



Dieu sait quoi

de Jean-Daniel Pollet

Fiche technique

France - 1995 - 1h30

Documentaire - Couleur

Réalisation et scénario :

Jean-Daniel Pollet

d'après l'œuvre de Francis Ponge

Image :

Pascal Poucet

Montage :

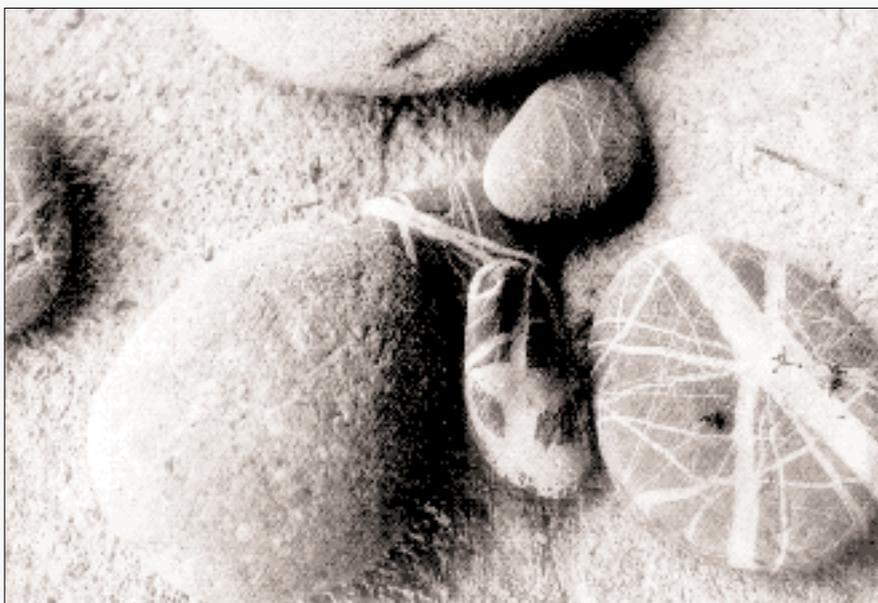
Françoise Geissler

Musique :

Antoine Duhamel

Voix :

Michael Lonsdale



Résumé

Le projet de Jean-Daniel Pollet est tout à fait singulier : tourner autour des objets les plus humbles (qu'il s'agisse d'une cafetière ou de troncs d'arbres coupés) pour rendre la parole au monde muet, rendre sensible l'écoulement du temps et la patience des choses.

Critique

Dans le grand brouillage des écrans qui nous regardent, percent encore, Dieu merci, des lumières qui nous baignent de leur éclat ; lumières réfléchies, comme se doit le cinéma, lorsqu'enfin la lumière frappe l'émulsion de la pellicule après avoir rebondi sur la surface du monde. Un monde tout entier concentré dans l'horizon du regard. L'œil glisse sur les murs de la pièce, traverse le rectangle de la fenêtre et s'échappe vers les arbres du jardin ; il suffit de tourner la tête autour de soi pour qu'un film se fasse jour.

Dieu sait quoi est le film de ce regard,

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

son manifeste ou sa confiance. A son principe, il y a une rencontre, celle du cinéaste et d'un poète exposé en dieu lare, veilleur du foyer, qu'il s'agisse de la maison ou du cinéma (c'est tout un). Elle se condense dans ce long plan qui part d'une photographie de Francis Ponge et doucement traverse la pièce pour s'arrêter sur un téléviseur où passe un ancien film du cinéaste. Plutôt qu'à l'hommage du poète familier, nous sommes face à la révélation de la forme d'un regard, à la fois stratifié de ses propres films et nourri de la lecture de l'auteur du *Parti pris des choses*. De l'un à l'autre, dans l'espace de la maison, se tend l'échange entre l'œil et la langue. Aussi est-ce la même voix, celle de Michael Lonsdale, protecteur de l'art et de l'essai, qui unit en une seule couleur sonore les mots de Ponge et ceux de Pollet. Dessais de leur signature, détachés de leur origine, ils coulent d'une même source sonore en une onde indifférenciée. Le chagrin de l'exégète sera inconsolable, seule respandit l'affinité entre les mots et les images.

En matière d'affinité, le film est la saisie de cette force par laquelle les atomes sont maintenus en liaison, ce je ne sais quoi que recèle le ciel et qu'un Dieu tait. Il n'y a rien d'autre à voir que les éléments matériels qui font l'alentour de la maison. Les murets de pierres, les graviers du jardin, la frondaison des arbres, les branches de l'oranger, la coupe de fruits, les pots de terre et de verre groupés les uns contre les autres, la vieille machine à écrire, le bougeoir sur le manteau de la cheminée, la roue à aube du moulin, le flux et le reflux des vagues sur la plage, la course de l'escargot... Mais toujours filmés sous de nouvelles facettes, dans la variation des heures, au fil de travellings réguliers ou de la courbe de mouvements circulaires, ils ne cessent de palpiter de leur vie matérielle, façonnée d'une seule pâte. Terre crue ou cuite, bois et métaux, fruits et coquilles, tous sont d'une même eau, comme pris dans une pluie lucrécienne.

Du bombé du galet au ventre des pots, de l'éclat du grès flammé au dépoli du verre, de l'enchevêtrement de la paille à l'*opus incertum* des cailloux, tous vibrent de lumière, captés dans un même tremblement. De la force centrifuge d'une nature morte à l'écoulement de la cire, du bercement de la marée au battement de la roue à aube, du vent dans les arbres au frissonnement de l'air, tous gravitent de leur propre énergie, tenus à la même spirale. Voilà redonné, à l'horizon du lieu où nous logeons et nous enveloppe, le balancement céleste, le grand mouvement de nébuleuse qui porte le monde, éclaire notre regard sur l'univers de la maison au monde. Voilà enfin rendue la nature à la portée du regard, non pas nue mais vibrante, non pas muette mais balbutiante. De l'infiniment petit à l'infiniment grand, il n'y a que des météores emportés dans une même hélice. Celle-ci n'est pas un premier moteur mais une émotion au contact de laquelle entre le film. Le monde n'est pas fait de mobiles mais du mouvement perpétuel de l'immobile. S'il y a ici une contemplation, c'est celle du chant de la nature et des choses.

Le cinéaste lui-même n'est pas extérieur à ce mouvement. De même que l'écriture de Ponge ne se referme pas sur soi pour s'offrir dans le lisse d'un objet fini, mais se livre avec son brouillon, ses ratures et ses redites, le film fait remonter à la surface d'un écran de télévision la trace de ses anciens films qui viennent hanter la maison. Rappelés au présent comme les fragments d'un travail en cours, ils renvoient le film du côté du développement d'un regard, inséparable de son mouvement d'émergence comme la coquille de son enroulement. Journaux intimes, confessions, autoportraits, déballage du secret, toutes écritures ou tournures du je, le cinéma n'est pas avare ces dernières années d'une exploration du moi, sans doute à la recherche de quelque chose que la fiction n'arrive pas à dire, aujourd'hui

qu'elle a abandonné le collectif sans pour autant avoir trouvé de nouvelles voies. Mais rares sont les cinéastes qui se seront ainsi consacrés à une autobiographie de leur regard, de sa forme en sa formation, y compris avec ses accidents. Le film en porte la marque à son ouverture quand s'entrechoquent en lignes droites et angles aigus des plans fixes de rails, où se laisse entrevoir une cassure, un arrêt qui faillit être fatal au cinéaste. Si on ne sait jamais ce qu'un Dieu peut savoir, du moins peut-on s'assurer de la façon dont on est au monde. Pour un cinéaste cela passe par l'impression d'un regard sur la pellicule. Un film n'est pas l'expression d'un sujet, l'extériorisation d'un intérieur, mais un crible par lequel passent les impulsions du monde; il est la trace rendue de la façon dont un regard est traversé par le monde, une visée du monde dans le mouvement de sa captation par le moyen d'une caméra qui est à la fois filtre et foyer. Aussi, Jean-Daniel Pollet peut-il laisser entendre que, dans l'espace nocturne de la salle où le cône de projection propage à la vitesse de la lumière la pellicule montée en hélice, se révèle une ultime volute dans laquelle s'enroule le regard du spectateur, par quoi être dans la salle et sur l'écran est indifférent, c'est être «nulle part».

Jean Breschand
Vertigo n°16 - 1997

Ces lignes ne célèbrent pas la collision poétique de la caméra de cinématographe et de la machine à vapeur: elles racontent l'accident survenu à Jean-Daniel Pollet en avril 1989, alors qu'il faisait des bouts d'essai sur la voie de chemin de fer passant au fond de sa propriété en Provence. Retour à la scène primitive du cinéma: tout se passe comme si ce choc ne cessait désormais de déployer son onde, à travers l'œuvre d'un cinéaste dont l'énergie, de **Méditerranée** à **L'Acrobate**, recyclait

déjà toutes les possibilités de la danse, de la transe et du vertige. Dernier grand lyrique - mais lyrique matériel - du cinéma français, Jean-Daniel Pollet nous offre, avec **Dieu sait quoi**, une méditation filmée autour de l'œuvre de Francis Ponge : dans un monde où toutes nos images travaillent avec le désenchantement, **Dieu sait quoi** fait figure d'exception, renouvelant l'expérience de la table rase. Par la magie simple du raccord - saluons ici le travail de Françoise Geissler, monteuse de Jean-Daniel Pollet depuis trente ans - nous voici en face de l'eau, de la terre, du ciel, du feu, retrouvant de saison en saison l'enchantement simple d'être là. Disons-le sans ambages : Jean-Daniel Pollet est le phénomène le plus singulier du cinéma de poésie, alliant les contraires que l'histoire n'a cessé d'opposer. Entre l'évidence bressonienne et le kaléidoscope vertovien, voici consommées les noces de la matière et de l'esprit !

Cette position unique nous a donné envie de le rencontrer, sur ses terres. A la ferme Favet, où il vit depuis sept ans avec Françoise, Jean-Daniel Pollet prépare son prochain film, **Ceux d'en face**. Il regarde des photos, relit Beckett, fait de longues siestes et de bons repas. Et ne cesse de s'imprégner du paysage provençal pour, tel Cézanne, trouver la bonne distance. L'idée de cette rencontre était de ne rien brusquer, de laisser sa chance au génie, bon ou malin : dix petites cartes retournées sur un plateau avec dix mots-clés, une bouteille de vin blanc, un chat passant parmi les livres et trois jours de novembre, furent les ingrédients de cette «partie de parole», réglée par le sommeil et le hasard. En parlant nous avons parfois l'impression - rêve de spectateur - de passer derrière l'écran...

Laurent Roth

Cahiers du Cinéma n°509 - Janvier 1997

Propos du réalisateur

La répétition.

En quoi l'idée de répétition est-elle intéressante ? Sollers dirait : nous sommes une répétition. Notre liberté est celle de ces «cartes battues et rebattues» dont il parle dans son texte pour **Méditerranée**. Nous sommes tous dans la répétition. Mais il y a répétition mélodique, harmonieuse, ou bien répétition dantesque; infernale. Il y a là une petite frange de liberté, qui tient à la façon dont j'endosse cet effet de répétition. Par exemple, je me réveille, je m'habille, je suis bien dans ma peau, tout va bien, je ne sais pas pourquoi : ça, c'est la répétition mélodique. Mais la répétition infernale, c'est : j'ai été tabassé dans mes rêves pendant cette nuit-là, et la journée va se passer à répéter tous les gestes que je n'aurais pas faits pour me défendre... Et puis il y a ce moment privilégié où cesse la répétition. Oui, et ça je le vis quotidiennement. Ici, vers cinq heures, le temps s'arrête. Il n'y a plus de répétition, ni harmonique, ni infernale. Il y a le plat absolu pendant que le soleil se couche. Ce plat descend, descend, descend. Et ça dure une demi-heure. Je suis presque chaque soir sous la tonnelle pour assister à ça. Ce truc qui nous est donné par qui ? J'ai toujours essayé, avec plus ou moins de bonheur, de retrouver cet état pour tourner. En vérité, j'aime ou le clair-obscur ou le pastel quand le soleil se couche. Disons que, pour un instant, il y a un calme, un apaisement, quel que soit mon «compte en banque». Je ne pense plus à cette heure-là à mon «compte en banque», il n'y a plus de destinée. Il y a quelqu'un qui parle, qui ne parle pas, qui est là...

Le monde muet.

«Hommes, animaux à paroles, nous sommes les otages du monde muet.» Voilà une très belle évidence, clef de

voûte de toute l'œuvre de Francis Ponge. Comment j'ai découvert Ponge ? Après mon accident, j'ai passé quelques mois à l'hôpital à ne rien pouvoir faire d'autre que lire. Françoise m'avait apporté *Le parti pris des choses*, que j'avais lu il y a longtemps. Je me suis jeté sur l'œuvre entière de Ponge, sans penser d'emblée à une quelconque adaptation cinématographique. C'était un parcours de santé. J'ai donc réabsorbé Ponge, avec volupté, entre deux piqûres. Ce n'est pas moi qui l'ai pris : il m'a happé. Je n'ai pas été happé comme avec la locomotive : ça c'est le choc frontal, violent. Non. J'ai été pris insidieusement, tranquillement. Ponge ne refuse pas, malgré son parti pris des choses, la communication avec les autres. Ponge était très entouré. Il parlait souvent avec Picasso, Fautrier, Dubuffet, Giacometti et d'autres. Mais à l'heure où le monde est si vaste et si proche à la fois, du fait du développement des communications, il ne se sent pas capable d'affronter cette multitude d'informations. Il n'opte pas pour les choses contre les gens. Il fait des poèmes, il disait plutôt proèmes, pour se démarquer de la poésie strictement liée aux émotions. Ponge travaille par sédimentation. Il écrit par exemple sur une durée de vingt ans à propos de la table, en peaufinant non pas le sens, mais *l'approche* de la table. Ponge a toujours su intégrer le temps dans son œuvre. Il a d'ailleurs laissé tout ce qu'il avait écrit derrière lui : il y a dix versions du *Lézard*, rien n'a été coupé. Il disait : «même si je me trompe, tout doit être publié». Qui oserait cela au cinéma ? *Le Savon* s'est fait sur dix ans ! Je vois là une attitude exemplaire ! J'ai mis moi aussi beaucoup de temps à «m'approprier» Ponge. Je me suis mis à l'écouter, puis ai commencé à penser à un film d'après son œuvre. Entreprise ardue, mais pour une fois j'avais vraiment le temps, coincé dans mon lit. Je n'arrivais pas à trouver de mesure pour une œuvre si inusuelle. Pour la première approche du scénario, j'ai pensé qu'il y avait une

solution, celle de pratiquer le «pléonasme dépassé». Coller exactement les images sur les mots. Multiplier les choses par les mots et par leur contiguïté avec d'autres choses. L'exponentialité. Oui. Le pléonasme développait cette jouissance propre à la répétition. Il y avait là-dedans une ivresse de derviche tourneur. Il a fallu un certain temps pour que je me rende compte des limites de cette attitude, trop absolue. Il en reste quelques traces dans le film. (...)

Dieu.

Je dirais que je n'ose pas faire ou que je ne veux pas faire le pari de Pascal : «Tant qu'à faire, mieux vaut miser sur la croyance en Dieu». Mais je sens aussi quelque part un Dieu quand je vois à la télévision une fusée décoller. Il y a une telle accélération de l'Histoire ! on peut imaginer que d'ici cent ans, deux cents ans, la liste exponentielle des découvertes va être infinie. Même si une théorie du chaos vient troubler tout ça. Si le progrès semble exponentiel, la question du bien et du mal reste posée. Le mal serait, selon Georges Bataille, *la part maudite*. C'est une quantité qui est assignable à tout le monde et qui arrive au monde. Chacun vient au monde avec un capital mal et un capital bien. Si le mal ne s'exprime pas, il attend. Bataille disait que les temps de paix contiennent un mal qui doit s'exprimer un jour ou l'autre, d'autant plus violemment que le temps de paix a été long. Mais il y a aussi un état d'attente, qui est en revanche pour moi le souverain bien. Raimondakis, le porte-parole des lépreux que j'ai filmé dans **L'ordre**, incarne parfaitement le bien. Il était dans cette île où il n'y avait aucun frottement avec l'extérieur. Là, on ne voit pas le mal, on ne voit que l'amour qui, d'une certaine façon, se trouve par delà le bien et le mal. De même Dieu, dans **Dieu sait quoi**, ne correspond ni à un appel, ni au pari de Pascal. **Dieu sait quoi** est aussi un film au-delà du bien et du mal, où Dieu est une hypothèse de

travail, un peu dans le sens où Matisse disait : «je crois en Dieu quand je travaille». A mesure que nos forces s'amoindrissent, et que l'échéance est proche, peuvent apparaître toutes sortes de transcendance qui sont latentes dans notre corps et notre esprit même. Et qui ne sont pas ailleurs. Depuis mon accident, je vois un peu avec cette transcendance. Assez joyeusement parce que j'ai été comme miraculé. Je jouais avec l'œuvre de Ponge, en voulant distribuer autour de moi la joie que me procurait sans cesse la lecture du poète. C'est pourquoi un jour j'ai écrit pour m'amuser : «je ponge, tu ponges, il ponge, nous pongeons, vous pouvez, ils pongent». Si Dieu se trouve quelque part dans l'œuvre de Ponge ce serait dans les articulations de son langage, et je peux en revenir au montage : un plus un égale trois ou même quatre si tout va bien. Dans **Dieu sait quoi**, Dieu peut se deviner dans le minuscule intervalle séparant deux images. Il est dans le raccord. (...)

Propos recueillis et mis en forme par
Laurent Roth
Cahiers du Cinéma n°509 - Janvier 1997

Le réalisateur

Il se partage entre des œuvres ambitieuses comme **La ligne de mire** qui se voulut le manifeste d'un nouveau cinéma, **Méditerranée** qui bénéficie d'un commentaire de Philippe Sollers ou **Le maître du temps**, un film de science-fiction d'un abord particulièrement difficile, et de l'autre côté des comédies comme **Pourvu qu'on ait l'ivresse** et ce délicieux **Acrobate** sur les concours de danse, qui doit beaucoup à son scénariste Jacques Lourcelles. Sorte de Janus Bifrons, Pollet occupe une place à part dans le cinéma français.

Filmographie

Pourvu qu'on ait l'ivresse	1957
La ligne de mire	1959
Gala	1962
Méditerranée	1963
Rue Saint-Denis	
Bassae	1964
Une balle au cœur	1965
La femme aux cent visages	1966
Le Horla	
Les morutiers	
Tu imagines Robinson ?	1967
L'amour c'est gai, l'amour c'est triste	1968
Le maître du temps	1970
Le sang	1971
L'ordre	1973
L'acrobate	1975
Pascal et Madi	1976
Pour mémoire	1980
Au Père-Lachaise	1986
Contretemps	1988
L'arbre et le soleil	1990
Trois jours en Grèce	
Contre courant	1991
Dieu sait quoi	1995

Documents disponibles au France

Cahiers du cinéma n°508 - janvier 1997
Positif n°433 - mars 1997