



- Didier Coureau

Du rêve à la matière, de la matière au rêve

Philippe Garrel, Jean-Daniel Pollet, vers un cinéma de poésie

Les plus grands poètes sont ceux
qui font voir, sentir et entendre.

André Rolland de Renéville¹

Jean-Daniel Pollet et Philippe Garrel proposent deux approches poétiques du cinéma qui incluent une réflexion sur les relations existant, avec plus ou moins de proximité ou d'éloignement, entre l'écriture filmique et l'écriture textuelle. Cette réflexion passe par une poésie cinématographique volontaire, souvent, et une poésie

¹ A. Rolland de Renéville, *L'Expérience poétique (ou le feu secret du langage)*, Paris, Le Grand souffle, 2004, p. 48.

cinématographique involontaire, parfois, pour reprendre des terminologies propres aux anthologies composées par Paul Eluard. Cinéastes, en tous les cas, profondément inspirés par la poésie, et dont les films en sont tout aussi profondément imprégnés. Il s'agit alors de voir comment l'image poétique écrite entre en correspondance avec l'image poétique-filmique, et de quelle façon le second type d'image diffère du premier. Il serait vain de chercher une forme littérale d'adaptation du vers et du poème dans un film, en dehors de la présence même des textes, dits en voix *off* par exemple. Le processus de partage entre l'œuvre écrite poétique et l'œuvre filmique poétique s'ancre dans une relation beaucoup plus profonde, dans certains rapports de coïncidence entre vision du monde et vision intérieure ; dans une force de métamorphose du réel par un certain processus mental. Projection sur la page ou sur l'écran puis, en retour, dans l'esprit des spectateurs ou des lecteurs². Il pourrait être posé comme hypothèse que des cinéastes tels que Garrel ou Pollet réduisent l'écart entre ces différents types d'images, dans la recherche d'une création visuelle et sonore qui donnerait un nouvel éclairage sur le monde extérieur comme sur le monde intérieur.

Garrel se situe, consciemment, dans une continuité du Surréalisme, partageant avec le mouvement les mêmes sources profondes, du premier Romantisme allemand à Gérard de Nerval, mais il pourrait aussi être rapproché de la poétique du mouvement du Grand Jeu.

Pollet se situe dans la proximité de la poésie de Francis Ponge, du côté du « parti pris des choses », mais aussi d'autres poètes : Pétrarque (*L'Ascension du Mont Ventoux* aurait dû donner lieu à un film intitulé *Plein ciel*), Mas Felipe Delavouët, poète occitan (dans le film *L'Arbre et le soleil*³), et surtout le poète grec Yannis Rítsos. Baudelaire et Rimbaud sont ponctuellement cités. La poésie surgit encore de certains

² Gérard Leblanc, s'appuyant sur des propos de Jean Epstein, Abel Gance et Artavazd Pelechian, écrit en ce sens : « Tout se passe comme si le film réel n'avait pas d'autre but que de permettre la construction d'un film imaginaire dans le cerveau du spectateur. L'image filmique acquiert alors l'immatérialité de l'image poétique », dans « [Contribution à une redéfinition du cinéma](#) », p. 13.

³ Lors de la préparation de ce film, le cinéaste notait : « Il s'agit de réussir l'impossible, saisir des lieux éternels, montagnes, rivières, cyprès, fleuves, désert, mer, sable, nuage, cailloux... à travers 14000 vers écrits par un poète situé en Provence, Mas-Felipe Delavouët, qui, depuis trente ans, s'exprime en provençal », dans Gérard Leblanc, Jean-Daniel Pollet, *L'Entre Vues*, Montreuil-sous-Bois, Editions de l'Œil, 1998, p. 175.

auteurs de prose, tel Lawrence Durrell à travers *L'Esprit des lieux* ou *Le Quintet d'Avignon* dans lequel il écrit : « Et c'est alors que la réalité première vint au secours de la fiction et que l'imprévisible eut lieu. » « J'ai retourné cette phrase dans ma tête cent fois », précise Pollet⁴.

Du rêve à la matière : Philippe Garrel

L'œuvre de Philippe Garrel naît d'une expérience particulière de spectateur de cinéma, vécue sous forme presque hallucinatoire. Expérience d'un rêve fait en commun selon la conception de Jean Cocteau, ou hypnose partagée dont parlait Jean Epstein. A la Cinémathèque française où officiait Henri Langlois (que Garrel surnomme « Le Maître de la secte »), il vit en particulier des films muets – silencieux même, car projetés sans accompagnement musical et, parfois, sans cartons d'intertitres. Clignotement du noir et blanc dans le silence, comme des projections d'images purement mentales des films expressionnistes de Murnau, impressionnistes d'Epstein, surréalistes de Man Ray. Dans le cinéma contemporain, le premier film de Jean-Luc Godard que Garrel découvrit fut *Alphaville*. Film où la parole (dont les citations de Paul Eluard), et l'image filmique jouant des contrastes entre la nuit et la lumière en frôlant l'abstraction, prennent des dimensions manifestement poétiques⁵.

Cette expérience de spectateur rejoint la forte attirance du cinéaste pour le Surréalisme et la pensée d'André Breton. Garrel relate en ce sens une rencontre importante de sa vie : « Il m'est arrivé un jour de demander à Elisa, la veuve d'André Breton, si elle pouvait m'affilier au Surréalisme parce que j'aimais *Nadja*. C'était après une projection de *La Cicatrice intérieure* qui lui avait beaucoup plu, elle m'a répondu : "Si vous voulez Philippe, mais ne tournez pas *Nadja*, c'est le livre d'André" »⁶. *La Cicatrice intérieure* est un film qui, sans trame narrative, relie le désert égyptien, où un homme, une femme, un enfant, tenant parfois un cheval ou le montant, marchent autour d'un grand cercle de feu, et les paysages d'Islande où un trio équivalent de personnages tente de survivre dans les étendues glaciaires.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ Voir D. Coureau, « Avez-vous entendu parler des messages secrets ? », dans *Cinéma et Littérature, le grand jeu*, I, De l'Incidence, 2010, pp. 133-159.

⁶ Ph. Garrel, Th. Lescure, *Une Caméra à la place du cœur*, Aix-en-Provence, Admiranda / Institut de l'Image, 1992, p. 36.

Ce que Garrel définit lui-même comme « cinéma de poésie » dans son œuvre, couvre une période qui s'étend jusqu'à la fin des années 1970. Mais il est permis de penser que son cinéma est toujours resté intimement lié à la poésie. C'est du reste en 1989 que Garrel donna un titre directement issu de la poésie d'André Breton à l'un de ses films : *Les Baisers de secours*. Le cinéaste s'en explique ainsi : « C'est un demi-vers d'André Breton, extrait d'un poème proche de l'écriture automatique [...]. L'œuvre d'André Breton est une œuvre qui vous suit toute une vie. Le titre m'est tout de suite venu à l'esprit »⁷. Le poème en question n'est pas un poème anodin, puisqu'il s'agit de « Tournesol », analysé par Breton dans *L'Amour fou*. Le titre de Garrel figure dans ces vers : « Les promesses des nuits étaient enfin tenues / Les pigeons voyageurs les baisers de secours / Se joignaient aux seins de la belle inconnue »⁸. De l'association de mots « les baisers de secours », Breton écrit⁹ :

Tout assimilés qu'ils sont aux pigeons voyageurs, ils rendent compte de la manière la moins figurée, de la nécessité que j'éprouve d'un geste auquel cependant je me refuse, nécessité qui n'est pas étrangère aux stations que j'ai mentionnées dans la rue. Les baisers, ici, n'en sont pas moins placés sur le plan de la possibilité par leur situation entre les pigeons voyageurs (idée d'une personne favorable) et les seins dont, au cours du récit, j'ai été amené à dire qu'ils m'ôtaient tout courage de renoncer.

D'autres images encore sont frappantes, comme la désignation de la « belle inconnue » en tant que « femme à l'air de nager »¹⁰, à laquelle les « survenants » ressemblent¹¹. Le poème se conclut par l'intrusion du poète dans son poème, son nom apparaissant dans le dernier vers. Un autre très beau vers pourrait constituer une définition du cinéma en noir et blanc selon Garrel, puisqu'il évoque : « la courbe blanche sur fond noir que nous appelons pensée »¹². Breton relie ce poème, dans *L'Amour fou*, à des photographies de Man Ray, Brassai, Rogi André et précise, à propos de la figure du tournesol : « à la fois cette espèce d'hélianthe, connue aussi

⁷ Ph. Garrel, « Le refus du drame », entretien avec Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, n° 424, octobre 1989, p. 30.

⁸ A. Breton, « Tournesol », dans *Clair de terre*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1980, p. 86.

⁹ A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 88.

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹¹ *Ibid.*, p. 86.

¹² *Ibid.*, p. 85.

sous le nom de grand soleil et le réactif utilisé en chimie »¹³. Quelque chose de l'ordre de la naissance d'une image photographique ou filmique pourrait se jouer là, dans le trop-plein de lumière qui caractérise souvent les plans de Garrel. Tous les éléments de son cinéma semblent d'ailleurs être réunis, au-delà de cette plasticité de la lumière : le rapport à l'inconscient ; la femme-apparition comme microcosme à l'image du macrocosme, selon la pensée d'André Rolland de Renéville ; l'autoportrait associant le rêveur à son rêve : Garrel apparaît dès ses premiers courts métrages, puis dans des films comme *Marie pour mémoire*, *Le Lit de la Vierge*, *Le Bleu des origines* où il se filme à la caméra à manivelle dans un miroir ou, justement, *Les Baisers de secours*.

En 1974, Garrel avait consacré un film, muet, en noir et blanc, d'une heure, à Jean Seberg, qu'il ne cessait de filmer en mouvement ou en gros plans (afin de tenter de découvrir, comme dans la quête de Godard, « l'âme derrière le visage », dans la continuité du cinéma muet). La généalogie du titre de ce film *Les Hautes Solitudes* – qui partage, involontairement, l'intitulé d'un recueil de textes de Léon-Paul Fargue¹⁴ –, est explicitée par Garrel lui-même, lorsqu'il évoque le caractère premier du titre, donc du verbe, dans la naissance de ses films : « pour *L'Athananor* j'avais lu le mot quelque part¹⁵, j'avais trouvé le mot vraiment beau. Je suis parti de ce mot pour le film [...]. Après avoir fait *L'Athananor* j'ai lu *L'Antéchrist* de Nietzsche et dans la préface il dit : "Les sept solitudes de la hauteur", alors j'ai trouvé comme ça le titre du film d'après : *Les Hautes Solitudes* »¹⁶. Les titres des films de Garrel, nés dans un processus d'écriture automatique lié à l'inconscient, ressemblent souvent à des titres de recueils : *La Cicatrice intérieure* ou *Le Lit de la Vierge* déjà mentionnés, mais aussi : *Le Bleu des origines* ; *Voyage au jardin des morts* ; *Le Berceau de cristal* ; *L'Enfant secret* ; *Le Cœur fantôme* ; *Le Vent de la nuit*... Certains films comportent aussi des titres de parties poétiques, comme les subdivisions à l'intérieur d'un même recueil. Dans *L'Enfant secret* : « Le cercle ophidien » ou « Les forêts désenchantées » ; dans *Liberté la nuit* : « Le passeur de rêves » ou « L'encrier de Dieu »...

¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴ Presque... puisque le titre de Fargue est, précisément : *Hautes solitudes*.

¹⁵ L'athanor est le creuset des alchimistes.

¹⁶ Ph. Garrel, « Dix ans après : Philippe Garrel », entretien avec Emmanuel Mairesse, *Cahiers du cinéma*, n° 287, avril 1978, p. 62.

Parfois un film naît d'un véritable rêve, comme c'est le cas pour le court métrage intitulé *Rue Fontaine*, inspiré d'une vision nocturne de résurrection fantomatique, comme Garrel le précise¹⁷ :

Une femme ayant le visage de Jean [Seberg] m'apparut dans un rêve. (La salle était vide, la porte était ouverte. Dans l'embrasure de la porte on pouvait voir le mur d'une église. Le visage du fantôme était livide. Le fantôme dit : « Je dois partir maintenant. Je vais là derrière cette église. Tu pourras toujours m'y trouver »). Comme dans *Spirite* de Théophile Gautier la suicidée apparaît au jeune homme dans le miroir et l'entraîne dans la mort, Jean m'appelait dans l'autre monde¹⁸.

A propos de Seberg, Garrel note aussi : « Jean écrivit un scénario : *Et maintenant je peux parler d'Aurélia*. Elle écrivit aussi des poèmes qui furent publiés. Elle s'identifiait [...] à l'Aurélia de Nerval, qu'elle voulait jouer de façon moderne »¹⁹. En quelques minutes, un court-circuit se produit entre plusieurs sources inspiratrices, qui font fusionner références cinématographiques et références poétiques : *A bout de souffle* de Godard est présent par Seberg, dans un court métrage qui prit place au sein d'un film à « sketches » intitulé *Paris vu par... 20 ans après* (1984), en hommage au film de la Nouvelle Vague *Paris vu par* (1964) ; la présence de Jean-Pierre Léaud renvoie également à la Nouvelle Vague, mais aussi à la figure de Jean Eustache, réalisateur de *La Maman et la putain*, qui se suicida au début des années 1980 (le personnage de Léaud se suicide dans *Rue Fontaine*) ; André Breton veille sur les rencontres oniriques du film, puisque la rue Fontaine est celle où il résida, tandis que la relation faite entre apparition féminine et géographie parisienne renvoie tout aussi bien à *L'Amour fou* qu'à *Nadja*. Dans son récit de sa rencontre réelle avec l'actrice Seberg, Garrel évoque encore une fleur de lys qu'il lui apporta, ainsi que dans un rêve éveillé – image reprise dans le film –, qui pourrait prendre la valeur symbolique du tournesol pour Breton. Outre la référence explicite à Gautier faite par Garrel, son cinéma s'inscrit également dans la continuité du premier Romantisme allemand, celui de Novalis qui écrivait

¹⁷ Ph. Garrel, « Jean Seberg », *Cahiers du cinéma*, n° 447, septembre 1991, p. 39.

¹⁸ Cette image du fantôme féminin apparaissant dans le miroir se retrouve dans *La Frontière de l'aube*, film de 2009, également tourné en noir et blanc.

¹⁹ Ph. Garrel, « Jean Seberg », art. cit. [Gérard Leblanc, théoricien, poète, ami de Jean-Daniel Pollet évoque également, dans *L'Entre Vues* (*op. cit.*, p. 174), son désir de réaliser un film à partir d'*Aurélia* de Nerval, et note : « L'élaboration des images dans *Aurélia* procède de mécanismes archaïques pré-langagiers. L'image est à la fois écrite et détachée de son écriture. L'image est antérieure à l'écriture et l'écriture (re)construit l'image en la mettant à distance. C'est en ce point que le cinéma pourrait devenir actif. Hypothèse à vérifier. »]

dans ses *Hymnes à la nuit* : « Ce fut le premier, l'unique rêve, – et depuis lors, / à jamais, je sens en moi une foi éternelle, immuable, / en le ciel de la Nuit et sa lumière, la Bien-Aimée »²⁰. Seberg – virtuellement fortement présente, même si interprétée par une comédienne très différente d'elle, Christine Boisson – véhicule cette identification avec le personnage de Nerval, apparition féminine qui resurgira dans le Surréalisme. C'est dans *Aurélia*, qu'est affirmée par le poète la fusion entre la vision du rêve et l'écriture poétique lorsqu'il écrit : « Ici a commencé ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle »²¹. Une autre figure essentielle du Grand Jeu, René Daumal, dont l'expérience poétique est sans doute au plus près de celle de Garrel, montrait la proximité entre sa propre perception et celle de Nerval²² :

[...] j'ai vu le pays sans soleil, et lorsque je lis dans *Aurélia* : « chacun sait que dans le rêve on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes... », je sais que je dois tenir pour un imposteur celui qui, prétendant avoir exploré le Rêve, n'est pas violemment frappé, dans sa chair et dans son esprit, par l'évidence de la valeur universelle de cette loi, bien plus haute que celle de n'importe quelle loi physique.

On comprend, au-delà des propos du poète, combien cette évidence poétique lumineuse peut se transmuier en expérience filmique, et rejoindre des caractéristiques essentielles de l'esthétique propre à cet art. Comme si le film retrouvait par l'image visuelle la source de l'image poétique. Quand Garrel déclare « L'art c'est se perdre dans les châteaux du rêve »²³, il est également très proche du château nervalien du songe, que retrouva avant lui Breton.

Car il s'agit en effet de donner forme plastique à la poésie au sein des films. Dans *Le Révélateur*, il choisit de réaliser un film en noir et blanc, totalement silencieux, afin d'être au plus près de la sensation onirique de perte dans une « espèce de

²⁰ Novalis, *Hymnes à la nuit*, III, dans *Les Disciples à Saïs, Hymnes à la nuit, Chants religieux*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1996, p. 126.

²¹ G. de Nerval, *Aurélia*, Paris, Le Livre de Poche, « Libretto », 1999, p. 25. Dans la présente édition de Michel Bris, est redonné au texte son premier intitulé : « Le rêve et la vie ».

²² R. Daumal, dans *Les Poètes du Grand Jeu*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, p. 150.

²³ Ph. Garrel, G. Courant, *Philippe Garrel*, plaquette éditée par le Studio 43, Paris, à l'occasion d'une rétrospective des films du cinéaste ayant lieu du 19 au 31 janvier 1983, p. 49.

labyrinthe »²⁴. Onirisme renforcé par les éclairages qui, précise-t-il, devaient « partager l'écran entre nuit totale et flash de lumière pour qu'on ne soit plus du tout dans le réel... »²⁵. Pour ce film, il évoque également « les décors pathologiques du rêve, trous, [...] fondrières, [...] bois, [...] flaques d'eau »²⁶. L'homme (Laurent Terzieff), la femme (Bernadette Lafont), l'enfant, semblent traqués, en fuite dans un non-lieu hostile aux abords d'une forêt allemande. Au début du film, l'enfant traverse un tunnel et rejoint sa mère attachée à un poteau, sa tenue blanche éclairée par un violent projecteur qui déchire le noir de la nuit. L'enfant dénoue les liens qui retenaient sa mère. Délivrance de la naissance et, tout à la fois, coïncidence parfaite avec la sensation lumineuse du rêve que décrit Nerval : « C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres, le monde des esprits s'ouvre pour nous »²⁷. Comme l'écrit par ailleurs Deleuze : « Chez Garrel, le sur-exposé et le sous-exposé, le blanc et le noir, le froid et le chaud deviennent les composantes du corps et les éléments de ses postures »²⁸. La surexposition, la violente brûlure de la lumière, se retrouvent dans de nombreux films de Garrel, même au-delà de cette période marquée par l'abstraction. Dans *L'Enfant secret*, le flash évoque les électrochocs ; dans *Les Baisers de secours*, une fenêtre ouverte en contre-jour vient happer les corps des comédiennes, Brigitte Sy (épouse alors de Garrel) et Anémone (ancienne relation amoureuse qui donna son prénom à l'un des premiers films du cinéaste), les faisant disparaître dans cette intensité blanche, cette brûlure de l'image, ainsi que la pellicule pouvait parfois s'enflammer au cœur d'une projection. Intensité, émotionnelle tout autant que lumineuse, qui rejoint la poésie et l'expérience intérieure d'Antonin Artaud qui déclarait, dans *L'Ombilic des limbes*, que la vie est de « brûler des questions »²⁹. De son scénario pour *La Coquille et le clergyman* – que réalisa

²⁴ Ph. Garrel, dans « Cerclé sous vide », entretien avec J.-L. Comolli, J. Narboni, J. Rivette, *Cahiers du Cinéma*, n° 208, septembre 1968, p. 52. Il est à noter que ce numéro réunissait Philippe Garrel, Jean-Daniel Pollet et Jacques Rivette, dans une certaine tendance du cinéma français marginal, en une date particulièrement symbolique, quelques mois après les événements de mai 1968.

²⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁷ G. de Nerval, *op. cit.*, p. 19.

²⁸ G. Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, « Critique », 1985, p. 260.

²⁹ A. Artaud, *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1991, p. 51.

Germaine Dulac –, Artaud affirmait qu'il ressemblait « à la mécanique d'un rêve »³⁰, restituant le « travail pur de la pensée »³¹, car : « Ainsi l'esprit livré à lui-même et aux images, infiniment sensibilisé, appliqué à ne rien perdre des imaginations de la pensée subtile, est tout prêt à retrouver ses fonctions premières, ses antennes tournées vers l'invisible, à recommencer une résurrection de la mort »³². Pour Artaud encore : « Le cinéma est essentiellement révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation »³³. Le poète réclamait en ce sens des films « fantasmagoriques », « poétiques », « psychiques »³⁴. Garrel donnait aussi trois termes pour tenter de définir le mouvement *gâchiste* qu'il avait créé en marge du Surréalisme tardif : « classique, hermétique et ésotérique »³⁵.

Si l'on se livre à l'exercice périlleux de chercher quelques minutes d'un film de Garrel qui pourraient donner une clef pour ouvrir la porte de toute son œuvre, peut-être celles-ci peuvent-elles se trouver dans le film *Le Lit de la Vierge* de 1969. Film charnière, après les événements de mai 1968, conduisant quelques années plus tard vers une période devenue trop hermétique que Garrel rejeta longtemps. Film en noir et blanc, entre le cinéma muet et le cri, dans un format cinémascope inattendu lui donnant une dimension plastique parfaite. Dans le passage retenu ici, ponction au sein de la vingtaine de très longs plans-séquences qui composent le film, le personnage, Jésus, interprété par Pierre Clémenti, avance le long de murs de pierre d'une construction en ruine, vestiges d'un château. Puis il gravit un muret sur lequel il s'assied, se présentant alors de dos. La lumière, comme dans *Le Révélateur*, est extrêmement forte, projecteur braqué sur sa cible, donnant à la chemise et au pantalon blanc de Clémenti, ainsi qu'aux pierres, une intensité lumineuse qui renforce le contraste avec la nuit profondément noire. Phosphorescence du corps et du mur, qui font que la lumière extérieure semble provenir de l'intérieur même du personnage, et se répandre autour de lui comme une aura mystérieuse sur les objets environnants. Jésus est assis, les bras écartés, les mains posées à plat sur le mur. Puis

³⁰ A. Artaud, *Œuvre complète*, vol. III, Paris, Gallimard, 1978, p. 71.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 66.

³⁴ *Ibid.*, p. 65.

³⁵ Ph. Garrel, dans *Cahiers du cinéma*, n° 287, *op. cit.*, p. 63.

il quitte cet emplacement pour s'enfoncer dans la nuit. La caméra qui s'était avancée vers lui, le filme de dos en plan rapproché, alors qu'il effectue des mouvements des bras qui lui donnent l'air de nager dans l'espace vide et noir. Seuls des sons de craquements, non clairement identifiables, accompagnent sa marche. Quelques feuilles se dessinent, à peine esquissées, à proximité de sa tête. Le cadrage laisse alors Jésus s'éloigner, rejoindre des arbres. La lumière dessine un cercle le suivant. De profil, il marche derrière des troncs, tandis que des bruits d'eau se font entendre, suggérant qu'il marche dans un marécage ou un ruisseau. Son corps courbé se laisse tomber sur un nouveau muret rempli de végétation, de mousse. Sa marche l'a conduit jusqu'à une femme qui se tient là, accroupie, près d'une mare. Elle n'est autre que Marie-Madeleine, interprétée dans le film par Zouzou, tout comme l'est le personnage de Marie. Rolland de Renéville remarque à propos de la figure nervalienne de la femme en tant qu'Isis, « mère et [...] épouse sacrée » : « la similitude de termes – la Vierge, la Mère, la Bien-Aimée – qui nous frappe au cours de poèmes que prononcèrent à travers leurs épreuves Novalis et Nerval, me paraît le signe de leur rencontre devant une Evidence à laquelle les voies de l'expérience poétique aboutissent de façon inéluctable »³⁶. Zouzou est vêtue d'une tunique blanche éclaboussée de lumière. Un bref dialogue s'instaure : Marie-Madeleine : « Bonjour. Tu vas bien ? Ça va ? Tu viens me voir ? » / Jésus : « Oui » / M-M. : « Tu as marché longtemps ? » / J. : « Oh ! oui » / M-M. : « Où est-ce que tu t'es fourré, t'es tout sale ! » / J. : « Oh ! J'ai vu des choses ! »...

Tout ce qui a été dit précédemment se retrouve dans ce passage : incandescence des corps qui renvoie à la révélation onirique nervalienne, puis au Surréalisme ; homme à l'air de nager comme la femme du poème « Tournesol » de Breton, mais aussi comme le poète du *Sang d'un poète* de Jean Cocteau, dans cet intervalle noir entre la traversée du miroir – qui de rigide est devenu liquide – et l'arrivée dans le couloir de l'hôtel des « folies dramatiques » – la figure mystique de Jésus prenant ici la place du poète-Orphée ; apparition de la femme telle que la décrit Nerval, et telle que l'analyse Rolland de Renéville chez Nerval dans son dédoublement ; paysage pathologique du rêve dont parle Garrel ; résurgence des

³⁶ A. Rolland de Renéville, *op. cit.*, p. 69.

sources de la poésie, du cinéma muet, de l'inconscient : le bref dialogue final souligne cette part d'enfance par les propos de Marie-Madeleine ; regard et vision mêlés dans l'aveu de Jésus, le poète, le voyant de Novalis : « J'ai vu des choses » (**fig. 1**).

De la matière au rêve : Jean-Daniel Pollet

Jean-Daniel Pollet est un cinéaste dont la veine poétique trouve sa source dans le film *Méditerranée*, en 1964. Comme Louis Aragon avait déclaré, dans une magnifique défense et illustration de *Pierrot le fou* : « Il y a une chose dont je suis sûr [...] c'est que l'art d'aujourd'hui c'est Jean-Luc Godard »³⁷, Francis Ponge fit un éloge de *Méditerranée* de Pollet, en écrivant³⁸ :

Ce que je désire dire aujourd'hui, c'est que j'aime *Méditerranée*, que ce film, mieux qu'aucun autre, vraiment, correspond à mon goût profond, que rien ne m'y choque, au contraire, que tout y est en accord avec ma sensibilité, que je pourrais le regarder sans cesse, qu'il aurait pu durer indéfiniment sans me lasser, que je demande à le revoir bientôt et le plus souvent possible.

Méditerranée parcourait différents pays de cette sphère géographique, mythique, poétique, Pollet filmant paysages et visages, en alternant longs travellings et gros plans, dans une atmosphère où la mort ne cesse de rôder sous le bleu intense du ciel et de la mer. Il s'était donné, pour principe poétique, « de ne filmer qu'une chose par plan. [De] [t]rouver des images-signes, des images-mots », pour créer « des images-phrases à peu près libérées de la pesanteur des films narratifs »³⁹. Vingt-cinq ans plus tard, Pollet fit un film directement inspiré par la poésie de Francis Ponge, *Dieu sait quoi*, qui eut pour titre provisoire : *Grandeur nature*. « Quel cinéaste », écrit Gérard Leblanc, « peut s'intéresser au projet et à l'écriture de Ponge ? Un cinéaste qui regarderait ce qu'il filme comme pour la première fois, sur fond de sensation intense [...]. Un cinéaste qui partirait du visible pour ne pas s'en tenir à la représentation convenue qu'on a plaquée sur lui »⁴⁰. Ce cinéaste est bien évidemment Pollet. Il ne s'agit plus de projeter hors de soi des images du monde intérieur dans le monde extérieur, quitte à trouver les paysages qui correspondent à ces visions profondes,

³⁷ L. Aragon, dans *Les Lettres françaises*, n° 1096, 9-15 septembre 1965, p. 1.

³⁸ Fr. Ponge, cité dans G. Leblanc, J.-D. Pollet, *op. cit.*, p. 188.

³⁹ J.-D. Pollet, « Le complexe de Robinson », *Cahiers du cinéma*, n° 509, janvier 1997, p. 35.

⁴⁰ G. Leblanc, dans G. Leblanc, J.-D. Pollet, *op. cit.*, p. 186.

mais il convient de se laisser imprégner par la vision du monde, de l'accueillir, cependant qu'un processus mental permettra de découvrir une association différente des choses, des êtres et des paysages. Pollet parle ainsi d'« un montage éclairant comme pour les rêves, où il n'y a pas d'autre logique que celle de l'inconscient »⁴¹. S'opposent ici le rêve-vision de Garrel et le rêve-perception-méditation de Pollet. Dans son texte « A la rêveuse matière », du recueil *Lyrès*, Ponge écrit : « Probablement, tout et tous – et nous-mêmes – ne sommes-nous que des rêves immédiats de la divine Matière : les produits textuels de sa prodigieuse imagination »⁴². Un échange paradoxal se fait entre le poète rêvant la matière, et la matière rêvant le poète. Le texte de Ponge se conclut ainsi : « Sans doute suffit-il de nommer quoi que ce soit – d'une certaine manière – pour exprimer tout de l'homme et, du même coup, glorifier la matière, exemple pour l'écriture et providence pour l'esprit »⁴³. Nommer, ou montrer pour ce qui concerne le cinéma car, comme Leblanc l'écrit : « De même que le poète cherche à renommer les choses (et en les renommant, à les refonder), de même le cinéaste cherche à faire correspondre ce qu'il montre à ce qu'il voit »⁴⁴. Les retrouvailles entre Pollet et Ponge se firent au-delà de la mort du poète, le film prenant allure de Tombeau filmique, tout comme celui qui l'avait précédé, *Trois jours en Grèce*, où était entendue la phrase : « Ce jour-là nous avons appris la mort d'un grand poète qui nous accompagnait depuis longtemps », s'était transformé en un Tombeau filmique de Yannis Rítsos à travers, entre autres, la citation des très brefs poèmes (clefs pour comprendre toute son œuvre selon l'aveu du poète) de son recueil *Sur une corde*, dits en voix *off* (comme celui-ci : « Quand vient le crépuscule, souviens-toi des statues », affirmant un amour pour la Grèce antique que partageait Pollet, ou cet autre : « Si tu ne fermes pas les yeux de temps en temps, tu ne grandis pas », très proche d'une pensée de René Char et rejoignant la méditation de Pollet sur le regard). A travers aussi la présence du poète dans des archives télévisuelles, et la vision de la Grèce donnée par la caméra mouvante de Pollet, circulant en spirale jusqu'au centre d'un théâtre antique qu'il relie à

⁴¹ J.-D. Pollet, *ibid.*, p. 35.

⁴² Fr. Ponge, *Lyrès*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1980, p. 167.

⁴³ *Ibid.*, pp. 167-168.

⁴⁴ G. Leblanc, « Contribution à une redéfinition du cinéma », *op. cit.*, p. 6.

l'exploration spatiale contemporaine à travers des photographies : voyage aux deux extrémités d'une même méditation sur le ciel.

Dieu sait quoi, film dédié à Ponge, naquit d'une très longue immobilisation de Pollet dans un hôpital, suite à un grave accident survenu alors qu'il filmait les rails situés au bout du jardin de sa maison de Cadenet, en Provence, et qu'un train l'avait heurté et violemment projeté au sol. Durant cette hospitalisation, Pollet se consacra à la relecture approfondie de Ponge, puis à la mise en place d'un scénario, sous forme de notes réfléchissant aux interrelations possibles entre style écrit et style filmique, tout en cherchant à éviter les pléonasmes. Parmi ces notes, figure celle-ci : « Citer Ponge dans le sens : filmer c'est comme écrire »⁴⁵ ; ou cette autre : « Pourquoi Pollet-Ponge ou l'inverse »⁴⁶. Mais Pollet annota aussi les poèmes comme celui sur l'eau, ou celui sur le galet à propos duquel il remarque : « Le galet est l'un des plus beaux textes de Francis Ponge. Il faudra donc le traiter très convenablement, en employant toutes les ressources jusqu'à épuisement, d'une caméra quelquefois en équilibre instable, comme au bord du précipice »⁴⁷. Le rapport entre Pollet et Ponge peut être éclairé par cet échange épistolaire entre le cinéaste et l'écrivain Pierre Borker, qui fit office de recherche d'un scénario pour le film suivant, *Ceux d'en face*. Pollet écrit : « Les objets, cela devrait ne pas toucher, puisque cela ne vit pas. On s'en sert, on les remet en place, on vit au milieu d'eux : ils sont utiles, rien de plus. Et moi ils me touchent, c'est insupportable. J'ai peur d'entrer en contact avec eux tout comme s'ils étaient des bêtes vivantes »⁴⁸. On ne saurait mieux prendre le parti des choses. A propos de *Méditerranée* Godard avait déjà écrit : « Voici des plans, lisses et ronds abandonnés sur l'écran comme un galet sur le rivage... »⁴⁹.

Dans le prologue de son œuvre ultime, *Jour après jour*, à laquelle Jean-Paul Fargier a donné forme – suivant les instructions et les matériaux photographiques laissés –, Pollet est filmé assis dans son fauteuil roulant, face à une table de jardin, sur laquelle se trouve un vase de fleurs qu'il photographie. De sa voix étouffée, saccadée,

⁴⁵ J.-D. Pollet, dans G. Leblanc, J.-D. Pollet, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁸ J.-D. Pollet, dans J.-D. Pollet, P. Borker, J. Thibaudeau, « Ceux d'en face », *Trafic*, n° 20, automne-hiver 1996, p. 33.

⁴⁹ J.-L. Godard, « Impressions anciennes (Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée*) », dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. I (1950-1984), Alain Bergala éd., Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 252.

proche de celle du lépreux-philosophe de *L'Ordre*, Raimondakis, il confie : « J'essaie de mettre dans les photos autant d'énergie que les fleurs m'en donnent. » Dans le synopsis du même film, il avait noté : « Il ne peut plus parcourir le monde : il le contemple jour après jour depuis sa maison »⁵⁰. Un autre poète immobilisé, Joë Bousquet, avait pour sa part écrit : « Tant de choses si belles devant moi que je n'ai pas de regard pour elles. Objets que l'on regarde comme en poursuivant le rêve d'en être vu »⁵¹.

Dans un entretien consacré à *Dieu sait quoi*, Pollet revient sur Ponge : « Je vois de mon fauteuil un ver luisant, la nuit, ou des papillons – tout de suite Ponge est là : “pétales superfétatoires”, je vois des hirondelles, je pense à Ponge, ou si vous voulez je suis pongien. D'ailleurs dans la première mouture du scénario [...] j'avais écrit : “ je ponge, tu ponges, il ponge, vous pongez...” »⁵². Cette communication secrète avec les choses se fonde aussi sur la pensée par Ponge du monde muet : « Hommes, animaux à paroles, nous sommes prisonniers du monde muet », que la voix de Michaël Lonsdale prononce dans le film. Monde muet ne veut pas dire monde silencieux dans le film, et si la parole humaine est bien présente, à travers la voix *off* de Lonsdale, dans sa diction de fragments de l'œuvre de Ponge, et de quelques transitions écrites par l'écrivain Jean Thibaudeau, les sons de la nature sont également mis en valeur. Et la musique d'Antoine Duhamel vient s'adjoindre aux éléments en trouvant des accents tour à tour, ou simultanément, métalliques, minéraux, cosmiques. De la phrase de Ponge : « Le monde muet est notre seule patrie »⁵³, Pollet livre l'analyse suivante : « Cette courte phrase peut être considérée comme l'emblème de l'ensemble de l'œuvre de Francis Ponge. Je m'en suis nourri pendant le travail que j'ai fait autour de cette œuvre. [...] Les textes de Francis Ponge jouent dans le film une partition presque à part, comme la musique d'Antoine Duhamel »⁵⁴. Cependant, des interactions texte-image se produisent, selon cette autre pensée de Pollet : « L'image qui parle : c'est une sensation que j'éprouve souvent, l'impression d'une

⁵⁰ J.-D. Pollet, Synopsis de *Jour après jour*, dans le dossier de presse du film, Ex Nihilo / Pierre Grise Production.

⁵¹ J. Bousquet, *Traduit du silence*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1995, p. 69.

⁵² J.-D. Pollet, « Entretien avec Jean-Daniel Pollet », par Simone Vannier, *Revue documentaire*, n° 12, « Entre texte et image », été/automne 1996, p. 48.

⁵³ Fr. Ponge, *Méthodes*, Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1989, p. 162.

⁵⁴ J.-D. Pollet, dans G. Leblanc, J.-D. Pollet, *op. cit.*, p. 204.

parole derrière l'image »⁵⁵. En dehors des moments où la voix *off* se fait entendre, les mots de Ponge ne se situeraient-ils pas encore, ainsi, derrière l'image ?

Comme pour Garrel, s'il s'agit de ne retenir qu'un extrait-clef pour donner à percevoir la relation étroite du cinéaste à la poésie, certainement doit-il s'agir d'un passage prélevé à la continuité du film *Dieu sait quoi*, qui met en lumière la relation profonde qui unissait son cinéma à la poésie et à la poétique de Ponge mais certainement aussi, au-delà, à la poésie et à l'idée de la poésie de manière plus large. En ce passage, visuellement, sont étroitement unis deux poèmes célèbres de Ponge, « De l'eau » et « Le galet », comme le poète avait uni lui-même eau et galet dans un très bref poème antérieur, intitulé « Flot » : « Flot, requiers pour ta marche un galet au sol terne / Qu'à venir en ta source au premier pas tu perdes »⁵⁶. Ce passage de *Dieu sait quoi* commence par quatre plans d'eau s'écoulant en cascade sur des rochers recouverts de mousse verte. Suivent quatre plans d'eau s'écoulant dans une rivière. Puis vient un processus complexe de filmage, dans un plan-séquence d'une roue de moulin à eau tournant – certainement l'une de celles de l'Isle-sur-la-Sorgue, inscrite dans les voisinages de René Char. La roue est filmée frontalement, avec des mouvements panoramiques enchaînés descendant, latéraux (de gauche à droite, puis de droite à gauche), ascendant, qui contribuent à créer une sensation de spirale vertigineuse. Jusqu'à présent seuls les sons s'étaient fait très distinctement entendre, en une véritable composition sonore jouant du bruit de l'eau dans ses différentes fluctuations. A présent intervient la voix, aux intonations si reconnaissables, psalmodiée, de Michaël Lonsdale qui accompagne tout le film de sa diction : « Le langage ne se refuse qu'à une chose, c'est à faire aussi peu de bruit que le silence » (extrait de *Proèmes*⁵⁷, dans des « Notes d'un poème (sur Mallarmé) »). La voix enchaîne par un long extrait du poème « De l'eau » :

LIQUIDE est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur. Et qui perd toute tenue à cause de cette idée fixe, de ce scrupule maladif. De ce vice, qui

⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁶ Fr. Ponge, *Le Parti pris des choses suivi de Proèmes*, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁷ Pour le repérage de ces citations de Ponge, j'utilise un texte inédit que Jean-Louis Leutrat avait eu la gentillesse de me confier.

le rend rapide, précipité ou stagnant ; amorphe ou féroce, amorphe *et* féroce, féroce térébrant, par exemple ; rusé, filtrant, contournant ; si bien que l'on peut faire de lui ce que l'on veut, et conduire l'eau dans des tuyaux pour la faire ensuite jaillir verticalement afin de jouir enfin de sa façon de s'abîmer en pluie : une véritable esclave.

Des plans de rivière prolongent la vision de la roue du moulin à eau, et la voix dit un passage de *L'Atelier contemporain* : « Maintenant il faut bien nous [le] dire, parmi ce que la Nature ou l'Art nous proposent, il y a toujours un peu de ce que nous savions déjà, et qui ne nous intéresse pas. » L'eau s'écoule à présent sur des galets, visibles en très grand gros plan sous la surface claire. Sur l'un des galets se dessine nettement une spirale parfaite. Sur la surface de l'eau courent des signes lumineux qui ressemblent à autant de lettres d'un alphabet inconnu qui pourraient, à tout moment, composer un poème (**fig. 2**). Une nouvelle phrase-transition intervient, issue de *Proèmes*, « De quoi s'agit-il pour l'homme ? De vivre, de continuer à vivre, et de vivre heureux », avant que ne soit retrouvé le poème « De l'eau », fil directeur de tout ce passage filmique, en deux prélèvements : « Inquiétude de l'eau : sensible au moindre changement de la déclivité. Sautant les escaliers les deux pieds à la fois. Joueuse, puérile d'obéissance, revenant tout de suite lorsqu'on la rappelle en changeant la pente de ce côté-ci » puis, accompagnant cette fois-ci de rapides mouvements d'appareils (travellings) sur une eau maritime : « Plus bas que moi, toujours plus bas que moi se trouve l'eau. C'est toujours les yeux baissés que je la regarde. » Dans ses notes préparatoires du film *Dieu sait quoi*, Pollet avait noté : « Le montage de cette séquence (en partie tournée en son direct, suivie en tout cas par un ingénieur du son, de bout en bout) doit être aussi vif, aussi rapide que le texte (vertige) »⁵⁸. Il avait aussi précisé la trajectoire qui s'effectuerait : « L'eau filmée à partir de la fonte des neiges au sommet du Ventoux, jusqu'à la mer »⁵⁹. Il est à remarquer que, dans ce montage « vertigineux » de l'écoulement des eaux, l'ordre du poème a été redistribué : a d'abord été entendu un passage central du poème (commençant par « LIQUIDE... »), puis la fin du poème (passage commençant par « Inquiétude de l'eau... »), et enfin le début du poème (« Plus bas que moi... »). Comme si la roue du moulin, ainsi que la spirale du galet sur laquelle passaient les lettres abstraites nées

⁵⁸ J.-D. Pollet, dans G. Leblanc, J.-D. Pollet, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁹ *Ibid.*

dans la spirale de l'eau – dans *Ceux d'en face* un galet pris dans un balancement répétitif crée, est-il dit, un « mouvement presque perpétuel » – avaient bouleversé l'ordre du temps, introduit un désordre, bientôt réorganisé dans l'écriture filmique des images. Les plans entremêlant les eaux et les galets sont suivis par un plan qui revient dans de multiples variations à travers le film : un mouvement de travelling circulaire autour d'une table, qui accueille parfois des compositions de natures mortes (pots, verres, carafes...), parfois comme ici une seule lanterne allumée en son centre. Le travelling découvre tour à tour un pré, puis des ifs plus proches, un plaqueminier aux fruits orange devant la maison de Cadenet. Un bruissement d'insectes se fait fortement entendre, et apporte avec lui le souvenir du poème que Ponge consacra à la guêpe dans *La Rage de l'expression*, l'évoquant « [g]résillante comme une friture, une chimie (effervescente) »⁶⁰, puis « aussi brûlante, bourdonnante, musicale qu'une corde fort tendue, fort vibrante »⁶¹, pour enfin parvenir à la très belle image d'une guêpe (mais il s'agirait plutôt dès lors d'une abeille...) comme « [f]orme musicale du miel »⁶². Sur ces images au crépuscule, qui déstabilisent la perception, font percevoir la lampe à pétrole telle qu'un astre au centre d'un jardin-cosmos, la voix de Lonsdale vient dire des phrases extraites de *Nouveau nouveau recueil* : « Ainsi pas d'autre nuit que la nuit naturelle. Il faut l'attendre comme elle vient, ironique, à nous chaque soir. » « La moindre nature morte est un paysage métaphysique » écrivait Ponge⁶³, et Pollet semble être allé, filmiquement, encore au-delà de ce principe. De mêmes mouvements tournoyaient, dans d'autres films, autour du temple de Bassæ (point nodal de la Grèce, et peut-être du monde, pour Pollet).

Au mouvement circulaire, succède une série d'images fixes, photographiques, présentant des compositions différentes des mêmes éléments posés sur un rocher : une lampe à pétrole éclairée, une lampe de poche rectangulaire à verre circulaire allumée, trois galets, un livre ouvert sur une page représentant une vision de l'univers constellé. Une flûte archaïque semble elle aussi surgir de la nuit des temps et des sources méditerranéennes du mythe. La musique se poursuit – mêlée aux bruits des

⁶⁰ Fr. Ponge, *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995, p. 16.

⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

⁶² *Ibid.*, p. 26.

⁶³ Fr. Ponge, « De la nature morte et de Chardin », dans *Arts de France*, n° II, Paris, Hermann, 1963, p. 262.

insectes –, lors d'un nouveau travelling circulaire autour de la table et de sa lampe, avant de rejoindre sa véritable source sur un écran de télévision, dans la maison, donnant à voir des plans de *Méditerranée*, ceux du rameur-passeur vu de dos, puis de son bras vu en très gros plan avec sa main sur la rame, puis de son visage, barbu, buriné, brûlé par le soleil, tandis que le texte de Philippe Sollers est entendu *off* dans l'un de ses passages essentiels : « Mais si l'on était regardé ? Conduit progressivement en aveugle à travers chaque première vision erronée... ». Se retrouve ensuite un autre leitmotiv visuel du film : le dispositif de va-et-vient, par un complexe enchaînement de travellings (arrière, latéral, avant) entre la télévision et la niche-autel où figure la photographie de Ponge – « dieu lare » – au-dessus d'une machine à écrire Underwood – vue également dans un plan d'extérieur sur la table de jardin en un autre moment du film –, en passant devant une table où alternent les compositions de natures mortes (pots et tasses, ou livres et feuilles), et le mur où a été recopiée *La Gerbe* de Matisse. Mouvement de balancier entre Ponge et les films antérieurs de Pollet. Sur l'écran de télévision sont aussi passés des plans de *Trois jours en Grèce* avec voix *off* citant Rítsos, qui vient alors dialoguer avec Ponge, comme Ponge était cité dans *Trois jours en Grèce*, à travers son texte « L'électricité », dit en voix *off* sur des images télévisuelles du décollage de la fusée Ariane à Kourou.

Les méthodes créatrices de Ponge et de Pollet se rejoignent, comme le démontre la description faite ci-dessus des plans de *Dieu sait quoi*, autour d'une certaine conception de la poésie qu'énonce le poète : « On aura compris sans doute quelle est selon moi la fonction de la poésie. C'est de nourrir l'esprit de l'homme en l'abouchant au cosmos »⁶⁴.

Vers un cinéma de poésie...

Le cinéma de Garrel et le cinéma de Pollet semblent instaurer, chacun à sa manière, un processus de création « poétique filmique » axé pour partie sur les possibles esthétiques propres au cinéma : mouvements d'appareils, effet microscope, lumière, montage, variations sonores, plasticité du noir et blanc ou de la couleur...

⁶⁴ Fr. Ponge, *Méthodes*, *op. cit.*, p. 164.

Derrière les images visuelles peuvent cependant résider, en surimpression, des sons créant des images sonores, des mots-paroles dans la pensée de Pollet, comme le film peut naître des mots d'un titre dans l'œuvre de Garrel. Pour les deux auteurs, en effet, le film n'est pas coupé du verbe, mais il lui adjoint les possibilités nouvelles d'une écriture filmique singulière.

Dans le cinéma de Garrel, un mouvement se crée, qui vient des « lointains intérieurs » dont parlait Henri Michaux, et rejoint le monde extérieur, où l'image du rêve vient trouver une forme de matérialisation. L'idée d'« expiration » émise par Cocteau, signifiant ainsi que le poète-cinéaste devient « archéologue » de sa propre nuit, afin de pouvoir ensuite la mettre en pleine lumière, jusqu'à l'éblouissement, lui correspond parfaitement. Et la référence au *Sang d'un poète*, dans *Le Lit de la Vierge*, en apporte la confirmation. Les figures du rêveur se mouvant dans son propre rêve, et de la femme-apparition ne cessent de jalonner son œuvre, dans une proximité du Surréalisme et de ses sources. L'univers réside tout entier dans ces êtres qui semblent transmettre leur lumière intérieure, leur feu, à l'espace diurne ou nocturne les environnant, jusqu'à la brûlure totale de la surexposition.

Dans le cinéma de Pollet, un mouvement se crée, qui va du monde du dehors vers le monde du dedans. Le passage dans « l'univers poétique » se faisant, selon les termes du cinéaste, par des « coupes » effectuées dans l'« ordre convenu », « ordre pseudo-naturel », « ordre pseudo-réaliste »⁶⁵. Coupes que prolonge une longue méditation rêveuse, qui permettra de réorganiser la matière du monde dans le film. Autre forme de rêverie, proche de celle de Francis Ponge qui, comme le cinéaste, évoquait souvent l'état de demi-sommeil dans lequel il se trouvait au moment de créer, et parlait de cette paradoxale « rêveuse matière ». Si l'être est présent au sein des films de Pollet, c'est au sein d'un monde dont la « grandeur nature » est prise en compte en totalité, et dans lequel les dimensions terrestres ne cessent d'entrer en communication avec les dimensions cosmiques.

⁶⁵ J.-D. Pollet, dans G. Leblanc, J.-D. Pollet, *op. cit.*, p. 49.

D. Coureau, « Du rêve à la matière, de la matière au rêve
Philippe Garrel, Jean-Daniel Pollet, vers un cinéma de poésie »

Garrel, Pollet, imprégnés des puissances poétiques du XXe siècle (dont ils redisent les enjeux primordiaux), et de leurs sources plus profondes (de l'antiquité au XIXe siècle pour Pollet, principalement du XIXe siècle pour Garrel), s'inscrivent dans des cheminements parallèles, qui les conduisent vers la possible constitution d'un cinéma de poésie.