



Soirée d'ouverture du cycle
Jean-Daniel Pollet
à Beaubourg

Le 3 octobre 2001, Après la projection de Méditerranée, à l'occasion de la rétrospective consacrée à Jean-Daniel Pollet, intervention de Philippe Sollers, qui a écrit le texte du film, à propos de sa collaboration avec le cinéaste.

Extraits :

"Il s'agit d'une expérience, je pense, étrange pour des gens qui avaient à l'époque entre 25 et 30 ans. Une expérience qui m'amène à dire qu'au fond, on peut être assez content de sa jeunesse. À l'époque, on pouvait passer des nuits entières à étudier comment un plan par rapport à un autre, un mot par rapport à un plan, une couleur par rapport à une autre couleur, un mouvement de gauche à droite, de droite à gauche, pouvaient avoir autant d'importance que tout le reste. Et comment, après tout, du fil de fer barbelé, une épingle à cheveux pouvaient avoir autant d'importance que des explosions mondiales, des attentats, des destructions massives, etc.

Vous devez sentir que tout le monde arrivait pour travailler à cela, très chargé. Ce qui est étrange c'est qu'on ne s'est jamais demandé les uns aux autres ce qu'on avait pris comme produit. Ça allait de sois. Qu'est-ce qu'il avait pris, qu'est-ce que j'avais pris moi-même, comment est-ce qu'on se retrouvait ? La coulisse allucinatoire est absolument importante. 1963, il va y avoir Le mépris. C'est un très beau film, Godard a été attentif à ce qui se passait avec la couleur. Mais enfin c'est du cinéma avec une histoire, Piccoli, Bardo, tout ça. Nous avons décidé de faire un film qui n'en soit pas un, tout en étant la radicalité même du cinéma. Et Pollet le paye très cher, parce qu'il a fait d'autres choses. Mais je crois que là est le message principal : c'est d'ailleurs, c'est d'un autre temps et d'un autre

espace. Vous avez vu, ça a 38 ans, est-ce que ça a vraiment vieilli ? Non, je ne crois pas.

1963 voyons, la France c'est quoi à l'époque ? La guerre d'Algérie ? Le nouveau roman ? Tout ça... 63 c'est vingt ans après 1940. C'est très court. Et vous avez à ce moment-là, en effet, un phénomène de littérature qui apparaît comme contestataire au cinéma, mais qui est très noir et blanc, très dépressif, très pauvre. Prenons les films qui sont faits par un certain nombre d'écrivains à l'époque, les films désastreux de Robe Grillet, ou ceux plus tard de Duras. Vous avez l'impression d'avoir affaire à des créateurs certes sympathiques, parce que comme la France est effondrée, il faut bien faire quelque chose, mais qui se situent dans une pauvreté, dans un minimalisme, dans une dépression, dans une mélancolie et même dans un délire. C'est-à-dire dans une crise d'identité fondamentale. C'est-à-dire quelque chose qui va peser beaucoup jusqu'à aujourd'hui puisque, après tout, tout ça n'aura peut-être été qu'une aventure néo-pétainiste. Donc nous serions, à travers cinquante ans, aujourd'hui, au début du XXI^e siècle, toujours dans cette espèce de noirceur, de dépression et d'impasse, de manque d'issue. C'est-à-dire que c'est un problème à la fois historique, politique et métaphysique. Pollet est un sensuel ahurissant. Je n'ai jamais rencontré quelqu'un qui ait l'œil, l'oreille, le nez, le toucher, le toucher de l'œil, à ce point. C'est quelqu'un qui en face de n'importe quoi, va prendre le bon angle, la lumière qu'il faut, la couleur qu'il faut pour dire qu'il est en quelque sorte cette chose même. Ou du moins, qu'il l'enregistre en tant qu'elle est cette chose même et pas une autre. Vous avez vu dans ce film des images... Mais il n'y en a pas d'autre ! On ne peut pas faire mieux, par exemple, par rapport à une corrida. Jamais vous n'aviez vu, et vous ne reverrez, un taureau et un torero filmés comme ça. Je mets au défi quiconque de me montrer une corrida comme Pollet l'a montrée. Ce qui est dément, parce que ce n'est pas seulement le problème de la corrida, vous l'avez compris, avec Méditerranée nous sommes dans une espèce de montée d'un traitement de mythologie fondamentale. Et ça, c'est précisément le sujet.

On voulait donc faire du cinéma qui n'en serait pas, qui serait de la métaphysique en somme. On voulait faire de la métaphysique avec quelque chose qui ressemble à du silence. Autrement dit, on se foutait complètement du marché, des bobines, de la nouvelle vague, tout ça. On allait faire autre chose. Pourquoi ? Pour l'expérience de ce qui est montré

dans une image avec mouvement. Avec l'influence du fait qu'on peut aller de gauche à droite, de droite à gauche, en profondeur, dessiner une sorte de cube qui serait en même temps une sphère en lévitation et qui rassemblerait toute l'histoire de la civilisation occidentale dans sa périphérie méditerranéenne... C'est un projet extraordinairement ambitieux, mais qui a commencé très concrètement de la manière suivante. Un beau jour Pollet vient me voir et me dit : Voilà, j'ai filmé un certain nombre de choses, je commence à les monter, mais je ne sais pas très bien ce que ça veut dire. Peut-être, après tout, pourrait-on dire qu'une fille a eu un accident d'avion, qu'elle est à l'hôpital et qu'elle pense à ses vacances. Elle a rencontré une jeune grecque, elle aurait fait un voyage touristique et, brusquement, elle se retrouve en train de mourir à l'hôpital. Mais on a essayé de monter la chose selon un projet géométral : ce que c'est qu'aller de droite à gauche, en profondeur, d'entrer dans un blockhaus, dans des ruines, passer dans un bal, être dans un lit d'hôpital. On voulait construire, sur le terrain de la pensée la plus radicale, quelque chose qui soit géométral et métaphysique.

Ce que personne n'a fait, franchement, ça reste unique. Ça ne pense pas fort au cinéma ! Même Godard, c'est très bien, mais dès que Godard parle, la visée métaphysique n'est pas vraiment stricte. Alors, la visée métaphysique, c'est quoi ? C'est l'espace, c'est le temps, c'est la vie, c'est la mort. J'essayais vraiment d'être au clair là-dessus et de traiter chaque temps de façon magique. Ce film est un film magique. C'est de la magie et ce soir, au bout de 38 ans, de la magie opératoire. La magie, au sens de la lanterne magique si vous voulez, c'est quelque chose qui peut se définir assez calmement d'autant plus que, vous l'avez remarqué, nous partons d'Égypte, nous passons par la Grèce, nous passons par des tas de références. Si vous voulez vous renseigner sur ce qu'il en est, vous pouvez lire un livre tout récent, parmi tant d'autres, Hermétisme et Renaissance. Vous allez voir que l'on peut définir la magie en dehors de tout discours de " perlimpinpin ", de façon très stricte. Et magie, ça me plaît parce que avec " image ", " imagination ", " magie ", on peut essayer de faire du cinéma pendant quelques nuits d'ivresse. Encore une fois, je n'ai jamais su ce qu'on avait pris les un ou les autres. Je sais qu'on arrivait très bizarres, vers onze heures du soir, jusqu'à quatre heures du matin.

Le montage, le collage, le détournement, la dialectique du montage est la

chose, évidemment principale du fait de Pollet, mais j'étais là tout de même. Et qu'est-ce qu'il y a de plus passionnant que de travailler à un montage ? À savoir, on s'interrompt là, et puis on reprend à un point précis. Méditerranée est un film qui, je crois, peut être étudié dans l'histoire du cinéma au milieu de tous les grands du montage. Et ça valait la peine de rentrer dans cette intériorité qui consiste à savoir où on s'arrête, où on reprend avec autre chose et pourquoi on va aller, dans une contradiction apparente, vers des transversales logiques. Comment, à l'intérieur même des éléments nous allons passer d'une chose à une autre, par exemple, vous l'avez remarqué sûrement, d'un fil de fer barbelé à une épingle à cheveux dans la bouche, ou bien autre chose encore. Nous allons agir ici sur les éléments, puisque nous sommes sur la magie. Jean-Daniel avait filmé une fille dans un hôpital en état d'anesthésie. Vient-elle d'être opérée ? Vient-elle de naître ? Va-t-elle mourir ? On peut peut-être signaler au passage que cette femme est morte très peu de temps après le film dans un accident. Nous sommes dans les correspondances. Qu'est-ce que peut faire le cinéma avec les correspondances, avec les parfums, avec le goût ? Comment nous faire sentir ce que c'est qu'une orange ? On peut la représenter plusieurs fois comme, je ne sais pas, le fruit interdit, le fruit du paradis. On ne peut pas vous faire respirer, ni vous faire goûter, mais tout de même, avec les mots, la couleur, les plans, l'extrême précision des plans, les petits mouvements autour de ce qui est filmé, peut-être peut-on déclencher chez-vous spectateur, une salivation, une sorte d'odeur, des souvenirs. Alors, par exemple, les éléments c'est le feu avec le haut-fourneau qui est là, l'eau, la terre et le sang sur ce taureau méditerranéen qui n'en finit pas de saigner et de mourir, d'un moment sur l'autre. La magie, c'est très simple dans les époques de renaissance, nous en sommes loin. Mais nous faisons de la magie avec le cinéma et, par exemple, cela revient à dire que le livre du monde se dévoile comme une suite, une fuite, de plans qui se correspondent mais qui sont écrits en différentes langues que le mage, le cinéaste si vous voulez, peut déchiffrer et maîtriser dans la mesure où il réussit à comprendre que le langage fuit. Vous avez donc un effort du cinéma pour aller vers le fait que jamais on ne pourra filmer assez ni la nature, ni la sculpture, ni l'architecture, ni finalement le fond des choses. Le mage est celui qui sait lire le monde à livre ouvert, ou alors, faire de la magie n'est rien d'autre que marier le monde. Ce qui veut dire rapprocher des éléments qui n'ont pas l'air de pouvoir aller ensemble. Là, vous avez en effet dans ce film un mariage du monde, du fait de Jean-Daniel qui avait filmé uniquement ce qui le

fascinait. Moi j'étais là pour mettre ça avec lui en ordre et orchestrer la chose.

Il était allé en Italie, en Égypte, surtout en Grèce. Car qu'est-ce que c'est, cet effort en 1963, pour retrouver une issue positive de la couleur, de la saveur et du corps lui-même, sinon un appel à la Grèce. Qui l'a fait à l'époque ? personne. Pas la Grèce des philosophes, mais simplement un accordéon rouge et cette fille qui est en train de boutonner son tablier ou de se coiffer dans un miroir avec une épingle à cheveux. Jamais vous n'avez vu un bouton rentrer dans un tablier comme ça, des doigts aussi longuement et aussi amoureusement filmés. C'est-à-dire que les doigts, la façon dont le tablier se relève et la façon dont la fille le fait sans presque savoir qu'elle le fait, évidemment pas pour la caméra, de même les mains dans les cheveux, la façon de se coiffer contredisent l'image de la blanche exténuée qui n'en peut plus. Évidemment, si vous avez un blockhaus et des fils de fer barbelé, vous savez très bien que désormais la liberté est interdite, qu'il va se produire une catastrophe vingt ans après, que tout est barré, qu'il va falloir plonger et aller ailleurs pour retrouver quelque chose qui soit de la couleur, de la saveur de l'Éros et de la joie. Je ne sais pas comment Jean-Daniel, à l'époque, a fait pour placer une caméra et faire que les choses soient venues à lui comme ça. Les ruines, les corps, les statues...

À l'époque on s'est entendu très bien. Sur quoi ? C'est mystérieux. Qu'est-ce qu'on cherchait ? Les écrivains qu'on lisait c'étaient Artaud, ou Bataille ou Michaux. On venait de publier L'infini turbulent, c'étaient des expériences particulièrement importantes avec la mescaline ou d'autres produits. Quand nous sommes en 1963, après avoir fait ce film, au festival de Knokke-le-Zoute, le contexte est très intéressant. Arrivent les Américains avec des films homosexuels déchaînés, par exemple Scorpio-Rising. Ces films étaient extrêmement agités. Des travelos sortaient d'un cercueil, tout le monde se shootait dans les chiottes. Ils étaient très hallucinatoires, extraordinairement rapides, avec surimpressions et agressions visuelles. Brusquement un soir, alors qu'on était irradié de cette violence d'ailleurs sympathique et belle parfois, qui a vieilli -ce qui est très agité vieillit-, on projette Méditerranée, et ça a fait un flop terrible. Mais cette lenteur est hallucinatoire aussi, et elle est voulue, ça dépend de l'expérience intérieure qu'on est disposé à faire.

Je revois ce film toujours avec stupeur. J'ai oublié à chaque fois quelque chose. Que les pyramides apparaissent là, qu'il y avait toute une méditation sur les dimensions. J'oublie toujours que je me suis servi du Livre des morts égyptien et que je regardais ça avec beaucoup d'attention pour savoir comment on pouvait faire fonctionner hiéroglyphiquement le film. J'oublie toujours l'envie portée sur le rassemblement le plus vaste possible, sur une sorte de méditation historique. Méditerranée, c'est un titre comme ça, et là on avait envie, vitalement, de retrouver quelque chose de la ferveur, de la magie opératoire des mythes eux-mêmes. Donner à cela une sorte de force anti-cinématographique, anti-spectaculaire. Pollet filme avec une charge émotive qui m'a toujours étonnée. C'est-à-dire, aller aux choses êmes, mais aller à cette espèce de considération, d'émotion, de participation, d'extase, avec la bonne distance à chaque fois. Il n'y a pas eu d'orange qu'on a filmée comme ça, il n'y a pas eu de fille sur une table d'opération qu'on a filmée comme ça, il n'y a jamais eu de fille boutonnant un tablier comme ça, il n'y a jamais eu de corrida encore une fois. Pourquoi un haut-fourneau ? Parce que ça correspondait peut-être en effet, modernement, à quelque chose que nous ressentions en Égypte. Et il fallait inventer, à ce moment-là, le fait qu'il y avait une substitution des rôles, comme une sorte d'éternel retour. Vous avez cette espèce d'or en fusion qui tombe dans le laminoir, et puis on va circuler. On va donc ressusciter à la fois toute l'Égypte ancienne, toute la Grèce, le théâtre. On va essayer de jouer ça à nouveau."

Propos retranscrits par Hélène Raymond

Source : <http://www.fluctuat.net/>

Date : 3 octobre 2001