relation, elle ne peut être déduite que des œuvres postérieures. Le cinéaste met en place dans *Méditerranée* une temporalité "feuilletonnée" qui trouve des échos chez d'autres poètes avant de se référer directement au poète grec. À propos de *Méditerranée*, Pascal Bonitzer note :

Cette ritournelle de la mandarine, de la jeune fille endormie, du taureau, du fer en fusion, des pierres, du sang, de la peau noircie, de la rouille, énonce le retour multiple du soleil. Tous ces plans sont des visages du soleil même.

Beauté et inquiétude. La jeune fille de l'hôpital dans *Méditerranée*, sous anesthésie ou déjà morte semble glisser sous nos yeux avec une douceur cruelle, allongée, les yeux clos : on pense au " sourire athénien " de Sylvie et à celle qui mourut au couvent, Adrienne... Déjà statufiée, la jeune fille est comme une Koré.

Les deux films suivants parlent d'enfermement. *Tu imagines Robinson* (1967) – comme *La Jetée* (1962) de Chris Marker – décrit un monde d'après la catastrophe, c'est-à-dire d'après la troisième guerre mondiale : il est dans notre sélection le seul qui s'approche d'un film de fiction. Il est contemporain du coup d'état des colonels (le 21 avril) : mais au lieu que les rescapés se réfugient sous terre comme chez Marker (pour y prolonger l'expérience des camps de concentration), il montre un homme se réfugiant dans une île, solitaire livré au soleil et aux intempéries. Très concrètement, Ritsos est interné cette année dans l'île de Yaros, un îlot rocheux dans les Cyclades, ancien bagne du temps de la guerre civile. À la différence de *Méditerranée* ce film-ci comporte en effet un personnage soumis aux variations météorologiques, seule temporalité envisageable en dehors des souvenirs mêlés aux fantasmes.

1974 est l'année de *L'Ordre*, film consacré aux lépreux de l'île de Spinalonga au large de la Crète. C'est l'époque où en France Michel Foucault multiplie ses interventions sur les prisons. *Surveiller et Punir* est de 1975. Les lépreux sont doublement reclus. Le film implique donc leur temporalité distincte de celle des autres humains. Ils vivent pour la mort. Par conséquent, il est pour eux deux moments : l'enfermement à Spinalonga en 1904 (un passé perçu comme presque heureux) et leur réinsertion dans le monde, au milieu des années 1950, qu'ils vivent comme une chute. En 1974, Spinalonga est une île quasi déserte. Pollet surimpose ce présent aux deux autres moments.

La description d'une temporalité feuilletée prend une autre ampleur dans le film suivant qui est celui dans lequel Pollet se réfère cette fois directement à Ritsos. Il revient en Grèce en 1988. Invité à un symposium à Delphes, plutôt que de rester sur place, il prend le

chemin des écoliers et reviendra un an plus tard faire le tour du golfe de Corinthe, périple qui rappelle en miniature celui autour de la Méditerranée. Ce périple aboutit à *Trois jours en Grèce* (1991). Pollet dérive donc trois jours en Grèce quand gronde la tempête sur l'Irak... C'est ce que semble dire le film. Mais le voyage date de 1988. Il est accompagné en parallèle d'images de ce que l'on voyait en 1991 à la télévision française, la guerre du Golfe. À cela s'ajoutent en 1989 les préparatifs de lancement d'une navette spatiale en direction de Vénus. Il y a également, comme on va le voir, l'évocation de l'histoire de la chanteuse Marika Ninou, puis de celle de Yannis Ritsos... Les événements s'enchevêtrent et constituent cependant ensemble une logique. Pollet travaille cette polyphonie qui brasse et met en ordre l'Histoire.

Il montre en même temps la splendeur qui reste de la Grèce, une taverne de campagne où un accordéoniste et un chanteur accompagnent le repas des humbles, les statues, les oliviers, Delphes, îlots menacés survivant à la grande débâcle de notre monde. J'évoquerai ici un poète grec, qui n'est pas Yannis Ritsos mais Georges Séféris. Un jour, à la National Gallery de Londres, Séféris éprouva une émotion très forte à la vue d'un petit portrait peint par le Greco (sans doute une *Tête de saint Pierre*) : deux coups de pinceau sur les épaules lui évoquent les vers de quinze syllabes, ceux-là mêmes de l'*Erotocritos* de Vincenzo Cornaros, roman de chevalerie crétois du XVII<sup>e</sup> siècle devenu pour Séféris " une histoire des chagrins de la grécité " parce qu'éclairé de bout en bout de la lueur " comme celle d'un cierge vacillant, d'une braise se consumant... " : " c'est ainsi que je vois *Erotocritos*, nimbé d'une pareille lumière... " ; " Car tel est le destin de notre race : toujours aux confins de l'espace et du temps, préparant sans répit une floraison que vient sans cesse menacer la destruction ; c'est là l'incessant dialogue qui constitue l'histoire grecque. " Séféris peut donc s'écrier : " Ah ! Que vienne *Erotocritos* pour délivrer Arétousa de sa prison et que l'univers resplendisse jusqu'à l'étreinte du ciel ! " Ce cri est d'une certaine façon repris par Pollet. Mais n'est-il pas trop tard pour qu'*Erotocritos* entreprenne son action salvatrice ?

Presqu'au début de *Trois jours en Grèce* une voix masculine dit alternativement en grec et en français plusieurs " phrases " de *Sur une corde* (un livre de Ritsos publié en 1980) après qu'une voix féminine a lu un passage des *Bacchantes* d'Euripide. Mélange, tressage des malheurs de la grécité avec le souvenir de l'ancienne Grèce. Pollet a notamment utilisé pour son film la musique d'un autre film, celui de Kostas Ferris, *Rebetiko* (1983), un hommage à une expression musicale qui appartient au passé, du début des années 1920 à celui des années 1950. *Rebetiko* propose un condensé de l'histoire du rebetiko, de Smyrne aux fumeries du Pirée, en passant par New York. Il le fait en racontant la vie de la chanteuse Marika Ninou, qui fut la compagne du célèbre musicien Tsitsanis (célèbre en Grèce, bien évidemment). C'est en 1960 que Mikis Theodorakis met en musique l'*Epitaphios* de Ritsos à partir de la tradition du rebetiko : Pollet rappelle dans son film le souvenir de Theodorakis haranguant la foule et celui de la voix " céleste " de Maria Farandouri, interprète du musicien. *Trois jours en Grèce* débute et s'achève par des images du film de Ferris. Pollet fait entendre l'intégralité de " To Praktoreio " (chanson interprétée par le compositeur lui-même, Stavros Xarhachos) sur des plans pris à Omonia dans le métro d'Athènes (ne disait-on pas que Ritsos écrivait un poème entre la station Omonia et le Pirée ?). La station est montrée comme une sorte de vision de l'enfer, avec des grilles et des corps fatigués. Les paroles sont d'un poète grec contemporain, Nikos Gatsos, qui prend donc la suite de Ritsos, Homère servant de relais : on a un exemple d'entrelacement, qui implique au moins le chiffre trois (le mélange évoqué Ritsos et Euripide impliquait déjà un troisième partenaire, un chœur de *Rebetiko*). Ce moment très beau qui synthétise le drame de la vie humaine (sujet du film de Ferris) vient à la suite d'un hommage à Yannis Ritsos surpris par la mort et récitant l'un de ses textes sur la mer. À l'intersection des deux, est dit un passage de l'Hommage à Ritsos prononcé par Dominique Grandmont, traducteur français du poète, à l'Institut français d'Athènes le 17 avril 1991. Il ne s'agit donc pas d'un moment de cinéma " pur ", comme certains l'ont cru, mais de la beauté mise au service d'une inquiétude et d'un hommage

rendu à un film qui a ému les Grecs venant après un hommage à un poète qui a incarné toute sa vie la résistance et le combat contre l'ignorance et la faim.

Une même défense de l'humain qui rend proche de Ritsos transparaît dans l'œuvre de Pollet : elle se résume dans le visage de statue du lépreux Raimondakis, le reclus, puis l'exilé de Spinalonga auquel le cinéaste ne cesse de rêver – ce visage qui est encore plus parlant que les mots qui sortent de sa bouche. Ritsos lui-même l'a dit, le poème ne vaut pas par ce qu'il dit, mais par la manière dont il le dit, par ce qu'il est. Un critique examinant la pensée de Ritsos (notamment, celle de la dernière partie de son œuvre) constate :

Le présent pour Ritsos est cet objet hermétique et dense en lequel on ne parvient pas à s'inclure, et le passé de ce présent est cette sorte de vacuité désespérante de l'histoire, comme un silence vers lequel le présent nous rejette constamment, tissé de malheurs et de trahisons, impalpable et versatile, qui accable le poète par sa tragique fugacité, et parce que tout et n'importe quoi se trouve nécessairement avoir été inclus dans ses fluctuations, qui d'être « hors de la maison » sont frappées proprement d'in-signifiante... (Xavier Bordes).

Disons que pour Pollet il est un troisième terme qui se nomme d'une expression pongienne le parti pris des choses, et que le passé lointain qui nous en rapproche est un possible salut. Pollet se considère dans la continuation d'une geste qui a donné sens au monde (en témoignent l'architecture et la sculpture grecques) parce qu'elle était entée sur la vérité de ce monde, sa beauté. Le meilleur commentaire de *Trois jours en Grèce* se trouve dans une phrase de Francis Ponge dite dans *Dieu sait quoi* :

Nous croyons en effet que les plus vieilles civilisations du monde ont intérêt dans ce moment à se recueillir, à recueillir au fond d'elles-mêmes ces quelques gouttes de nectar, ces expressions ou formulations très actives qu'elles savent faire monter par leurs tiges de l'obscur et fraîche profondeur du monde muet. (*L'Atelier contemporain*).



D'où l'attention que le cinéaste porte, ainsi que Ponge ou Ritsos, aux choses infimes ou qui passent pour futiles, objet, reflet, couleur, ombre, étoile, aube, crépuscule, insecte... tout ce qui constitue l'héritage commun. L'immémorial. *Axion esti*, pour reprendre le titre d'un recueil de Odysseus Elytis et qui signifie " cela mérite d'être glorifié "... D'un côté on a l'immémorial, cette épaisseur opaque des choses dont nous sommes les otages, d'un autre côté il y a la saturation de la mémoire dans une société hypertechnicienne " qui n'aurait d'autre histoire que celle de ses phases de fonctionnement " (D. Janicaud) et pour qui l'historique n'est plus qu'une gigantesque base de données (" le futur est déjà là " proclament les murs ; c'est parce qu'il n'y a plus de passé). Filmer (faire œuvre d'art), c'est donner la possibilité de la bonne distance qui peut faire revenir. La fin de *Trois jours en Grèce* montre la roue d'un moulin qui tourne dans l'eau (à l'Isle-sur-Sorgue imagine-t-on : une île de plus). Sur elle des mousses et des lichens ont pris racine : elle propose l'image d'une machinerie ancienne et celle d'un mouvement cyclique. Cette image est présente dans *Dieu sait quoi*, film où dès le départ est posé le thème de l'horlogerie " grandiose et subtile " et de ses rouages, lui aussi très caractéristique de la pensée pongienne (et nervalienne). C'est par lui que s'achève le film.

C'est donc de plusieurs manières qu'un poète d'une autre langue que celle du réalisateur peut être incorporé à son œuvre filmique : soit de façon très explicite (en faisant lire des passages de son œuvre dans les deux langues, ou en insérant le visage et la voix de Ritsos empruntés au film que lui a consacré Robert Manthoulis), soit en mettant en perspective les mots du poète avec ceux d'un autre (Nikos Gatsos, Euripide). Au début de *Dieu sait quoi*, Pollet opère en quelque sorte une surimpression qui fait passer de Ritsos à Ponge, mouvement donné à voir par la caméra qui oscille d'un bout à l'autre de la pièce, qui conduit de la photographie de Ponge accrochée au mur jusqu'aux images de *Trois jours en Grèce* sur lesquelles ont été montés les textes de *Sur une corde*.

Sur le mur de la pièce principale de *Dieu sait quoi* se trouve en effet une photographie de Ponge ; à l'autre bout un poste de

télévision sur lequel passent en boucle des extraits des films de Jean-Daniel Pollet. Entre les deux, tantôt une photographie de Chaplin, tantôt une gouache de Matisse. L'œuvre montrée est *La Gerbe* (1953), une maquette pour une céramique dont le titre pourrait être celui d'un p(r)oème de Ponge. Aragon clôt le roman qu'il a consacré à Matisse par la gerbe du peintre : " Ainsi s'achève sur cet éclatement, ce bouquet d'artifice, sur ce feu de signes végétaux, ce livre que tu ne liras jamais, Elsa... ". La dernière phrase de cet envoi final (*post mortem*) est : " Dieu, pourquoi, pour qui écrire ? ". Au passage, notons que la tresse reprise de *Trois jours en Grèce* (Ritsos, Euripide et *Rebetiko*) se complique de cette autre : Ponge, Matisse et Aragon. La formule qui donne son titre au film *Dieu sait quoi* est exceptionnelle dans les textes de Ponge (nous ne l'avons relevée qu'une fois) qui écrit plutôt " Dieu sait pourquoi ", " dieu sait de quoi ". En revanche, une émission consacrée au poète à la télévision prouve qu'elle est familière à l'homme Ponge. Elle peut se comprendre dans un sens évasif (faire ou dire dieu sait quoi, c'est dire ou faire je ne sais quoi, n'importe quoi) ou comme une affirmation (Dieu sait vraiment de quoi il s'agit, ou de quoi il retourne). Une certitude ou un flou, le statut de " dieu " changeant selon. " Quoi " est un pronom relatif désignant presque toujours une chose = quelle chose (de son origine latine " quid "... N'importe quoi ou au contraire une chose bien définie. Dieu seul le sait. Ce qui est certain est que *Dieu sait quoi* est une gerbe offerte Dieu sait pourquoi à Dieu sait qui – un dieu lare sans doute. Souvenons-nous de l'ouverture de *Dieu sait quoi* :

Pour les Anciens, un dieu lare était une divinité domestique protectrice du foyer. Selon le Larousse, on le représentait comme un petit génie sans ailes, court vêtu, brandissant une corne d'abondance. Chacun pouvait avoir le sien. Le mien s'accroche sur les murs ou dans les bibliothèques de n'importe quelle maison, sauf peut-être de la sienne. Il est dégarni, méridional, poète et mortel puisqu'il nous a quittés il y a quelques années. Il s'appelait Francis Ponge et son œuvre vaut le détour, voire la digression.

Avec simplicité, le cinéaste se sert de la langue et des signes que le cinéma l'autorise à faire jouer entre eux.

En 1994, *Dieu sait quoi* utilise des extraits de *Méditerranée*, de *Bassae*, de *L'Ordre*, de *Trois jours en Grèce* et de *Contretemps*. " Tout défile, s'enfle, s'estompe, revient, insiste, se répète et disparaît. " Jean-Daniel Pollet a fait de la Grèce par ses films – *Méditerranée*, *Bassae*, *Tu imagines Robinson*, *L'Ordre*, *Trois jours en Grèce* – le sujet d'un retour... Le cinéaste lui-même est un revenant pris dans la spirale du retour en Grèce et présentant les floraisons grecques, ou ce qu'il en reste, comme la lueur d'un cierge vacillant. Le retour cyclique d'images et de sons est un trait de l'écriture de Pollet dans les œuvres dont nous avons choisi de parler. Il nous fait tourner autour d'une table, d'un objet, de la Méditerranée, du golfe de Corinthe. Il nous invite à une danse autour d'un point, d'un centre imaginaires. Ressasser, comme la mer, c'est son art poétique. " On ne peut pas changer de note, mais on peut la rendre plus aiguë, plus grave, on peut travailler toute une vie à ne faire que des variations ", dit-il. Le temple de Bassae, qui est si important pour lui (il lui consacre un film en 1964), est construit autour d'une absence de socle (un dieu absent). Le temple par excellence est déviant, il est loin de la mer, il est fait de pierres grisâtres, il n'est pas orienté comme les autres temples (il l'est nord-sud), son entrée principale s'ouvre dans un mur latéral et il est présenté par Pollet entouré de nuages bas. Ce temple ne renferme pas la statue d'un Dieu consacrant la victoire d'un agoniste vainqueur, c'est un temple construit pour conjurer un fléau, mal qui répand la terreur... Comme Pollet conjure par son œuvre (qui est une œuvre déviante à sa manière) d'autres fléaux, les barbelés, la guerre, les dictatures... Bassae est un temple où tout est à rebours, presque un temple athée, " un endroit qui vous parle, envahi par la parole des morts ". Les fantômes entrent en scène.

" Tout doit disparaître " proclame ironiquement la devanture d'un magasin montrée dans *Dieu sait quoi*. Les fantômes de Pollet sont plutôt des présences discrètes et bienveillantes. Le théâtre grec (l'espace de représentation) est pour Pollet la perfection même. Cela

tient à la forme en amphithéâtre, aux gradins vides, à la scène où l'on est " au vu de toute une foule, calme, invisible... " : la transparence parfaite dans la relation avec des fantômes. Dans *Dieu sait quoi*, le cinéaste nous introduit dans un monde où ils règnent, cette fois c'est en Provence, chez lui : " Cette histoire est une histoire invisible. Je vous ai invités ici. Nous sommes dans une maison et à la fois dans un film. On ne nous voit à aucun moment, pas même nos ombres, comme si au cinéma nous étions à la fois dans la salle et sur l'écran. Nulle part, comme dans les rêves... " La parole des morts habite cette demeure, mais le cinéaste lui-même, et les spectateurs : " Nous passons entre les images et le son ". Une juxtaposition de temporalités différentes. La lenteur s'oppose certes à la célérité : " L'histoire ici va très vite... Ici le temps ne compte pas comme chez vous ". La circularité, la répétition qui déplace (permutation, translation, variation) et qui fait revenir le temps, qui a le temps pour elle, avec le danger de l'envoûtement, c'est-à-dire du flottement éternel du temps. Le revenant dans les films de Pollet n'est pas celui qui est rescapé de la mort mais celui qui, déjà mort, appartient au passé et est en même temps ouvert à un autre temps, inconnu et non encore arrivé. Il guette la survenue de ce temps comme dans ce morceau sublime de *Dieu sait quoi* sur le changement des heures, leur ritournelle à travers la baie ouverte ou fermée. Moment mystérieux où l'on est en attente de quelque chose, dieu sait quoi. Les deux cyprès devant la fenêtre de la maison de Provence font souvenir de *L'Île des Morts* de Arnold Böcklin. Pétrifiée devant cette fenêtre, la caméra enregistre le passage de l'ombre et de la lumière, le défilé des Heures et des saisons. Moment où le cinéma porté par les mots du poète peut abandonner un moment le langage articulé et livrer un pur montage de musique et d'images. Ce poème cinématographique est écrit avec de l'encre sympathique. Il est frappant que Pollet l'ait inclus entre une référence au savon (en rappelant un célèbre texte de Ponge, Pollet signale la sympathie qu'il éprouve pour l'œuvre du poète, il indique aussi qu'il sait que montrer un morceau de savon n'est pas la même chose que le décrire par des mots, mais en parlant d'encre sympathique, il suggère qu'il écrit avec un liquide dont la

trace est incolore mais qui devient visible après certains traitements) et un autoportrait.

Lorsqu'on entend dans *Dieu sait quoi* ces lignes extraites du *Parti pris des choses* :

Seul, évidemment, l'escargot est bien seul. Il n'a pas beaucoup d'amis. Mais il n'en a pas besoin pour son bonheur. Il colle si bien à la nature, il en jouit si parfaitement de si près, il est l'ami du sol qu'il baise de tout son corps, et des feuilles, et du ciel vers quoi il lève si fièrement la tête, avec ses globes d'yeux si sensibles ; noblesse, lenteur, sagesse, orgueil, vanité, fierté,

l'image et le son semblent parfaitement redondants puisque l'on voit un escargot à l'écran, puis deux. Cependant, la manière dont Michael Lonsdale dit ce texte et le contenu même de ces paroles introduisent une dimension d'humour que l'image seule ne comporte pas. Le spectateur se souvient de l'allusion discrète au début du film à un accident qui immobilisa le cinéaste et qui l'a handicapé pour le reste de ses jours au point qu'il ne s'éloigne guère de sa maison de Provence. On comprend alors que l'escargot, à cause de sa lenteur et de sa coquille, demeure qui est attachée à lui, est un peu une image de Pollet et que la relation de l'escargot au paysage est aussi celle du cinéaste. L'ouvrage de J.-M. Gleize sur Ponge débute par la reconnaissance de l'autoportrait de l'artiste en escargot (on trouve à la fin de ce livre la photo de Ponge prise par la fille du poète et qui figure sur le mur de la pièce principale du cinéaste dans *Dieu sait quoi*). Pollet raffine sur cet autoportrait. L'humour dont était empreinte la lecture du texte de Ponge se déplace sur les images. Certes, l'image dit : " Voici un (ou deux) escargot(s) " et elle est tautologique. Mais elle dit aussi : " marcher comme un escargot ", " porter sa maison sur son dos ", et de fil en aiguille, puisque le texte parle de " coquille " on pense à " rentrer dans sa coquille ", " rester dans sa coquille "...

Il faut s'attarder sur cette coquille qui fait souvenir du philosophe de Rembrandt dont Claudel dit : " Ce chemin qui a servi autrefois à entraîner l'Enfant prodigue et à le dissiper du côté de l'horizon, le Philosophe de Rembrandt l'a replié en lui-même, il en a fait cet

escalier cochléaire, cette vis qui lui sert à descendre pas à pas jusqu'au fond de la méditation. " La mort a frôlé le cinéaste qui revient, comme on dit, de loin. *Dieu sait quoi* est proche d'une méditation classique, Ponge oblige et, à travers lui, Malherbe ou Chardin. Le texte de Ponge sur l'escargot qu'il a choisi pour accompagner ses images se prolonge ainsi :

Mais c'est ici que je touche à l'un des points principaux de leur leçon, qui d'ailleurs ne leur est pas particulière mais qu'ils possèdent en commun avec tous les êtres à coquille : cette coquille, partie de leur être, est en même temps œuvre d'art, monument. Elle demeure plus longtemps qu'eux.

La coquille est ce qui reste après la disparition de l'animal, comme l'œuvre d'art survit à l'artiste, ou comme, plus crûment, le crâne et les ossements résument l'être humain. Volontairement ou non le texte de Ponge a été modifié là où il est le plus net : " Elle demeure plus longtemps qu'eux " devient " Elle demeure plus longtemps en eux ", ce qui change le sens ou le vaporise. Mais le texte suivant, dénué de toute ambiguïté, est une citation de Littré faite par Ponge lui-même : " Il faut concevoir son œuvre comme si l'on était immortel et y travailler comme si l'on devait mourir demain. " La transformation apportée au texte de Ponge – " Elle demeure plus longtemps en eux " – pourrait s'interpréter comme un soliloque de l'artiste : ce que je crée durera plus que moi et demeurera plus longtemps en eux, les spectateurs. C'est aussi, et beaucoup plus simplement, une *coquille*. Ou une légère faute d'inattention comme il arrive souvent dans la vie, la transformant en un rêve, mais qui devient un trait d'humour plus fort que tout.

Dans *Trois jours en Grèce*, le cinéaste quitte sa maison et y revient à la lumière des phares d'une automobile. Plusieurs fois, des plans d'extérieur et d'intérieur nous y ramènent. Il s'agit d'une belle demeure provençale. *Dieu sait quoi* tourne autour de cette maison. Pour la pensée de Heidegger la maison est le lieu où être et homme se trouvent l'un l'autre et l'un par l'autre. Cette maison est le

langage : " Le langage est la maison de l'être. " La maison (vide) du cinéaste, c'est la coquille de l'escargot. Elle n'est pas si vide que cela : dans *Trois jours en Grèce* on y entend la musique de *Rebetiko*, dans *Dieu sait quoi*, on y voit Matisse, Picasso, Chaplin, des extraits des films de Pollet, ainsi que quelques lampes, des livres ; elle bruit d'une parole, les textes de Ponge – ou la musique de Xarhakos. Le Poète est le gardien du langage et de l'être. Comme un dieu lare, protecteur du foyer domestique. Le cinéaste devenant, selon ses propres termes, " un peu caméléon " prolonge la fonction du poète.

Dans la mesure où le cinéma est l'écriture d'un langage d'objets, on comprend que Ponge ait pu intéresser Jean-Daniel Pollet. En effet, à partir des mots il cherche, comme le dit R. Munier, à forcer l'opacité des choses. Au cinéma, les choses sont données à voir, mais tout comme dans le monde dans lequel nous vivons la chose a besoin du mot pour être ; le mot est ce qui accorde l'être aux choses. C'est la leçon de Heidegger, commentant le vers de Stefan George, " Aucune chose ne soit, là où le mot faillit ". Le poète va du mot vers la chose, le cinéaste de la chose vers les mots. L'objet sur l'écran " se note lui-même en tant qu'il possède un nom " – en tant qu'un mot lui donne existence. Le langage au cinéma est donc présent entre les images et les sons : les formalistes russes l'ont dit il y a longtemps déjà. Boris Eikhenbaum, par exemple : " Si le cinéma s'oppose effectivement à la culture du mot, c'est uniquement dans le sens où le mot y est enfoui, où il faut le deviner. " Sous le paysage et les objets montrés au cinéma, une parole cherche à se faire entendre comme derrière toute image de film. C'est Pollet qui le dit : il entend une parole derrière les images. Parole inaudible et néanmoins présente.

Gilles Deleuze définit le cinéma moderne comme un va-et-vient entre la parole et l'image. Disons-le autrement : entre les images et les sons, il y a le langage – non pas les paroles nécessairement, ou les écrits, mais le langage invisible (qui peut se déployer à partir des paroles ou des écrits) qui structure implicitement la mise en scène. Le cinéma peut lui aussi être la maison de l'être, grâce au langage qui est secrètement en lui.

Mélange, tressage des langues. Ainsi se tisse dans l'œuvre de Pollet un lien très fort entre Ponge et Ritsos qui écrivent dans des langues différentes, comme se tisse un lien aussi fort entre un reclus sur une île et un lépreux enfermé dans un ghetto insulaire, entre les cyprès d'ici et la mer d'oliviers de là-bas, entre l'eau de la Sorgue et celle de la mer Égée. C'est la grâce singulière que possède le cinéma de constituer sous nos yeux et dans nos oreilles de tels tressages. La tresse de Pollet est un écho de celles que l'on trouve sur les statues des Koré que ce pays qu'il aime tant a léguées à l'humanité. Le cinéma avec lui contribue à faire monter " de l'obscur et fraîche profondeur du monde muet " des formulations très actives qui sont des blocs d'images, de sons et de langage, des blocs de poésie.

Jean-Louis LEUTRAT

*Université Paris III-Sorbonne Nouvelle*



