



**HAL**  
open science

# La Mer Méditerranée, tiers espace dans Méditerranée (1963) et Le Horla (1967) de Jean-Daniel Pollet

Célia Jerjini

## ► To cite this version:

Célia Jerjini. La Mer Méditerranée, tiers espace dans Méditerranée (1963) et Le Horla (1967) de Jean-Daniel Pollet. Nathalie Roelens; Armand Erchadi. Breaking the waves, water (issues) in contemporary verbal and visual arts, Melusina Press, 2023, 978-2-919815-40-1. hal-04566526

**HAL Id: hal-04566526**

**<https://hal.science/hal-04566526>**

Submitted on 2 May 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La mer Méditerranée, *tiers-espace* dans *Méditerranée* (1963) et *Le Horla* (1967) de Jean-Daniel Pollet

Célia Jerjini

Jean-Daniel Pollet est principalement connu pour son film-essai *Méditerranée* (1963) et pour la prévalence qu'il a accordée à la mer Méditerranée dans la plupart de ses films-essais. On insiste moins sur l'unité de son œuvre filmique faite de boucles et de vertiges. Cet écrit, portant sur les flux maritimes en tant qu'expressions d'un cinéma de voyance, pourvu d'un don de « seconde vue », envisage dans ses films *Le Horla* et *Méditerranée* la mer Méditerranée comme tiers-espace ouvert au non-identique. Espace de perturbations, elle brouille les identifications convenues au profit d'un excès de sens.

Jean-Daniel Pollet se fait remarquer en 1957, à 22 ans, avec le court-métrage primé au festival de Venise *Pourvu qu'on ait l'ivresse*. Il incarne les débuts de la Nouvelle Vague. C'est avec Léon, personnage du film mi-burlesque, mi-mélancolique joué par Claude Melki, qu'il ouvre ce que les critiques appellent sa « première veine cinématographique », qu'ils différencient de « sa veine essayiste » scellée par *Méditerranée*. Les films dansants réalisés avec Claude Melki s'étendent pourtant jusqu'en 1976. S'ils détonnent à première vue de ses films-essais, ils témoignent de semblables enfermements et mouvements de fuite.

Claude Melki, d'origine algérienne, est le Jean-Paul Belmondo de Jean-Luc Godard, à cela près qu'il exacerbe une altérité méprisée et mise au ban de la société parisienne. L'exil et l'enfermement omniprésents dans *Méditerranée*, *L'Ordre*, *Le Horla*, *Tu imagines Robinson*, etc., collent à la peau du « frivole et léger » Léon. Il est cet *alter ego* ségrégué, à la démarche maladroite et souvent arrêtée. Être à la recherche de rencontres abolissant les frontières de l'esprit et du corps, il est tourné vers une quête d'ailleurs du fait de son amour déçu de l'ici. Des rencontres ont parfois lieu. Elles ponctuent les films dansants de Pollet, mais elles sont toujours fuyantes et masquées, produits de la *métis*, cette puissance de ruse et de tromperie grecque impulsée par la mer dans ses films ultérieurs. C'est en effet le port d'un masque qui accorde à Léon – devenu méconnaissable – ses seules danses dans *Pourvu qu'on ait l'ivresse*. Ce sont aussi les costumes de danse, lors de la tenue exceptionnelle d'un concours de tango dans *L'Acrobate*, qui transforme le *temps d'un rêve*, tel que Léon nomme la danse, sa *gueule de métèque en profil de Louis XIV du tango*, selon sa partenaire. Le dispositif spectaculaire, *via* ses artifices et son caractère éphémère, est réifiant. En levant le temps d'un *instant rêvé* les fractures sociales, il exacerbe les logiques de domination, lève le voile d'un système, révèle ses ressorts et leur permanence à travers la constitution d'une figure exemplaire : celle, derrière Léon, de Claude Melki, mort dans la misère malgré plusieurs distinctions pour son jeu d'acteur.

L'ivresse transgressive annoncée dans le premier film de Jean-Daniel Pollet traverse l'ensemble de son œuvre filmique. Elle semble aussi être ce qui aide à arrêter le temps

pour mieux le faire passer, à oublier l'ici pour plonger dans une conception de l'espace et du temps discontinue, faite de suspens et de reprises. Les danses-évasions de Claude Melki nous plongent dans un instant vibrant, dans une intensité temporelle singulière qui abolit, le temps d'un morceau, d'une prise filmique, les logiques temporelles et discursives en vigueur. Elles conduisent à un *ailleurs* que nomme une voix-off dans *Méditerranée*, et que figure *Le Horla*, adaptation de la nouvelle de Maupassant.

L'ambivalence de la mer dans les films-essais de Jean-Daniel Pollet fait plus précisément de cet ailleurs un non-lieu utopique, *ou-topos* en tant que lieu autre, au seuil de l'ici et du nulle part. En se focalisant sur ses films nommant l'ailleurs, à savoir son court-métrage *Le Horla* puis son moyen-métrage *Méditerranée*, cet écrit interroge plus largement l'espace ouvert par la mer Méditerranée dans les films de Jean-Daniel Pollet. Élément oscillatoire, elle suit la ligne ignorante du montage du cinéaste, conduit à une circulation nomade entre les images et les sons faisant des espaces traversés un lieu autre, à savoir celui « d'un monde possible dans un champ perceptif. » (Deleuze 356). En considérant aussi le cinéma comme *appareil à percevoir*, l'étude questionne *enfin* la mise en spectacle du monde qu'induit son traitement cinématographique.

## 1 *Le Horla*

*Le Horla* (1967) est une adaptation libre de la nouvelle de Maupassant. Les mots récités dans le court-métrage par Laurent Terzieff, qui incarne le narrateur-personnage, sont pour la plupart fidèles au texte initial<sup>1</sup>. Le film s'éloigne cependant de sa structure : il abrège le texte et le réorganise selon une logique cyclique. L'adaptation est médiale : elle implique une transposition spatio-temporelle ainsi qu'une réappropriation de l'écrit au travers d'une série de coupes, dans une logique de montage, de découpage-assemblage-collage inhérente au cinéma. L'intrigue est aussi déplacée, elle est située au bord d'une mer, dans un ailleurs indéfini qui se révélera innommable. Les paroles du narrateur-personnage suivent désormais le cycle naturel des saisons et des courants marins qui surgissent à l'écran et rythment l'ensemble.

Les premières phrases de la nouvelle de Maupassant, évoquant ce pays où le narrateur aime vivre parce qu'il y a ses racines, se voient remplacées par le motif aquatique, et plus particulièrement maritime. Laurent Terzieff dit, dès la première minute du film : « Il faut lire : j'aime l'eau, d'une passion désordonnée. La mer, bien que trop grande, trop remuante, impossible à posséder, et les marées surtout » alors qu'il enregistre sa reprise du *Horla* dans une pièce grise qui se révélera plus tard être sa chambre. Cette mise en abyme exprime littéralement le saut du protagoniste dans l'abysse, le gouffre immensément profond et obscur de la mer, tout en affirmant son amour pour cet élément impossible à posséder.

Là, comme dans les films dansants de Pollet, pas de référent stable, et pas non plus de référent géographique clairement identifiable. L'attitude mélancolique du narrateur, se tenant au seuil de la raison et de la folie, se trouve symbolisée par un ensemble de plans

1 Laurent Terzieff mentionne dès les premières secondes du film les quelques ajouts textuels opérés.

de portes et de couloirs, comme autant de régions de passages menant *in fine* à ce « Horla » qu'est la mer. La maison et la chambre surtout, lieux intimes non géographiques, espaces du Dedans, sont régulièrement transformées par de nouvelles teintes de couleurs. On note vite la particularité d'un jaune primaire, étincelant et contaminant : d'abord teinte de soleil et teinte florale, il devient couleur du peignoir, tache sur la poignée d'une fenêtre, tache sur la main de Laurent Terzieff, puis tache de jaune dans l'image, avec cette petite barque au large, contenant seulement les bandes sonores enregistrées par Laurent Terzieff.



Fig. 1 : Jean-Daniel Pollet (1936-2004), *Le Horla*, 1967. Photogramme.



Fig. 2 : Jean-Daniel Pollet (1936-2004), *Le Horla*, 1967. Photogramme.



Fig. 3 : Jean-Daniel Pollet (1936-2004), *Le Horla*, 1967. Photogramme.



Fig. 4 : Jean-Daniel Pollet (1936-2004), *Le Horla*, 1967. Photogramme.



Fig. 5 : Jean-Daniel Pollet (1936-2004), *Le Horla*, 1967. Photogramme.

Répétitions mécaniques, rondes de la bande-son, le magnétophone comme seul témoignage du réel atteste sa matérialité. L'appareil est la preuve inébranlable, neutre, que tout cela existe quelque part, qu'il a été enregistré et qu'il continue d'avoir lieu. Il illustre aussi la coexistence de deux types de répétition et des dynamiques qu'elles provoquent : celle de l'*enfer dantesque* qui est une série de « gestes et pensées très limitées », à l'image du quotidien infernal que Laurent Terzieff joue, enregistre, et qui se trouve contenu dans cet objet ; et celle « paradisiaque, mélodique de la joie qu'il y a à se répéter dans l'illimité » (Sollers, in Pollet *Contretemps*, 33) d'une mer allée avec le soleil.

Avec cette tache de jaune, c'est aussi le banal qui étincelle et nous fait basculer de la lucidité à l'éblouissement, l'extase. C'est parce que l'événement a lieu qu'il fait advenir son lieu, à savoir cette barque solaire au large de la mer, grain de sable dans un océan de lumière à l'image du plan final de *Méditerranée*. C'est également une barque dans la mer, symbole du rêve et du voyage vers un au-delà, qui rythme le long-métrage *Tu imagines Robinson* et qui est présente dans *L'Ordre*. Et c'est l'expérience d'un devenir-mer dans *Le Horla*, où l'étendue d'eau saline contamine et capte tout, qui conduit à la disparition de la barque. Le « Horla » résulte de multiples fragments-disséminations de plans, il provient de ces blocs d'intensité adjoints les uns aux autres. Leurs fusions-évasions engendrées par les plans et sons *liaisons* de mer résultent aussi du brassage et du ressassement du montage.

Le montage de Jean-Daniel Pollet, mimétique de la mer, crée un espace aux mille visages. Constitué à partir d'éléments hétérogènes *a priori* inconciliables, il met en œuvre cette « bonne » imitation qui brouille tout circuit d'identification convenu et fait entrevoir, selon la formule de Paul Valéry chère à Theodor W. Adorno, l'« indéfinissable dans les choses » (Adorno, *Théorie Esthétique* 102). Le film devient une expérience immédiate du monde. En tant que don de voyance, il accueille aussi la conception utopique d'Umberto Eco, à savoir celle d'un « monde possible [...] parallèle au nôtre [...] bien qu'il nous soit normalement inaccessible. » (Eco 174) Le mer en tant que « Horla » est chaotique, et par conséquent oscillatoire. Elle expose autant qu'elle voile et fait miroiter d'innombrables possibles actualisables à travers ses reflets dès les premières minutes du *Horla*, comme dans le plan final de *Méditerranée*.

L'union du jaune, pendant solaire de la mer, et de ses courants tumultueux, lie autant puissances de Vie que de Mort, selon un imaginaire anthropologique et psychanalytique. Elle évoque les folles taches primaires de *Pierrot le Fou*. Le bleu de son visage et le jaune et rouge des dynamites qui, par leur explosion imminente et le mélange des trois couleurs à venir, conduisait au noir final, à la fin violente d'un chaos autant créateur que destructeur, avec le bleu de la mer en arrière-plan<sup>2</sup>. Elle rappelle aussi l'horizon maritime qui se conjugait au jaune primaire du peignoir porté par une Camille en partance dans *Le Mépris*, lors de sa descente sacrificielle des marches de la villa Malaparte.

La mer est à cet égard, paradoxale, autant espace lisse, ouverture, que clôture. Archétype de l'espace lisse puis de tous les striages, comme l'avaient relevé Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*, elle parvient néanmoins à être arrachée aux striages, à travers la répétition de plans et la variabilité du montage associant un même plan, un

2 Comme dans *Le Horla*.

même son à d'autres images, d'autres sons, d'autres paroles. Elle se révèle infinie, vertigineuse, mouvante. Elle correspond dès lors à ce *tiers-espace* (Soja) en tant que produit de l'émergence « d'un monde possible dans un champ perceptif » (Deleuze 356). Lieu du compossible deleuzien, de la coexistence d'éléments organiques et virtuels, elle est un espace toujours renouvelé, à la fois strié et lisse, un *topos atopos*.

## 2 La mer Méditerranée : un *topos atopos*

La mer comme tiers-espace émerge dans *Méditerranée* d'une multifocalisation constante via la coprésence, en plus du filmage, découpage et montage de Pollet, des prises de vue de Volker Schlöndorff, qui a accompagné le cinéaste dans son périple filmique de plus 35 000 kilomètres le long de la Méditerranée.

Le titre du film annonce un voyage au sein de cette zone géographique. Pourtant, le premier plan de *Méditerranée*, présentant de près des fils barbelés et au loin une mer, est très probablement issu d'un filmage effectué le long du Mur de l'Atlantique, ou en mer du Nord (Leutrat, Liandrat-Guigues, *Tours d'Horizon* 117). Il en est de même pour les blockhaus sur la plage ou les blocs de ciment pyramidaux dans la mer apparaissant à plusieurs reprises dans le film. Les lieux de filmage sont intégrés, par le titre du film, à la sphère méditerranéenne. L'association déterritorialise la mer Méditerranée et en un même mouvement la fait parasiter et gagner toutes les mers. Noeud de relations actuelles et virtuelles, elle échappe, comme dans *Le Horla*, à toute transposition topographique pour devenir une entité floue et voyageuse. Non localisable bien qu'en expansion, elle devient aussi contaminante que la tache jaune qui imprimait sur les choses un imaginaire solaire et conduisait progressivement à rapprocher les plages de Noirmoutier – lieu du tournage du *Horla* – et ses courants maritimes de la mer Méditerranée et de ses rivages : associée aux répétitions du magnétophone, la mer allée avec le soleil qui clôt le film devient cette « mer toujours recommencée » (Valéry, 147) que chantait Paul Valéry. La pensée méditerranéenne du cinéaste inspirée « par les jeux du soleil et de la mer » (Camus, *Essais* 1331) s'est juxtaposée aux courants normands de l'écrivain. Le là de l'un est devenu le hors de l'autre dans un mouvement de balancier transposant cet inconciliable dehors du dedans : « un *hors venu*, *issu de là*. [...] Présent et absent, ici et ailleurs, en tiers, contradictoire ! » (Serres 63).

Ce hors normand, pour le cinéaste, est aussi un là affectif, amoureux, puisque le tournage du *Horla* s'est effectué dans la maison bourgeoise de Sarah George-Picot (Fargier, 134), amante du cinéaste qu'il ne parvient pas à oublier. L'être aimé perdu et son territoire se fondent dans une large étendue d'eau remuante, « issu[e] du hors et venu[e] là, hors venu[e], issu[e] de là » (Serres 63). Cette dernière hante aussi Méditerranée : « Sarah est le secret de *Méditerranée*. Moteur du voyage et cible de l'expédition, fuite et poursuite. [Elle est une] absence très présente. » (Fargier 325). Les « jeux du soleil et de la mer » (Serres 63) qui seuls subsistent appellent en virtualités un monde méditerranéen qui « reste notre premier et notre dernier amour » (Camus, *Essais* 708). »

*Méditerranée*, réalisé quatre ans avant *Le Horla*, est le produit d'un ensemble innombrable d'autres : en plus des filmages de Jean-Daniel Pollet et Volker Schlöndorff, il est

aussi constitué des points de vue d'Antoine Duhamel, qui en a composé le thème musical principal, et de celui de Philippe Sollers, qui a écrit son texte après avoir visionné, comme Antoine Duhamel, les images montées par le cinéaste. À ces points de vue rendant déjà le film tricéphale, s'ajoute l'interprétation du texte de Sollers lu par un des amis du cinéaste. Sa diction lente, grave et monotone investit l'ensemble d'une dimension sacrée.

On note également la présence de regards et sons étrangers qui déplacent autrement le film. Ces sons et ces regards proviennent de prises directes, spontanées, qui échappent à toute commande. Ce sont, par exemple, des enregistrements de danses et chants d'une fête traditionnelle grecque. C'est encore le filmage d'une danse macabre d'un torero et d'un taureau lors d'une corrida et la présence visuelle et auditive de ses spectateurs et spectatrices.

Comme dans les films dansants de Pollet, l'apparition de ces danses improbables sublime l'ensemble. Ces rencontres inattendues arrêtent le temps, le rendent discontinu. Liées par le montage à différents sons et différentes images, elles lèvent ainsi le voile d'un ordonnancement des choses au profit d'une dialectique négative (Adorno), elle-même obtenue à partir d'une investigation dialectique musicale « impliquant le stade de la composition même, qui décide toujours de celui de la musique » (Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* 7). Bien que cette dialectique ne se réduise pas à la musique, il est intéressant de noter que les sons issus des filmages de la corrida et de la danse grecque constituent deux autres thèmes musicaux du film. Ils engagent de nouvelles trajectoires. L'espace filmé, monté, montré, exacerbe ce « tenir ensemble d'éléments hétérogènes » (Deleuze et Guattari 398).

La mise en évidence du caractère arbitraire du défilement filmique et de son interprétation engendre un ensemble de fuites elles-mêmes produites et prolongées par les innombrables *flux* maritimes qui parcourent *Méditerranée*, comme plus tard *Le Horla*, *Tu imagines Robinson*, *Les Morutiers*, *Trois Jours en Grèce*, etc. Ce cinéma des variations, aux multiples flux, est incarné par la mer qui impulse et auxquelles semblent conduire l'ensemble des devenirs de ses films. Du fait de l'impossibilité de les catégoriser dans *Méditerranée*, ils font de la mer le lieu de surgissements sensibles. Ses flux sont flux d'expériences. Ils conduisent à l'autre en tant que structure de l'espace anthropologique ou existentiel. *Tiers-inclus*, il donne corps au *tiers-espace*.

Intégrés à chaque scène du film comme dans *Le Horla*, les *flux* marins de *Méditerranée* produisent un « vivre-autre », ils font émerger un espace autre en tant que « non-identique. » (Adorno, *Dialectique négative* 13) Lieu d'un autre sensible, d'un autre possible, la mer qu'ils dessinent caractérise dès lors davantage le mode de spatialisation, la manière d'être *dans* l'espace et à l'espace plutôt que les lieux en tant que tels, dans une logique nomade.

Ce cheminement vers un « Horla », brisant nécessairement le simulacre de continuité et de vraisemblance du cinéma, permet de « sonder l'Invisible, [...] de voir, de toucher, de sentir l'insensible » (Serres 66). En écartelant les là, le montage du film les ouvre au dehors, il crée un espacement accentué par le texte descriptif de Sollers pour *Méditerranée* :

Tout se fait horizon... tout se rapproche ... tout se hante... Mais si l'on était regardé, conduit progressivement en aveugle à travers chaque première vision erronée. Mais si non pas seulement un témoin mais une foule invisible vous regardait... Si, en même temps, quelque part, dans un quelque part inimaginable, quelqu'un se mettrait tranquillement à vous remplacer... (*Méditerranée*, 17')

Michel Serres écrit, pour sa part, à propos du « Horla » : « Je suis là en même temps qu'un autre, je suis ailleurs en même temps qu'ici, peut-être même à la place d'un autre. » (Serres 81) »

Dans *Le Horla*, l'écoulement de l'eau et son infiltration progressive dans la maison bourgeoise provoquent un basculement des sens et un brouillage des identités. Laurent Terzieff est l'incarnation d'un être s'abandonnant au rythme des marées, mais aussi à celui des fleurs, dont la vitalité vient briser les vieilles logiques de l'unité immuable symbolisée par la demeure bourgeoise. Le bleu qui teinte les murs de l'habitation, dès les premières minutes du *Horla*, la met tout de suite en branle : en brouillant les frontières du Dedans et du Dehors, il la déterritorialise. Ces murs bleus, associés aux sons et plans de mer, transforment la demeure en embarcation dont Laurent Terzieff peine à diriger le gouvernail. Elle devient chambre, couloir, jardin, puis de nouveau rempart, mur, blockhaus, puis fleur, pierre, vent, barque, soleil, etc. Selon une transposition mimétique du mouvement analytique initié par Maupassant dans sa nouvelle, le « Horla » advient d'un voisinage d'éléments progressivement éloignés les uns des autres. La raison stable vole définitivement en éclats lorsque Laurent Terzieff dépose une grenade dans la chambre à la trente-cinquième minute. Devenue motif de travestissement, elle laisse définitivement place, avec le plan de mer final, au monde de la multiplicité et du devenir, soit de l'instabilité et de l'éphémère.

Ce glissement vers le fragmentaire, le discontinu en dehors de tout savoir (*épistémè*), appelant un lieu autre, est caractéristique du montage *ignorant* de Jean-Daniel Pollet. Dans *Méditerranée*, celui-ci substitue le montage analogique au montage causal, mêle indistinctement les multifocalisations devenant mouvantes et interchangeables. Sa poétique ignorante brise ainsi le postulat, l'hypothèse inférée arbitrairement au cinéma d'avoir à rendre compte d'une illusion du mouvement selon une logique réaliste totalisante. Cette pratique poétique du montage rejoint l'esprit nomade du monde des devenirs qui, selon Kenneth White, « ne peut s'activer que par opinion flottante, ou selon une manière de pensée connue sous le nom de *métis*, qui est dite *pantoi* (multiple), *poikilè* (multicolore), *aiole* (ondulante), polymorphe, polyvalente, versatile. » (Kenneth White 103) Placé sous le signe d'une métis *poikilè*, « bigarrée », ce cinéma est fait de remous. Les tourbillons dansants de Léon comme les vagues de la mer condensent le temps. Ils conduisent à un devenir saccadé susceptible, comme nous l'avons vu, par moment de s'arrêter, car *poikilon* « est un dérivé d'*aion*, l'éternité mouvante, ce qui remue, ce qui reflue sans fin. » (Didi-Huberman 94)

### 3 Une mer ouverte

Sous la multitude concomitante des points de vue, la mer Méditerranée est donc porteuse d'innombrables possibles. Elle se révèle objet de rêverie œuvrante, éveil et bascule des consciences. Oscillation du vivant et de la mort, elle conduit aussi souvent à l'émergence d'espaces hétérotopiques. Elle était par moments le pendant hétérotopique du jardin filmé dans *Le Horla*, de même qu'elle l'est du jardin filmé dans *Méditerranée*, avec son jet d'eau rappelant les jardins traditionnels persans décrits par Michel Foucault dans son article « Des lieux autres ». La mer participe également de manière radicale à la création d'un espace hétérotopique dans *L'Ordre*. Ce film sur l'île de Spinalonga montre, en effet, des habitants lépreux emprisonnés, isolés par la mer. Le filmage et le montage soulignent sa circonférence, dessinent l'enfermement et l'exil. La mer devient totalitaire.

Elle se reterritorialise aussi parfois dans une histoire concentrationnaire lorsqu'elle est associée aux notes schönbergiennes d'Antoine Duhamel et à des fils barbelés, ou encore à des Blockhaus dans *Méditerranée*. Lieu d'une tension extrême entre matériau et sens, « signifié » concentrationnaire, elle migre avec l'association de plans maritimes et de scènes de corrido. *Présence active du sacré*, la mer associée à la tauromachie déterritorialise une fois encore l'ensemble et le fait basculer dans un *au-delà*. *Méditerranée* est dès lors un dédale d'images et de sons assemblé et ré-assemblé de la même manière et différemment, dans lequel nous pénétrons et qui nous pénètre. Il se teinte de l'allégorie du Minotaure et de ses relectures modernes, parmi lesquels celles de Borges dont Léon est un des visages.

C'est ce dont témoigne la rétribution que lui procure le trou qu'il a percé dans une porte dans *Gala*. Autant ouverture que fermeture, ce trou devenu commerce d'une jouissance scopique de la chair à distance, immobilise Léon. Son trou est d'ailleurs dissimulé par un miroir, ce « lieu sans lieu » (Foucault 17) utopique qui est aussi hétérotopique. Il renforce l'enfermement, l'accentue en confrontant Claude Melki à sa propre image. Devenu figurant au rôle principal du film, il est traversé par les événements comme le sont les figures présentées dans *Méditerranée*. Il est habitant de lieux pareillement clos et grouillants. Prisonnier du film comme Léon du cabaret devenu labyrinthe dont il ne sort jamais, il est pareil au Minotaure Astérion. Les boucles formées par la mer dans les films-essais de Pollet comme celles apparaissant dans ses films dansants offrent une variation d'autres mêmes donnés en « spectacle<sup>3</sup> ». Claude Melki et le cabaret de *Gala*, comme celui de *Pourvu qu'on ait l'ivresse* sont néanmoins plus proches du cirque que de la mer. Ils accueillent de nombreux flux mais restent majoritairement clos, n'engagent que peu d'ouvertures. Jean-Daniel Pollet en a conscience. Il écrit à propos de *Pourvu qu'on ait l'ivresse* :

Je suis allé [...] filmer un milieu interlope, ce bal métissé. J'ai choisi un lieu bien fermé, et un personnage lui-même bien enfermé, Claude Melki, un type qui essaie de draguer et qui ne peut pas sortir de sa peau, de sa catégorie, qui est lui-même d'origine juive, issu d'une famille déportée à Dachau et Auschwitz, juif arabe, double,

3 Ici Léon-Claude Melki, là Robinson-Tobias Engels (*Tu imagines Robinson*), là encore un taureau (*Méditerranée*) comme archétype d'un autre même sacrifié.

triple, quadruple enfermement. En m'évadant je retrouve souvent un sujet enfermement et la boucle recommence. (Leblanc, Pollet 105)

La mer, devenant dans *Méditerranée* miroir de toutes choses, emprisonne, englue les êtres rejoignant sa toile fluide. Cependant, l'altérité n'est pas compartimentée, puisque l'autre se généralise à mesure que les figures se suivent, se mêlent, et que la voix, par l'usage répété du pronom indéfini « on » nous invite, nous spectateurs, à plonger et participer à la constitution d'un voyage matériel.

Dans *Méditerranée*, c'est *in fine* la matière qui, progressivement, derrière la forme, resurgit. Elle provient du bruit de l'eau qui accompagne les images et la composition d'Antoine Duhamel, des images de Philippe Sollers et des reprises cycliques, rythmiques, insérées dans son texte par Pollet. Elle vient aussi des inserts et travellings avant qui se rapprochent des choses pour perdre la forme et trouver la matière, devenue macroscopique. Le spectateur happé dans ce voyage est engagé dans un devenir matériel. Il devient grain de poussière dans un océan de matières, pareil à cette barque disparaissant au large dans le plan final.

Le cut final fait excéder l'ensemble. En propulsant le *trip* matériel hors du film, il offre une vision matérialisante du réel, et conduit à envisager une possible rêverie matérielle cinématographique. L'hypothèse est envisagée avec prudence, car, comme l'a à maintes reprises rappelé Éric Thouvenel dans son ouvrage *Gaston Bachelard et le problème-cinéma*, Gaston Bachelard n'a jamais écrit la moindre ligne sur l'art cinématographique. Il s'est de même toujours méfié de la reproduction d'images. Il est néanmoins déjà à noter que le microscope, le télescope et le cinématographe, en tant qu'appareils modernes à percevoir, « ont dans la perspective bachelardienne une fonction commune : celles de créer des mondes inédits et différents du nôtre, de participer d'une mise en spectacle du monde. » (Thouvenel 176) Or, dans le réel produit par le dispositif cinématographique de *Méditerranée* – au sein duquel le spectateur fait face à des plans de mer, associés à des blocs de terre, à des têtes coupées de statues qui envahissent l'image, puis à d'autres plans de mer – les choses ne sont pas montrées telles qu'elles sont mais bien telles qu'elles le deviennent. Le principe d'identité est, comme nous l'avons remarqué, mis à mal, puisque la ressemblance des images aux choses – telle que l'illustre la nature polymorphe de la mer – « est susceptible à tout moment de se défaire. » (Thouvenel194)

Aux multifocalisations présentées plus tôt, il est donc nécessaire d'ajouter celle de la sensibilité des machines, car c'est bien à travers ces dernières, selon des esthétiques appareillées, que nous éprouvons. Il ne peut à ce sujet y avoir de vision subjective totale, étant donné que « l'instrumentation prescrit des conditions de vision, et que, par conséquent, les objets, une fois filmés par un certain appareil, produisent des formes de savoir, d'intelligence ou de sensibilité qui leur sont propres. » (Thouvenel181) Elle nous offre aussi le spectacle d'un monde sans cesse renouvelé.

## 4 Conclusion

Cette recherche incessante, profonde, cette quête hétérochronique et discontinue, Jean-Daniel Pollet la trouverait à travers une rêverie spatio-temporelle et civilisationnelle, appartenant, comme l'a défendu Fernand Braudel tout au long de ses recherches, à un temps très long, constitué de multiples durées. Jean-Daniel Pollet la trouverait plus particulièrement dans son traitement de l'élément maritime. Portée, tel que l'énonce la voix de *Méditerranée*, par une foule *calme, invisible*, la mer devient dans ses films un tiers-espace à travers lequel le multiple excède toute classification. Le mouvement du là vers le hors est une fuite vers l'inconnu, la dé mesure. Bouclant la boucle de *Méditerranée* et du *Horla*, la mer Méditerranée incarne les courants multiples et contradictoires, ignorants, du cinéma de Jean-Daniel Pollet. Elle est espace de l'autre en tant que « non-identique ». Elle figure aussi ce mariage psychanalytique des contraires. Son mouvement incessant, double, est autant fermeture, clôture, mort, qu'ouverture, naissance, matrice, telle que le considère le cinéaste en 1991. Espace strié puis lisse, elle est, en définitive, dans ses réalisations, cet entrelacs tissant un ensemble de liens polymorphes et fluctuants. Autre et la même, elle fait onduler les sons et les images de ses films, les fait danser sans fin.

## Sources

- Adorno, Theodor. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard, 1958.
- Adorno, Theodor. *Dialectique négative*. Paris : Payot, 1978.
- Adorno, Theodor. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck, 1989.
- Camus, Albert. *Essais*. Paris : Gallimard, 1965.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Image ouverte*. Paris : Gallimard, 2007.
- Umberto, Eco. *Sugli specchi e altri saggi*. Milan : Bompiani, 1985.
- Fargier, Jean-Paul. *La Vie retrouvée de Jean-Daniel Pollet. « Autobiographie »*. Montreuil : L'Œil, 2020.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres ». *Empan* 54 (2004) : 12-19.
- Godard, Jean-Luc. *Le Mépris* (1963). DVD édité par StudioCanal, Paris, 2007.
- Godard, Jean-Luc. *Pierrot le Fou* (1965). DVD édité par StudioCanal, Paris, 2009.
- Leblanc, Gérard, Jean-Daniel Pollet. *L'Entre Vues*. Montreuil : L'Œil, 1998.
- Leutrat, Jean-Louis, Suzanne Liandrat-Guigues. *Tours d'horizon, Jean-Daniel Pollet*. Montreuil : L'Œil, 2004.
- Pollet, Jean-Daniel. *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (1957). Film non édité.
- Pollet, Jean-Daniel. *Gala* (1962). Film non édité.
- Pollet, Jean-Daniel. *Méditerranée* (1963). DVD édité aux Films de la Traverse, Paris, en partenariat avec les éditions de L'Œil, Paris, 2018.
- Pollet, Jean-Daniel. *Le Horla* (1967). DVD édité aux Films de la Traverse, Paris, en partenariat avec les éditions de L'Œil, Paris, 2020.

- Pollet, Jean-Daniel. *Tu imagines Robinson* (1968). DVD édité aux Films de la Traverse, Paris, en partenariat avec les éditions de L'Œil, Paris, 2020.
- Pollet, Jean-Daniel. *L'Ordre* (1972). DVD édité par P.O.M. Films, Paris, 2006.
- Pollet, Jean-Daniel. *L'Acrobate* (1976). DVD édité aux Films de la Traverse, Paris, 2019.
- Pollet, Jean-Daniel. *Contretemps* (1990). DVD édité par P.O.M Films, Paris, 2013.
- Serres, Michel. *Atlas*. Paris : Julliard, 1994.
- Thouvenel, Éric. *Gaston Bachelard et le Problème-cinéma*. Milan : Mimesis, 2020.
- Valéry, Paul. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1957.
- White, Kenneth. *L'Esprit nomade*. Paris : Grasset, 1987.