

La « Machine Pollet » est un projet de recherche né d'une rencontre entre enseignants et étudiants de quatre écoles supérieures d'art : la Haute école des arts du Rhin, l'École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy, l'École supérieure des beaux-arts de Nîmes et l'École supérieure d'art de Clermont Métropole. Le livre que vous avez entre les mains est la restitution de ce projet mené pendant trois ans, au cours desquels nous avons réfléchi, discuté, voyagé, écrit, filmé à partir et autour de l'œuvre de Jean-Daniel Pollet.

Cette rencontre et cette alliance se sont d'abord construites au sein des écoles singulières où certains d'entre nous ont noué depuis quelques années des collaborations pédagogiques et de recherche interdisciplinaire faisant dialoguer, par exemple, le cinéma et la philosophie ou le cinéma et la littérature. Mais c'est aussi une rencontre hors les murs, nourrie d'échanges autour de nos projets artistiques et de recherche, de nos activités pédagogiques, de la pratique du cinéma et de ses enjeux dans les écoles d'art.

Le cinéma singulier de Jean-Daniel Pollet est apparu comme l'objet nécessaire et solidaire de cette rencontre. Un objet hors normes qui entretient un lien vibrant et essentiel avec l'inconnu, la distance, l'étrangeté, toutes choses constitutives, selon Maurice Blanchot, du mouvement même de l'amitié : « Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel ; je veux dire, nous devons les accueillir dans le rapport avec l'inconnu où ils nous accueillent, nous aussi, dans notre éloignement. L'amitié, ce rapport sans dépendance, sans épisode et où entre cependant toute la simplicité de la vie, passe par la reconnaissance de l'étrangeté commune qui ne nous permet pas de parler de nos amis, mais seulement de leur parler, non d'en faire un thème de conversations (ou d'articles), mais le mouvement de l'entente où, nous parlant, ils réservent, même dans la plus grande familiarité, la distance infinie, cette séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport. »¹

Ainsi fondée sur la reconnaissance de l'étrangeté, l'amitié qui nous lie et que nous ressentons vis-à-vis de la figure et du cinéma de Pollet a trouvé dans son œuvre le paradigme même de ce « rapport sans dépendance » permettant de multiplier les apports, de croiser les regards, de redéfinir sans cesse, par l'éclairage mutuel, l'objet et les méthodes de la recherche.

La singularité Pollet

Jean-Daniel Pollet fut un cinéaste précoce et autodidacte. À vingt-et-un ans, après trois ans à Sciences Po et une année au Service Cinématographique des Armées, il réalise *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, qui obtient le prix du court-métrage à scénario au festival de Venise 1958. Un film qui déploie déjà la plupart des lignes de force de l'œuvre à venir. Quelques mois plus tard, il se lance dans un premier long métrage, *La Ligne de mire*, qui ne sortira jamais mais dont la récente redécouverte a permis de mesurer l'ambition formelle deux ans avant *À bout de souffle* (1960) et trois avant *L'Année dernière à Marienbad* (1961). À la différence de la plupart de ses confrères, Pollet n'est pas un critique. C'est en filmant qu'il découvre et pense le cinéma. Chez lui, la pratique – des scripts, de la caméra, du montage – est toujours première.

Pollet n'a jamais fait deux fois le même film. Chaque nouveau projet est l'occasion de faire l'expérience d'un nouveau genre, d'un nouveau type de récit, d'une nouvelle écriture filmique, d'un nouveau format, d'une nouvelle forme de montage, etc. Si *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (1957) et *Gala* (1962) sont des fictions qui ont l'air de documentaires, *Méditerranée* (1963) et *Bassae* (1964) sont des documentaires qui ne documentent rien mais qui inventent une toute nouvelle manière de tourner autour de leur objet. Ce qui ne l'empêche pas de réaliser plusieurs long-métrages dont deux dont deux – *L'Amour c'est gai, l'amour c'est triste* (1968) et *L'Acrobate* (1976) – sont autant des comédies populaires que des portraits en creux de Claude Melki, son acteur de toujours. Et quand, au début des années 1990, il se lance dans un film sur Francis Ponge, plutôt que d'illustrer sa poésie, il la rejoue par le montage, la bande-son et les mouvements de caméra, inventant une nouvelle forme, celle de l'essai filmique sur les choses.

Malgré la très grande diversité de sa pratique cinématographique, un film de Pollet est toujours immédiatement reconnaissable. Le placement de sa caméra, ses mouvements de rotation partielle ou d'avancée lente, le caractère formel et éminemment poétique de ses montages, son goût des visages, son sens du burlesque, etc., tous ces traits dessinent un style. Un style qu'il n'aura ne cesse de varier et de réinventer mais qui est décelable dès son premier film.

Des bals de Bagatelle à l'île de Spinalonga, de la forge de *Pour mémoire* au chalutier des Morutiers, du métro d'Athènes au cimetière du Père-Lachaise, Pollet n'a jamais cessé de déplacer sa caméra, de la confronter

à de nouvelles situations, lieux, visages, ambiances, discours. Son cinéma est un cinéma de la rencontre, du dehors, de l'imprévu. Le réel, pour lui, c'est ce qui arrive et qu'on ne peut complètement embrasser, qu'il faut donc contourner, prendre de côté, à propos duquel on doute, mais qu'il faut bien sûr, encore et toujours, filmer.

La « Machine Pollet »

Cette singularité a pris pour nous la forme d'une machine, la « Machine Pollet » qui, comme toutes les machines, n'a pas de bords : elle produit et elle transforme. Nous la nourrissons de tout ce que nous savons de lui et de tout ce qu'il nous inspire, de tout ce que nous apprenons et de tout ce que nous faisons à partir de son œuvre. Cette machine est exégèse et désir, elle étudie et elle fabrique, elle théorise et elle filme. Elle suit des pistes aussi nombreuses et diverses que celles qu'il a lui-même empruntées. Elle est composée d'enseignants et d'étudiants, de cinéastes et de philosophes, d'artistes et de critiques. Nous inventons Pollet en le découvrant et nous nous laissons, ce faisant, inventer par lui.

Ce projet de recherche a eu pour ambition d'installer les conditions d'une création *en commun*. Il n'était pas question de produire un objet hybride où finirait par se perdre la spécificité de chacun, mais au contraire provoquer un processus de divergence active afin que le travail des uns inspire et relance celui des autres.

Notre rencontre autour du sujet Pollet était une évidence. Il se situe en effet à l'écart de toute tradition disciplinaire exclusive. Ce que l'étude de Pollet implique en contrepartie est une pluridisciplinarité et donc des collaborations avec d'autres savoirs : l'histoire de l'art, la philosophie, l'anthropologie, etc. Interroger, poursuivre, actualiser dans une relation libre et collectivement construite, la nature et les enjeux des pistes ouvertes par Pollet impliquait une réflexion sur le cinéma et sur les formes qui lui sont spécifiques dans les écoles d'art. La « Machine Pollet » est donc aussi une machine à (re) penser et à (ré) inventer le cinéma. Ni médium ni septième art, le cinéma est pour nous une pluralité de pratiques et une forme de pensée. Ce qui veut dire au moins trois choses :

1. Chaque film concatène un ensemble de pratiques disparates (écriture, cadrage, direction d'acteurs, montage, mixage, composition musicale, etc.),
2. Il y a une multiplicité de pratiques du cinéma lui-même, presque autant qu'il y a de cinéastes,
3. Le cinéma est une pensée du présent qui part de son incompréhension. C'est cette incompréhension du présent (si manifeste dans certains films de Pollet comme *L'Ordre*, *Pour mémoire* ou *Méditerranée*) qui oblige à le penser, c'est-à-dire à le filmer, le (re) monter, le (dé) cadrer.

Notre projet de recherche partait de ce doute. La pratique de l'image en mouvement ne soulève pour nous ni la question du genre

cinématographique (comédie, film d'auteur, policier, documentaire, fiction, etc.) ni celle du médium (analogique, numérique), mais celle de son extension – on pourrait aussi parler de son débordement – qui parle à tous les autres champs artistiques, de la sculpture à la peinture, de l'écriture à l'installation, du théâtre au musée. Le bras armé de l'image en mouvement trouble évidemment la représentation mais aussi la performance, les effets spéciaux qui guident les accrochages des musées, les objets et les vêtements annonçant les tendances du design et de la mode, etc. Cette incompréhension de notre présent, nous la pensons et la travaillons à partir des idées de frontière, de territoire, d'exil, d'altérité, de rencontre... et, en référence à *Tu imagines Robinson* (le film préféré de Pollet), nous essayons de penser le cinéma comme un « pays parallèle » (Serge Daney).

Le livre

Il s'organise autour de mots et de films. Les mots, deux pour chaque chapitre, sont à la fois des figures, des pratiques et des idées que nous avons trouvées dans l'œuvre de Pollet et investies. Les films sont ceux que nous avons rencontrés, qui nous ont parlé, sur lesquels nous avons travaillé.

Il regroupe des contributions diverses, aussi diverses que le furent nos approches : des récits, des essais, un journal de voyage, un dialogue au sommet du Mont Ventoux, des descriptions d'expériences plastiques et filmiques, une partition, des entretiens, un abécédaire. Et, bien sûr, les films réalisés au cours de ces trois années de recherche, d'une grande variété de durée, de sujet et d'écriture. Des liens indiqués à la fin du livre vous permettront de les visionner.

Laissons pour finir la parole à Pollet qui dit bien ce que fut notre parti-pris : « Le parti-pris de partir d'une salade russe immangeable ou si l'on veut de l'agitation apparemment dénuée de sens pour aboutir *in fine* à présenter un plat raffiné dans une vaisselle de luxe ou comment à partir de la cacophonie et des éliminations successives aboutir à une mélodie approchant le silence. Ou comment la vitesse astrale se résout dans un temps suspendu. »²

¹ *L'Amitié*, Gallimard, Paris 1971, p. 323.

² Extrait d'un carnet de Jean-Daniel Pollet, Fonds Pollet de la Cinémathèque de Toulouse.