

Jean-Daniel Pollet

Éloge de la marge

Jean-Daniel Pollet, Gérard Leblanc, *L'entrevues*, Éditions de l'oeil, Montreuil (France), 1998, 208 pages

Marcel Jean

Number 110, Spring 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25156ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Jean, M. (2002). Review of [Jean-Daniel Pollet : éloge de la marge / Jean-Daniel Pollet, Gérard Leblanc, *L'entrevues*, Éditions de l'oeil, Montreuil (France), 1998, 208 pages]. *24 images*, (110), 28–29.

JEAN-DANIEL POLLET: ÉLOGE DE LA MARGE

PAR MARCEL JEAN

En novembre dernier, la Cinémathèque québécoise présentait une rétrospective consacrée à Jean-Daniel Pollet.

C'était là une trop rare occasion de se frotter à une œuvre injustement méconnue ici. Comment expliquer, en effet, qu'une splendeur comme *Dieu sait quoi* (1995) n'ait jamais été présentée au Québec avant cette toute récente initiative? Comment expliquer que des classiques du documentaire et de «l'expérience cinématographique» de la trempe de *Méditerranée* (1963) et de *L'ordre* (1973) soient restés invisibles pendant des décennies?

Jean-Daniel Pollet n'était pas à Montréal pour cette rétrospective. Celui-ci voyage peu depuis l'accident qui l'a affligé en 1989; Pollet testait alors de nouvelles pellicules en filmant près d'une voie ferrée lorsqu'un express l'a fauché, lui faisant entrevoir la mort. À sa place sont venus le critique et universitaire Gérard Leblanc, ainsi que Freddy Denaës, qui est à la fois producteur, distributeur et éditeur.

En 1998, Leblanc et Pollet ont signé un «livre à deux voix», *L'entrevues*, publié par Denaës aux Éditions de l'œil. Un livre étonnant, un livre détonnant, un livre d'étonnement. Ici, aucun didactisme, mais une forme libre, un montage, un assemblage de fragments de textes, de citations, de vers, de photographies. «Images et textes, fragments sont arrachés à l'ordre antérieur qui les régissait pour trouver un ordre nouveau», écrivent les auteurs en présentation de leur entreprise. Leur démarche fait inévitable-

ment penser à celle qui est à l'œuvre dans certains films de Pollet, *Contretemps* (1988) surtout, qui revisite six films anciens, mais aussi *Dieu sait quoi*, dans lequel des extraits de films antérieurs apparaissent, tissés aux images d'objets quotidiens et au texte inspiré par des passages et, surtout, par l'esprit du *Parti pris des choses* de Francis Ponge.

Ce livre, donc, n'est pas un livre sur un cinéaste au sens où on l'entend habituellement, c'est plutôt un voyage et une méditation, comme *Méditerranée* est un voyage et une méditation. C'est une construction comme le sont les meilleures réalisations de Pollet: *Tu imagines Robinson* (1967), *Le Horla* (1966), *Bassae* (1964), *Ceux d'en face* (2000) et les films déjà cités. Ainsi, dans ce beau livre, on croise Bachelard, Godard, Baudrillard, Cocteau. Quelques mots, quelques phrases à méditer. Ce n'est pas tant un livre à lire qu'à fréquenter, qu'à habiter. «On écrit pour un lec-

teur qui n'existe pas et plus apte à nous comprendre que nous le sommes nous-mêmes.» C'est de Cocteau et on ne lit pas une telle affirmation: on la relit, on y repense.

De toute façon, dans ce livre, Leblanc n'est jamais inféodé à Pollet. Il marche à côté de lui. Cinéphile, critique, enseignant, poète, Leblanc présente son itinéraire comme Pollet présente le sien, et le livre croise sa pensée avec celle du cinéaste. Trois chapitres du livre, intitulés «Interaction 1, 2 et 3», illustrent remarquablement ce principe: dans le premier, des textes des deux hommes sont croisés pour mettre la réalité en question; dans le deuxième, Pollet «remonte» différents textes de Leblanc; dans le troisième, quelques poèmes de Gérard Soler (l'*alter ego* de Leblanc) sont présentés sur des photos tirées de *Tu imagines Robinson*.

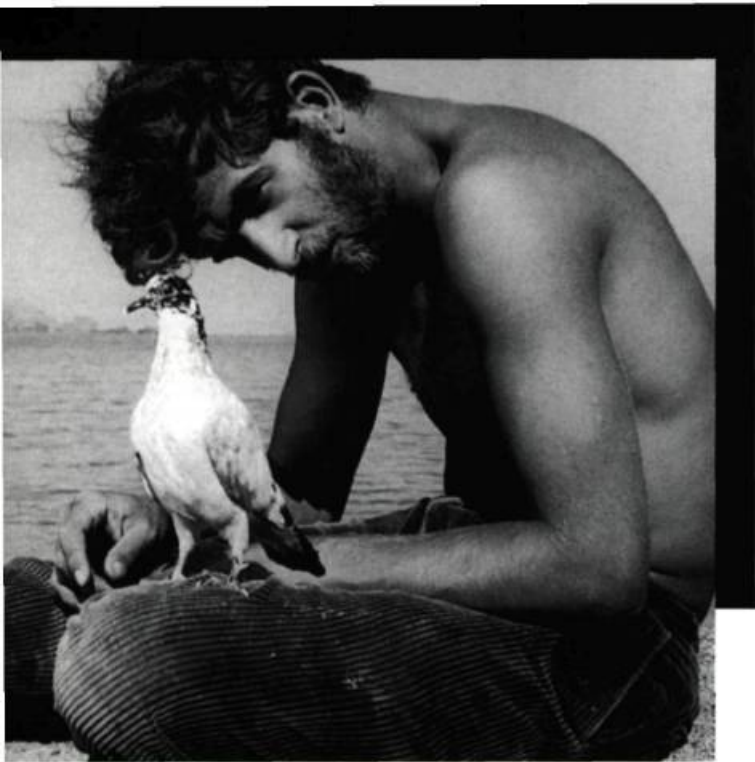
Lors de sa visite à Montréal, Gérard Leblanc a présenté avec beaucoup d'à-propos quelques films de Pollet. De ce qu'il a dit, on a surtout retenu que l'œuvre du cinéaste est en quelque sorte partagée en deux volets: d'un côté se trouve un pôle léger, auquel est associée la collaboration du cinéaste avec l'acteur Claudé Melki, présent dans *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (1958), dans *Gala* (1961), dans le sketch de *Paris vu par...* intitulé *Rue Saint-Denis* (1963), dans *L'amour c'est gai, l'amour c'est triste* (1968) et dans *L'acrobate* (1976); de l'autre se trouve un pôle exigeant, dont les plus beaux exemples sont *Médi-*

Tu imagines
Robinson (1967)
«Il parle avec des
images comme
d'autres avec
leurs mains.»
Gérard Soler

terrannée, *L'ordre* et *Dieu sait quoi*.

D'un côté comme de l'autre, il y a l'expression d'une singularité. Même dans ses films que plusieurs observateurs qualifient de «populistes», Pollet impose un regard, il remet en question le réel et prend des risques. *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, son premier film, en est l'exemple: la solitude de Melki s'exprime dans la réalité d'un bal populaire. On quitte donc parfois l'univers de la fiction pour entrer dans celui du documentaire, cela d'une façon presque anthropologique. Il y a, dans *L'acrobate*, des moments du même ordre: lorsqu'une claquette vient briser la transparence de la fiction et qu'on retrouve Melki (est-ce lui ou son personnage?) attablé, ou encore lorsque, pendant une compétition de tango, on entend des bribes d'un entretien avec Georges, le vieux professeur de danse.

C'est cependant lorsqu'on aborde l'autre versant de son travail qu'on découvre toute l'envergure de Pollet. Ainsi *Méditerranée*, qui n'appartient à aucun genre, qui propose une autre façon d'écrire le cinéma, qui semble abolir l'espace et le temps, qui oblige à voir et à revoir, qui n'accepte aucun préjugé, qui nous dit d'une certaine façon ce que nous savions déjà — que le cinéma ne



réside pas dans une image mais dans l'association de plusieurs d'entre elles — mais qui trouve une manière inédite de le dire, de le montrer, d'en faire l'expérience. Dans *Le cinéma autrement*, Dominique Noguez parlait bellement de «cinéma sériel» à propos de ce film, y trouvant des parentés architecturales avec la musique de Stockhausen et de Berio. L'idée est séduisante, et juste, en ce qu'elle exprime une nouvelle façon d'aborder la question du montage, en ce qu'elle dit que nous sommes là face à un cinéma délivré de toute influence romanesque ou journalistique.

«Tableaux ramenés et lentement rapprochés les uns des autres... emboîtés les uns dans les autres... silencieusement... avec la sûreté de l'habitude... de la distraction...» Ces mots de Philippe Sollers semblent s'appliquer à tout le film. Des images comme des tableaux. Le sens qui émerge de leur association (mais un sens abstrait: Pollet a le sens de l'abstrait). Les plans qui se succèdent comme un langage qui prend forme: langage libre, de la mémoire, dénué de tout pittoresque, refusant toute progression dramatique, langage qui est la pensée en action plutôt que la

pensée préalable. S'il y a quelque chose de littéraire dans ce cinéma, si un rapprochement avec la littérature est possible, c'est du côté de l'essai qu'il faut le chercher.

En ce sens, *L'ordre* est aussi un film révélateur. Un véritable film-essai, c'est-à-dire encore une fois un film où la pensée est à l'œuvre, une pensée indissociable de la forme du film, une forme inimitable, distincte, unique. «Essai sur une solitude absolue», dira Pollet lui-même, la solitude des lépreux grecs isolés sur l'île de Spinalonga, solitude de ceux qui refuseront de retourner au monde lorsqu'on aura vaincu la maladie. Cette solitude, un homme l'exprime avec une lucidité et une révolte rarement entendues au cinéma. C'est Raimondakis, que Pollet filme frontalement et qui «apparaît, comme l'écrit Gérard Leblanc, en même temps et dans la même image comme une figure immémoriale de la lèpre, sculpture lui-même...»

Dans le chapitre de *L'entrevues* qu'il consacre au film, Leblanc montre comment celui-ci fonctionne sur un système d'interpellations (du lépreux au spectateur, du lépreux au cinéaste, du

cinéaste au lépreux, du cinéaste au spectateur) pour conclure qu'on «est là aux antipodes du film à thème ou à thèse, puisque le sujet tout entier et sans résidus devient film, sans que soient perdus de vue les enjeux sociaux de toute forme d'exclusion dans la réalité.» (p. 127)

Enfin, toujours pour montrer comment Pollet porte l'idée de l'essai cinématographique à une sorte de sommet, il faut dire quelques mots de *Dieu sait quoi*. Il faut dire, en fait, comment ce film saisit l'essentiel de l'esprit de Francis Ponge, comment se trouve appliquée l'idée de dépouillement, comment est affirmée l'autonomie des choses, comment se retrouvent à la fois l'humour, la minutie et la simplicité de l'auteur du *Parti pris des choses*. Le film prend donc un livre, un écrivain pour point de départ, mais le résultat n'a rien d'une forme dévoyée de l'original. La démarche de Pollet n'est pas de l'ordre de la transcription, pourrait-on dire en utilisant une analogie musicale. Il s'agit d'un film à partir de Ponge et non sur Ponge, c'est-à-dire que Ponge est un point de départ et non quelque chose sur lequel on s'assoit et que par le fait même on écrase. De la même manière — et c'est là sans doute la plus grande qualité du livre — *L'entrevues* ne se présente pas comme un succédané des films, comme un livre sur Pollet. Les deux auteurs ont abordé le projet avec une véritable attitude créatrice, cherchant à offrir quelque chose de neuf... Et pourquoi éditer s'il ne s'agit pas d'inédit? ■



Des images, comme des tableaux rapprochés les uns des autres... Une «association surprenante» commentée par Jean-Daniel Pollet dans *L'entrevues*.

JEAN-DANIEL POLLET
Gérard Leblanc, *L'entrevues*,
Éditions de l'œil, Montreuil
(France), 1998, 208 pages.