

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma — 20, rue Ampère BP 12

93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr



LA PENSÉE PAR ANALOGIE AU CINÉMA : LEÇONS DE MÉDITERRANÉE (1963) DE JEAN-DANIEL POLLET

Mémoire de Master

Rédigé par Mathéo Palma

Spécialité Cinéma, promotion 2019-2021

Soutenance d'octobre 2021

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique (PPM) intitulée : *Correspondances*.

Directeur de mémoire : David FAROULT, maître de conférences à l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Directeur de mémoire extérieur : Nicolas HUMBERT, réalisateur, scénariste, peintre et écrivain.

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO, professeure des universités à l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma — 20, rue Ampère BP 12

93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr



LA PENSÉE PAR ANALOGIE AU CINÉMA : LEÇONS DE MÉDITERRANÉE (1963) DE JEAN-DANIEL POLLET

Mémoire de Master

Rédigé par Mathéo Palma

Spécialité Cinéma, promotion 2019-2021

Soutenance d'octobre 2021

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique (PPM) intitulée : *Correspondances*.

Directeur de mémoire : David FAROULT, maître de conférences à l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Directeur de mémoire extérieur : Nicolas HUMBERT, réalisateur, scénariste, peintre et écrivain.

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO, professeure des universités à l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

REMERCIEMENTS

Pour la qualité et la rigueur déroutantes de ses observations, pour la persévérance de son suivi, pour son credo de toujours s'en tenir à la singularité des œuvres, et pour sa traque presque comique de mes analogies lorsqu'elles se révélaient contreproductives et nuisibles à mon propos, je tenais à remercier mon directeur David Faroult.

Pour avoir répondu à l'appel que je lui avais lancé d'un autre pays, pour la modeste et riche correspondance que nous avons tenue depuis, faite d'aphorismes et de pensées analogiques, pour la famille cinéphile que ses films poursuivent, je remercie mon directeur externe Nicolas Humbert.

Pour l'entraide qui émana de nos rendez-vous et qui chassa du même coup la solitude liée au mémoire, pour vos lectures et votre œil neuf dans les moments où je manquais cruellement de recul, je salue mes *compagnonnes* de mémoire Lily Grizard, Agathe Savornin et Carol Sibony.

Pour l'accès à certaines archives inédites de Pollet et pour les précieuses commandes de documentations toujours délivrées avec une réactivité si impressionnante, je suis respectivement reconnaissant aux employés du fonds d'archives du Centre de Conservation de la Cinémathèque de Toulouse à Balma, ainsi qu'à Florent Fajole, documentaliste dévoué à l'ENS Louis-Lumière.

Pour leur plume surréaliste mettant le devenir du monde à l'épreuve et la joie procurée par leurs étincelles et bonds analogiques lors des moments de doute, je tenais à mentionner les noms d'André Breton et Annie Le Brun. Pour son dévouement de toute une vie envers Pollet, les angles trouvés pour raconter souvent si justes et la clairvoyance des œuvres écrites et filmées que cela a ensuite produite, impossible de ne pas relever aussi l'influence de Jean-Paul Fargier sur ce mémoire.

Pour leur soutien quotidien, leur écoute aimante, nos discussions parfois nocturnes pour empêcher les insomnies, les épiphanies fécondes qu'elles provoquèrent et pour avoir supporté la vie si particulière d'un mémorant, mon amour va à Joshua Palma et Luce Ménage.

Mais aussi quelques autres remerciements posthumes à Sergueï M. Eisenstein qui, le premier, m'a sensibilisé à penser analogiquement au cinéma, en tant que méthode d'analyse et de création passionnées, à Jean Epstein dont *La Lyrosophie* devrait être un livre de chevet pour toute personne cherchant à changer le monde par la pensée, à Jonas Mekas qui m'avait initialement donné envie d'écrire sur ce sujet, mais qui, par manque de temps, en reste un acteur dans l'ombre ; ses films et leur philosophie n'étant jamais très loin.

Et à Jean-Daniel Pollet qui imposa, comme de lui-même, la reprise du flambeau. À l'homme extraordinaire et pourtant si humble qu'il semblait être. Aux si nombreuses obsessions que nous partageons à mon grand étonnement. À sa folle, et pourtant si honorable, tentative d'amener le public à se retrouver dans un cinéma théorique, sans pour autant qu'il s'agisse d'un espace dévitalisé. À l'enivrement que me procure à chaque fois *Méditerranée*.

PRÉCISIONS SUR L'ÉCRITURE INCLUSIVE

Le mémoire qui suit a été écrit en écriture inclusive. Si de nombreuses propositions de loi cherchent depuis quelques mois à interdire et/ou pénaliser cet usage dans les administrations publiques, notamment dans le cadre de la recherche et de l'enseignement, ce choix s'inscrit comme militant, cherchant à défendre l'égalité des genres et à déconstruire la règle grammaticale « *le masculin l'emporte toujours sur le féminin* ». Même s'il sert en partie d'argument assez malhonnête depuis qu'il est repris par ceux au gouvernement contre l'écriture inclusive, je suis conscient de *l'inclusivité* partielle de ce geste, étant donné qu'il pose des problèmes de lecture aux personnes en situation de handicap. Je m'excuse d'avance si certain•e•s d'entre vous qui allez lire ce mémoire sont dans ce cas.

Nous suivrons donc ici — pas entièrement — le *Manuel d'écriture inclusive* (2016) de *Mots-clés*.¹ Pour mieux comprendre le principe, deux cas de figure :

– L'utilisation du point milieu lorsque l'on ne connaît pas le genre auquel on se réfère ou bien quand le groupe se compose de personnes ou de mots de plusieurs genres. Le mot obtenu s'écrit comme suit : *racine du mot + suffixe masculin + point milieu + suffixe féminin*. On ajoutera un point milieu supplémentaire suivi d'un « s », si l'on veut indiquer le pluriel.

Quelques exemples : le/la → le•a.

du/de la → du•de la.

tous/toutes → tou•te•s.

amant/amante → amant•e.

nombreux/nombreuses → nombreux•ses.

auxquels/auxquelles → auquel•le•s.

pyramidaux/pyramidales → pyramida•les•ux.

– Ou sinon, pour le même cas, la création d'un nouveau mot fusionnant les deux versions genrées, masculine et féminine, en les contractant lorsque cela gêne moins la lecture, pour certains mots.

Quelques exemples : ceux/celles → ceux.

spectateur/spectatrice → spectateurice.

ils/elles → iels.

¹ Présent sur ce site : https://www.univ-tlse3.fr/medias/fichier/manuel-decriture_1482308453426-pdf [consulté en septembre 2021]. En complément de celui-ci, un autre guide des étudiant•e•s de l'École des Beaux-Arts de Lyon, [https://langage-inclusif-clubmed.fr/mini_guide_clubmæd.pdf, consulté en septembre 2021], qui mène de surcroît à leur site informatif très détaillé et qui prône une expérimentation de la langue que nous pratiquons ici parfois.

RÉSUMÉ

Si la théorie cinématographique s'est surtout intéressée aux liens entre analogie et cinéma du point de vue rhétorique, en se souciant surtout des figures de comparaison et métaphore, une étude dans le champ esthétique semblait encore à produire. En reprenant à son compte la pensée par analogie romantique et surréaliste, tout en s'intéressant aux positions des revues *Tel Quel* et *Cinéthique*, ce mémoire se propose d'analyser *Méditerranée* (1963) de Jean-Daniel Pollet, en postulant qu'il s'agit d'un des films ayant le plus scruté l'articulation de l'analogie au cinéma, en ayant notamment produit une théorie critique riche sur le sujet, étant donné sa forme si énigmatique. Entre analyse collant à l'œuvre polletienne et exploration génétique, nous nous demanderons ce que les principes analogiques mettent ici en jeu, ce qu'ils permettent d'atteindre, quels besoins ils ont su imposer à cette œuvre, et quelle possibilité ils livrent à la recherche du montage, autant pour en penser la théorie que la pratique.

Mots clefs : Analogie, Pensée analogique, Métaphore, Comparaison, Cinéma — Esthétique, Montage, Jean-Daniel Pollet, Méditerranée, *Tel Quel*, *Cinéthique*, Surréalisme, Lyrosophie.

ABSTRACT

If cinematographic theory has been mainly interested in the relationship between analogy and cinema from a rhetorical point of view, being mainly concerned with figures of comparison and metaphor, a study in the aesthetic field seemed yet to be produced. By adopting the romantic and surrealist analogical thinking, while taking an interest in the positions of the magazines *Tel Quel* and *Cinéthique*, this dissertation proposes to analyze Jean-Daniel Pollet's *Méditerranée* (1963), postulating that it is one of the films that has most scrutinized the articulation of analogy in cinema, having notably produced a rich critical theory on the subject, given its enigmatic form. Between an analysis sticking to the Polletian work and a genetic exploration, we will ask ourselves what the analogical principles bring into play here, what they allow to reach, which needs they have been able to impose to this work, and what possibility they deliver to the research of montage, both to think the theory and the practice.

Keywords : Analogia, Analogical thinking, Metaphor, Comparison, Cinema — Aesthetics, Montage, Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée*, *Tel Quel*, *Cinéthique*, Surrealism, Lyrosophy.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : UNE NÉCESSITÉ ANALOGIQUE	10
<i>A – Un espace poétique, loin de la rationalité</i>	10
<i>B – L’énigme Méditerranée. Invitation à une obsession</i>	14
<i>C – La part de liberté</i>	17
PARTIE 1 : EN QUÊTE DE MÉDITERRANÉE	19
Avant-propos : Un accord indéfini avec notre sensibilité	20
Préambule : Cet objet insaisissable	21
I – Une forme contrariée, un accord s’annulant sur lui-même	26
<i>I.1. L’esprit méditerranéen, le thème commun</i>	26
I.1.A. Un jeu de (dis)continuités.....	26
I.1.B. Lier les plans, découper des séquences, à l’aide des thèmes.....	28
<i>I.2. La mémoire en tant qu’instance associative</i>	31
I.2.A. La table d’opération, allégorie de la table de montage.....	31
I.2.B. Forcer la comparaison. Disparités de contact et similitudes à distance...34	
<i>I.3. Résister aux dénominations figées et aux structures sérielles</i>	37
I.3.A. Des séries d’images-mots.....	37
I.3.B. Le désordre libérateur, une marée d’exceptionsérielles.....	41
<i>I.4. Valoriser l’inconscient, l’état de rêve</i>	46
I.4.A. L’image surréaliste, la justesse de la distance.....	47
I.4.B. L’automatisme de la pensée, libérant le deuil amoureux.....	50
I.4.C. Oscillant entre conscient et inconscient.....	54
II – Le mouvement, ce « suspense généralisé de la sensation »	59
<i>II.1. Se repérer, se déplacer, par la pensée</i>	59
II.1.A. Raccords métonymiques, raccords métaphoriques.....	60
II.1.B. Retrouver de la tangibilité et tenir compte de la distance.....	64
<i>II.2. Musical, plus que du langagier. L’analogie des contraires</i>	66
II.2.A. Le point de l’esprit. Penser le chaos par des contradictions.....	67
II.2.B. Les acousmètres, (dés)accords sonores.....	72
II.2.C. « 1 + 1 = 3 ».....	75
II.2.D. La répétition mélodique, la composition harmonique : la musique, ce langage métaphorique.....	78

II.3. <i>Le devenir, le mouvement décollé de lui-même</i>	81
II.3.A. La fonderie et le sentier fusionnant leur trame inlassable.....	83
II.3.B. « Une vaste composition mécanique des images-mouvement ».....	86
II.3.C. Entre raison et sentiment, l'état de fatigue lyrosophique.....	89
II.4. <i>Le suspense latent. Dialectique du sens</i>	96
II.4.A. Une autre verticalité. L'approche matérialiste.....	96
II.4.B. Entre hiéroglyphes et images du rêve.....	99
II.4.C. Entre l'arbitraire subjectif et le maintien absolu du sens.....	106
Ouverture : À la recherche du montage	111
PARTIE 2 : LA PRATIQUE ANALOGIQUE	117
Faire le po(i)nt : Qu'est-ce que Méditerranée nous apprend de l'analogie au cinéma ? ..	118
I – Sonder, glaner, expérimenter	126
I.A. <i>Genèse du tournage : les conseils de Pollet</i>	126
I.B. <i>Quelques mots sur l'application Super16</i>	128
I.C. <i>Premiers principes de montage : DaVinci Resolve, outil permettant les analogies</i> ...	129
I.D. <i>Trouver des cadres pour structurer le flux analogique</i>	131
I.E. <i>Partir d'un point et dérouler la chaîne : principes sériels</i>	133
II – Autocritique, la recherche ne fait que commencer	138
II.A. <i>À la merci du film, submergé</i>	138
II.B. <i>Contemplatif plus qu'analogique, une affaire de continuum</i>	140
II.C. <i>Le texte littéraire crée un espace où tout est métaphore</i>	142
Prochaine étape : Vers le récit jour (J+1)	146
CONCLUSION : POURSU(RV)IVRE	148
BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE	151
FILMOGRAPHIE	155
TABLE DES ILLUSTRATIONS	156
ANNEXES	158
<i>Note de réalisation</i>	160
<i>Minutage (d'une autre version de Méditerranée)</i>	161
<i>Minutage annoté (comparant les deux versions de Méditerranée)</i>	172
<i>Découpage de Méditerranée (vue d'ensemble)</i>	183
<i>Découpage de Méditerranée (détail)</i>	184
<i>Dossier Partie Pratique de Mémoire [PPM] (version 26/01/2021)</i>	250

INTRODUCTION : UNE NÉCESSITÉ ANALOGIQUE

« *Tout se tient, non pas logiquement, mais analogiquement. De continuer à n'en avoir pas conscience menace gravement le peu, le très peu de liberté qui nous reste encore.*² »

A – UN ESPACE POÉTIQUE, LOIN DE LA RATIONALITÉ

Quelques pages plus loin, la même auteure, la poétesse et essayiste surréaliste Annie Le Brun, écrit : « *Comment ne pas être frappé par la simultanéité de cette entreprise de ratissage de la forêt mentale avec l'anéantissement de certaines forêts d'Amérique du Sud sous le prétexte d'y faire passer des autoroutes ?*³ » Phrase rationnellement incorrecte. L'esprit n'est pas une forêt et personne n'y construit des autoroutes. Confronté à ce type de formule, à ces deux entités (l'esprit et la forêt) qui appartiennent à des plans différents, notre pensée passe par une série de décisions. Elle cherche tout d'abord une justification grammaticale dans ce conflit sémantique, et n'en trouvant aucune, décide soit de rejeter la phrase en tant que construction illogique, impensable, soit se met en quête d'un autre endroit où elle serait acceptable. Quelque chose dans notre façon de penser a ici l'intuition *d'un sens, d'un niveau poétique*. Alors elle cherche par tâtonnements, pas encore tout à fait libérée d'une façon rationnelle de penser cette formule, et, très textuellement, elle pourrait commencer à se la traduire de la manière suivante.

Dans les cas de l'esprit et de l'Amérique du Sud, l'on parle ici de déforestation. Dans le second, la forêt est visible d'elle-même, sans l'aide du *rapprochement* effectué par le texte. Dans le premier, si l'esprit est une forêt, c'est qu'il habite des idées *similaires* aux arbres en termes de fécondité. L'idée et l'arbre germent. En termes de type mouvement, d'enchaînement, une graine permet de faire pousser un nouvel arbre, *comme* une idée en entraîne une autre. Dès lors, la déforestation mentale conduit peut-être à empêcher les idées de *germer*. Dans quel but ? Le Brun indique sous « *prétexte d'y faire passer des autoroutes* ». Encore une fois, la raison saisit ce qui est en jeu en Amérique du Sud, et cherche son *équivalent* dans l'espace mental. L'autoroute permet d'aller plus vite au détriment de la destruction d'un écosystème dense, riche de nourriture pour des arbres enchevêtrés, touffus, et d'un trajet balisé, faussement éclaircissant, qui empêche de prendre les routes plus modestes, avec plus d'intersections, de croisements, des chemins où se perdre, pour faire demi-tour, etc. Si l'autoroute anéanti la forêt mentale, donc la possibilité pour les idées de germer, peut-être est-ce parce qu'elle coupe l'équilibre duquel la

² Annie Le Brun, *Du trop de réalité* (2000), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004, p. 13. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 28.

pensée trouvait encore à se nourrir, limite l'imagination, en supprime la densité, jalonne les cheminements de pensées, évite les possibles contradictions, bifurcations, carrefours d'idées, etc., renforçant ainsi le rapprochement entre l'esprit et la forêt en termes de représentation autour d'une carte, mentale ou géographique. Ce qui clos de vouloir nous convaincre, c'est le rapport de « *simultanéité* », puisque ce qui légitime selon Le Brun la mise sur le même plan, c'est que les deux opérations de déforestation se produisent en même temps, et peut-être par les actrices d'un même système destructeur. Pour résumer, ici surviennent quatre *rapprochements* entre l'Amérique du Sud et notre esprit : l'espace (un•e réseau/forêt dense, enchevêtré•e, où germent des idées/arbres), l'action (un•e déforestation/*désensiblement*), l'effet (perte de l'écosystème/équilibre sensible pour des autoroutes/cheminements de pensées balisés) et le temps (simultanéité des entreprises). Encore que ; la phrase de Le Brun étant loin d'avoir livrée toutes ses facettes.

Que l'on se rende compte qu'en une page d'explication, notre raison s'épuise ici à essayer d'apporter une justification à cette formule à l'aide de ses outils rationnels, se heurte à ses limites et ne peut s'empêcher en plus de recourir, en cours de route, à des comparaisons et métaphores pour expliquer *plus vite, plus aisément*, une phrase à la densité poétique trop riche. Une formule comme celle-ci qui, dans le régime rationnel, ne peut être perçue qu'en tant qu'*injustesse*, que manque de rigueur dans le raisonnement, ouvre en réalité un continent de pensées. Du reste, l'on pourrait continuer cette analyse textuelle pendant des pages entières, en étant certain que notre raison n'arriverait pas à atteindre ce que Le Brun arrive à ébranler en quelques mots, ce qu'elle libère d'imagination, le déluge de pensées qu'elle excite sur son passage.

Ce procédé, c'est *l'analogie*. Tout du moins ici, il s'agit d'un de ses usages. Car la notion a traversé les âges, adoptant différentes acceptations qui tantôt réduisaient tantôt amplifiaient sa portée, ses possibilités, et qui servaient surtout des visions parfois antagonistes, ne visant pas le même dessein et n'employant donc pas l'analogie de la même façon.⁴ Au départ, elle est avec Thalès un instrument de rapport mathématique permettant de mesurer l'incommensurable et l'inconnu, ce qui la fonde autour d'un rapport inventé ($A/B = C/D$) qui solidarise deux entités, qui ne se ressemblent *a priori* pas, autour d'une relation visant à l'examen de leurs différences et ressemblances, afin d'imaginer un autre type de cohérence entre elles deux. Aristote transposa ensuite ce rapport géométrique dans le champ sémantique dans ses *Poétique* et *Rhétorique*, suivi de Platon dans *Timée* qui en change légèrement la forme et les termes pour

⁴ Cette histoire de l'analogie est en partie ce qui anime l'ouvrage sous la direction de Christian Michel, *Le Démon de l'analogie*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016, qui cherche à « *redonner à l'analogie toute sa valeur de processus intellectuel original et repenser sa force heuristique selon différentes perspectives, stylistique, rhétorique, poétique, épistémologique, de la Renaissance au XXe siècle.* » (p. 8). Ce paragraphe et le suivant s'inspirent notamment de son « Introduction. Petite histoire d'une disgrâce », pp. 7-30.

en appuyer la continuité ($A/B = B/C$). Dans tous ces cas, l'analogie est plus ou moins une affaire de *proportion*, régie sous une formule, alors que la lecture que fera de ces textes le Moyen-âge et la manière dont il tentera de les dépasser rend l'analogie *universelle*, livrant une relation moins mathématique, plus transcendante, plus proches de *ressemblances*.

C'est ainsi que médiévaux, renaissants, et surtout romantiques — en poussant plus loin l'étude — penseront le monde autour des analogies microcosme/macrocosme, être humain/univers, corps/âme, etc. Le principe analogique perd alors de sa pertinence *conceptuelle*, puisque son processus se voit simplifié, ses règles mathématiques négligées, afin de permettre une exploration philosophique, médicale et poétique des relations. Mais en perdant sa rigueur, il étend néanmoins son champ d'application, tout en restant un outil visant à penser l'inconnu, à imaginer l'incommensurable. Ce recul de la partie *rationnelle* présente dans l'analogie se poursuivra ainsi aux symbolistes, atteignant son point culminant avec le mouvement surréaliste, prônant l'hétérogénéité des entités convoquées dans le *rapprochement* (plutôt qu'un *rapprochement*) comme force poétique, c'est-à-dire légitimant le degré d'invention en tant que degré de pertinence. Plus l'analogie arrive à rapprocher des choses éloignées, plus elle participe à la création du monde et de ses images. Ce qu'il faut concevoir, c'est que d'Aristote aux surréalistes, la pensée par analogie est passée par des transformations faisant qu'on l'accepte aujourd'hui dans un spectre qui part de la figure rhétorique de pensée aux règles méthodologiques strictes, à une façon de penser imaginairement notre rapport au monde, laissant une part aux dérives délirantes, c'est-à-dire moins rigoureuses *rationnellement* sur ce que l'on rapproche, en le restant *poétiquement*, car l'on ne compare pas n'importe quoi, sinon l'analogie cesse d'exister.

Pourquoi cette histoire de l'analogie et de ses définitions multiples nous intéresse, alors même qu'elle ne concerne que très peu le cinéma ? C'est qu'elle permet de préciser nos affinités et nos divergences vis-à-vis de la notion, l'usage qu'en fait ce mémoire, ainsi que sa visée. Car la théorie cinématographique, si elle s'est intéressée à l'articulation entre analogie et cinéma, l'a surtout explorée sous le prisme de la linguistique, ce qui occupe une certaine place dans la pensée sémiologique de Christian Metz, et plus particulièrement dans le champ de la rhétorique dans lequel ses élèves poursuivirent l'étude. Parmi eux, Jacques Gerstenkorn qui, suite à sa thèse⁵, publia l'ouvrage *La métaphore au cinéma* (1995)⁶, cherchant à établir une classification des formes de la métaphore dans le projet d'une rhétorique du film, situant ainsi l'analogie dans un espace rationnel — même si l'auteur ne retrouvera peut-être pas sa démarche dans ce résumé.

⁵ *La Métaphorique dans le film de fiction : Les jeux de la ressemblance au cinéma*, thèse de doctorat en Psychologie, soutenue en 1990 à Paris EHESS, sous la direction de C. Metz.

⁶ J. Gerstenkorn, *La métaphore au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1995.

Ce qui se joue ici, c'est une acceptation du terme en tant que figure de style, rhétorique, et c'est pour cela que Metz, Gerstenkorn et d'autres élèves⁷, préfèrent le mot *métaphore* à *analogie*. Parce que cette précision donne le ton, s'entend déjà comme une forme particulière de langage qui viendrait éclairer la pseudo-syntaxe du film, permettant au passage de *rationnaliser* l'analogie.

À vrai dire, nous nous sentons bien plus proches des romantiques et des surréalistes, voyant l'analogie en tant que procédure de pensée, échappant aux réductions figées dans leur structuration que s'avèrent la ressemblance, la comparaison et la métaphore, même si nous admettons que l'analogie prend parfois ces formes, sans pour autant s'y restreindre. Il s'agit pour nous du moteur poétique qui rend possible la pensée du monde à travers des objets imaginaires qui viennent l'enrichir et le nourrir. Ainsi, même si nous travaillons, avec notamment Gerstenkorn et ses élèves, sur des terrains communs, nos approches et nos visées diffèrent. Ce mémoire n'a la prétention de produire ni un catalogue ni une grille de lecture ni une typologie des usages possibles de l'analogie au cinéma, ni même une théorie conceptuelle, mais souhaite éclairer le processus et son articulation au septième art — sans l'aide de la linguistique —, cherchant à former sa fécondité aujourd'hui, autant dans le champ théorique que pratique.

Nous revendiquons ainsi que les œuvres artistiques — ici cinématographiques — n'ont pas à prétendre à un espace rationnel.⁸ En leur sein, l'analogie a sa part, toute valeur de connexion esthétique, notamment à travers la pratique du montage. Dès lors, pour viser une connaissance du procédé analogique et saisir comment il se déploie à travers des films spécifiques, c'est en leur cœur que résident les réponses à nos questions, dans l'agencement de leur matériau.

⁷ Jean-Baptiste Renault, ayant eu Gerstenkorn en tant que président de son jury de thèse, poursuit plus loin encore la lancée de cette micro-famille de théoriciens de la métaphore au cinéma, in *Théorie et esthétiques de la métaphore : la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques*. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle — Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030067 [<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00916648/document>, consulté en août 2021].

⁸ Edgar Morin, en s'appuyant notamment sur l'approche théorique de Jean Epstein, et en se tenant respectueusement à distance de l'ontologie bazinienne du cinéma formulée à la même époque et axée sur l'enregistrement mécanique de l'appareil cinématographique, fut l'un de ceux qui argumenta cette place pour le cinéma, en proposant à la place un processus imaginaire que les dernières lignes de sa conclusion tentent de résumer et qu'il nous semblait pertinent de rappeler ici, en tant qu'une position précédent notre étude, voisine à celle-ci : « *Certes, dès son apparition sur terre, l'homme a aliéné ses images en les fixant sur l'os, l'Ivoire ou la paroi des cavernes. Certes le cinéma est de la même famille que les dessins rupestres des Eyzies, d'Altamira et de Lascaux, des griffonnages d'enfants, des fresques de Michel Ange, des représentations sacrées et profanes, des mythes, légendes et littérature... Mais jamais à ce point incarnées dans le monde lui-même, jamais à ce point aux prises avec la réalité naturelle. C'est pourquoi il a fallu attendre le cinéma pour que les processus imaginaires soient extériorisés aussi originalement et totalement. Nous pouvons enfin visualiser nos rêves parce qu'ils se sont jetés sur la matière réelle. Enfin, pour la première fois, par le moyen de la machine, à leur ressemblance, nos rêves sont projetés et objectivés. Ils sont fabriqués industriellement, partagés collectivement. Ils reviennent sur notre vie éveillée pour la modeler, nous apprendre à vivre ou à ne pas vivre. Nous les réassimilons, socialisés, utiles, ou bien ils se perdent en nous, nous nous perdons en eux. Les voilà, ectoplasmes emmagasinés, corps astraux qui se nourrissent de nos personnes et nous nourrissent, archives d'âme... Il faudra essayer de les interroger - c'est-à-dire de réintégrer l'imaginaire dans la réalité de l'homme.* », E. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1956, pp. 220-221.

B – L'ÉNIGME MÉDITERRANÉE : INVITATION À UNE OBSESSION

Afin d'éviter l'exhaustivité d'une étude qui n'aurait pas eu le temps de faire corps avec l'analyse des films, il fallait dès le départ retourner la question : quels films demandaient aux spectateurices une *posture*, une *pensée* analogique pour ne pas être rejeté•e•s de l'œuvre ? Lesquels ne proposaient plus seulement un déchiffrement analogique optionnel ou autorisé, mais imposaient un montage qui repose volontairement sur un principe analogique et l'expose, qui plus est délibérément, sollicitant une attention particulière à notre sensibilité qui doit alors se mettre à l'écoute d'associations poétiques proposées par le montage ? Quels films ont déjà sauté le pas ?

Si l'ambition était au départ plus grande, la recherche s'est finalement focalisée sur un seul film, *Méditerranée* (1963) de Jean-Daniel Pollet. Non pas qu'il s'agissait d'une évidence, mais disons plutôt qu'il s'est imposé de lui-même, tant son analyse au corps à corps a très vite révélé que, pour en tirer les secrets de montage, cela nous demanderait une autre temporalité, bien plus longue, étalée sur un an, ce qui a ainsi mis en place un système à notre insu, recentrant l'étude presque exclusivement autour de Pollet et son usage de l'analogie. La question se reformulant en conséquence : comment se déploient les formes de l'analogie dans *Méditerranée* et qu'est-ce que son analyse nous apprend de ce procédé esthétique ? Quelles solutions ont été trouvées pour que s'épanouisse son articulation ?

Néanmoins, nous ne sommes ni les premiers, et espérons ni les derniers, à se confronter au film de Pollet. Ce que nous avons toutefois de notre côté, c'est la radicalité de l'approche, l'accent sur l'analogie comme clef de déchiffrage, qui, même si elle se retrouve bien entendu chez les analystes de *Méditerranée*, n'est que rarement l'angle capital pour décortiquer le film. Car Pollet a ici créé un casse-tête sur lequel tou•te•s s'y cassent les dents, et paradoxalement, Pollet le premier. Car le cinéaste n'aura de cesse d'être obsédé par sa propre trouvaille qui ne ressemblait à rien d'autre, cherchant à en percer les secrets qui lui échappaient encore, en y revenant sans arrêt, en reconvoquant jusqu'à la fin de sa vie ses images, ses sons et ses phrases, transformant cette quête en véritable moteur de création. Parmi les exemples, l'un des derniers plans de *Méditerranée*, un sentier et une maison sicilien•ne•s, se retrouve quelques années plus tard dans l'ouverture d'*Une balle au cœur* (1966) qui commence sur le contrechamp. Une femme nommée Frosso qui se coiffe dans un miroir parasite la vision de toutes les autres femmes au miroir d'*Une balle au cœur*, *Tu imagines Robinson* (1968) et *Ceux d'en face* (2001). Certains motifs, comme celui de l'orange et des lieux grecs comme l'amphithéâtre d'Épidaure ou Bassae reviennent dans *Contretemps* (1988), *Jour après jour* (2006) et *Trois jours en Grèce* (1991), tandis que d'autres plans — bien souvent des figures féminines —, apparaissent en noir et blanc dans *Le Soleil et l'ombre : Pour Nikos Kazantzaki* (1967), en photos et en plans recadrés dans *Contretemps*, ainsi qu'à l'intérieur d'un écran de télévision dans *Dieu sait quoi* (1995).

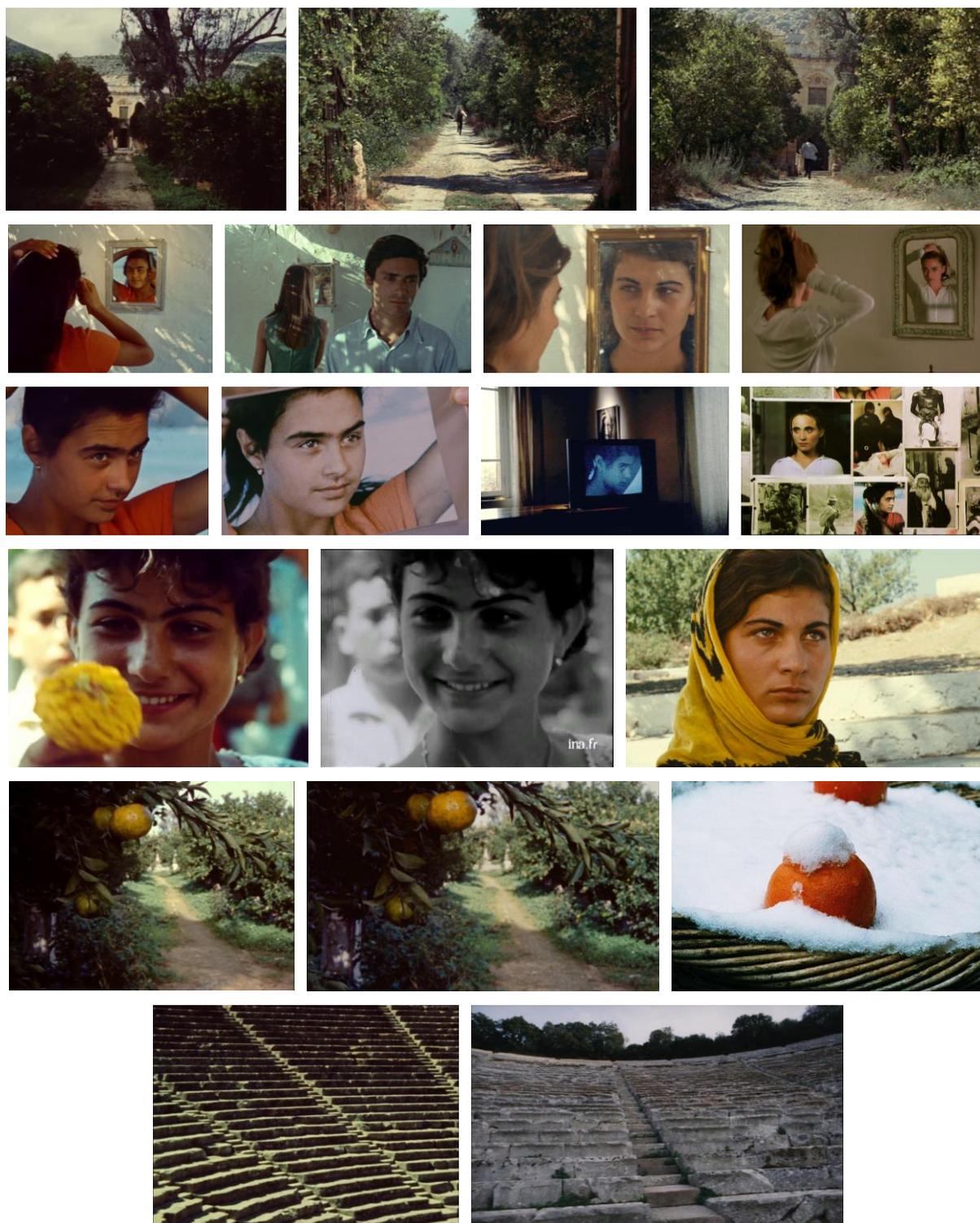


Figure 1 : Certaines résonnances de Méditerranée dans l'œuvre de Pollet. La première colonne correspond toujours aux plans de Méditerranée, s'ensuivent, ligne par ligne, le sentier et la maison sicilien•ne•s dans Une balle au cœur ; les femmes dans le miroir dans Une balle au cœur, Tu imagines Robinson et Ceux d'en face ; quelques résurgences de Frosso dans Contretemps, Dieu sait quoi et Ceux d'en face ; quelques réapparitions monochrome ou jaune de Maria Loutrakis dans Le Soleil et l'ombre : Pour Nikos Kazantzaki et Tu imagines Robinson ; l'orange dans Contretemps et Jour après jour ; et les escaliers de l'amphithéâtre d'Épidaure jusque dans Trois jours en Grèce.

Même s'il ne s'agit là que d'une infime sélection de résonances traversant l'œuvre polletienne, elle indique que Pollet poursuit l'étude *en dehors de Méditerranée* et que ce sentiment obsessionnel semble une piste à part entière. Pour analyser le film, il faut suivre le mouvement de création de son cinéaste qui trouvait que quelque chose lui avait échappé dans les principes qu'il avait découverts et qu'il fallait continuer de ménager non pas seulement les plans de son film, mais aussi l'approche analogique, la poursuivre, l'enrichir. Pollet a certes accouché ici d'une énigme, mais n'aura de cesse de semer des clefs qu'il trouvera lui-même au fil des années et qu'il nous faudra à notre tour ramasser pour essayer de désosser le fondement par analogie de *Méditerranée* ; dont la richesse se mesure au nombre d'années depuis lesquelles son mystère tient tête aux nombreuses analyses, qu'il nous fallait aussi parcourir.

Pour mener à bien cette étude, clarifions deux points de méthodes. Tout d'abord, éviter de notre côté une écriture *analogique*, même si l'on reste tenté presque à chaque ligne, et lui préférer une écriture *rationnelle* qui ne vise pas pour autant à concevoir le procédé esthétique comme un système rationnel. Nous prétendons plutôt qu'en s'abstenant d'expliquer les analogies avec d'autres analogies, cela sort notre écriture, et l'analyse, du jeu de l'analogie présent dans le film, pour mieux l'étudier et y résister. Car cela conduit à une posture critique qui permet d'accueillir même les contradictions inattendues, les paradoxes que l'on aurait sinon ratés, trop passionnés par le sujet, trop pris dans la frénésie d'analogies pour les voir. En nous astreignant à cette posture, notre énoncé cherche à la fois à gagner en rigueur, pour mieux démontrer justement la fécondité de ce manque de rigueur lorsque l'on produit analogiquement, pour indiquer le bouillonnement de la pensée que cela rend possible, *l'exactitude poétique* que cela atteint. Autrement dit, en écrivant rationnellement, nous cherchons à entrapercevoir les qualités de principes analogiques *irraisonnés*, à placer une distance qui résiste justement à ses fondements pour mieux les mettre en lumière, par contraste avec notre écriture. C'est pourquoi si vous trouvez toutefois des analogies dans notre écriture, elles seront presque systématiquement — car certaines nous ont forcément échappées — rationalisées, expliquées, nous servant seulement parfois de leur force évocatrice, de la facilité avec laquelle elles arrivent à expliquer en quelques mots plutôt qu'en quelques pages, afin d'alléger notre énoncé, trichant quelque peu avec notre veto.

Second point méthodologique : une recherche en deux temps. Puisque le savoir tiré de l'analyse de *Méditerranée* nous sert ensuite à nourrir notre propre pratique de l'analogie au cinéma — et ailleurs —, en aboutissant notamment à la production d'un film, la question de l'articulation s'est posée. En résultent deux parties inégales, séparées, mais qui ne pouvaient se construire autrement. En effet, l'analyse théorique de *Méditerranée* aurait été impossible à mener avec des apartés sur la PPM (Partie Pratique de Mémoire), car pour saisir ce film, il faut en subir

les mouvements contrariés, pouvoir en ressentir la dialectique en collant à l'objet. À l'inverse, la seconde partie sur la PPM poursuit la première, en faisant réapparaître certains éléments de *Méditerranée* et des propos de Pollet qui ne trouvaient pas leur place en amont, en comprenant aussi des spécificités de l'analogie que l'analyse seule ne pouvait pas apercevoir, puisque cela nécessitait de se mettre pour ainsi dire dans les pas de Pollet, au banc de montage, prêt à pratiquer l'analogie. Autrement dit, même si pendant l'année le croisement s'effectuait déjà, la PPM se nourrissant de l'analyse des formes de *Méditerranée*, il aurait été malvenu dans la rédaction de le présenter sous cette forme d'aller-retour, sans perturber la lecture et endommager l'analyse du film de Pollet autant que celle du nôtre.

C – LA PART DE LIBERTÉ

L'analyse de *Méditerranée* suit une intuition, le mouvement indiqué ou plutôt la question que sous-entend la phrase de Le Brun en exergue. Si prendre conscience que tout se tient par analogie revient à s'emparer du peu de liberté qu'il nous reste, encore faut-il se demander ce qu'implique cette liberté et comment elle se déploie.

Ce qui est certain, c'est qu'en amont de cette étude, le terme *liberté* résonnait déjà avec le choix du sujet. Car l'analogie articulée au montage cinématographique semble une possible échappatoire aux conventions — dont on essaie parfois de se dérober, sentant leur part de censure sur notre sensibilité —, justement parce qu'elle évite les *autoroutes mentales* dont parlait Le Brun, décide non pas de véhiculer rapidement et sans embûches une information, mais prend le risque de ne pas réussir à entraîner le spectateurice dans le jeu de l'analogie qu'il doit repérer, de ne rien lui faire parvenir, de le laisser *en dehors*. Car un film, s'il a ne serait-ce qu'un peu d'ambitions artistiques, ne devrait jamais se résumer pas à un objet de communication, lisible univoquement par tou•te•s, régit sous le poids d'habitudes, de facilités cinématographiques qui, utilisées avec fainéantise, dans le but de faire comprendre non pas esthétiquement, mais mécaniquement, se rangeraient du côté d'un ordre qui se perpétue, rassurant, efficace, mais parfois monotone, excitant peu l'imaginaire des spectateurices, ne les invitant pas à créer dans leurs esprits le film. Alors que chaque œuvre possède bel et bien sa singularité, elles semblent quelque fois ne pas s'emparer de cette possibilité.

Nous avons conscience qu'ici nous nous créons en partie un ennemi fait de toutes pièces, mais plutôt que de se placer *contre* celui-ci, nous tenterons de prouver que l'analogie permet *autre chose* qu'il ne peut pas, notamment une façon de raconter et monter, moins rationnelle, plus *libre*. La question revient à se demander quel nouvel espace de contraintes cette *liberté* induit, quel déplacement subissent nos propres censures dans un terrain analogique ?

Le cheminement de pensées qui traverse à la fois l'étude de *Méditerranée* et notre PPM est de cet ordre-là. Il se met en quête de certaines limites de la liberté analogique au cinéma, sondant jusqu'où peut se poursuivre l'exploration de nos imaginaires. Pour cela, le mouvement s'avère dialectique, repousse étape après étape ces fameuses limites, cherche à mettre l'accent sur leurs contradictions imbriquées, sur les formes *a priori* opposées qu'a trouvées Pollet pour composer, aux limites voisines mais différentes, réunies *analogiquement* dans l'espace du film.

Il s'agit de repérer quels systèmes s'y déploient et comment l'on passe de l'un à l'autre dès que l'on en sent la frontière, un début d'infécondité pour penser la forme du film, dès qu'un autre système vient porter plus loin cette recherche en procédant par prolongement, bifurcation ou même négation du précédent. Notre hypothèse étant que *Méditerranée* échappe peut-être depuis tant d'années aux analyses, justement parce qu'il a trouvé *sa liberté* dans un agencement de terrains analogiques contradictoires desquels un *suspense* à l'épreuve du temps est né. Tension neutralisant au passage toute écriture sur cet objet qui voudrait baliser ses formes, arrêter leur mouvement autour de concepts figés. Car quelque chose, si l'on ne se met pas à examiner de très près cette pensée par analogie, nous échappera toujours, puisque tout se tient peut-être non pas logiquement, mais *analogiquement*.

PARTIE 1 : EN QUÊTE DE *MÉDITERRANÉE*

AVANT-PROPOS : UN ACCORD INDÉFINI AVEC NOTRE SENSIBILITÉ

Certains films nous attirent autant qu'ils nous échappent. On y rentre comme ensorcelé, fasciné, en suspendant toute incrédulité à propos de leur narration. Loin de tirer plaisir à les enfermer sous des principes de composition précis, auxquels ils se dérobaient souvent d'ailleurs, ce sont eux qui nous retiennent dans leur temps filmique, leur flux, entraînant ainsi un plaisir autre. Cependant, se confronter au motif de ce *laisser-aller*, c'est prendre le risque de s'y casser les dents, de ne pas saisir la raison profonde de cet attrait. Comprendre alors *attirer* comme l'attrance pour un•e amant•e. Car il s'y joue peut-être un sentiment similaire : un amour qui étonne, impossible à résumer sous des raisons immédiatement exprimables, ou plutôt *communicables*. Parmi ces films, *Méditerranée*, pour nous certes, mais pas que. Francis Ponge écrivait de « 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 lasser⁹ ».

De l'ordre de *l'indéfini*. Le mot, comme souvent chez Ponge, s'avère assez bien choisi. Utilisé ici comme indicateur temporel, mais renvoyant plus largement à la poétique pongienne qui use du *mot* en évitant sa *définition*, ou plutôt en travaillant sa relation sensible au signifiant — redéfinir les mots —, moins figée que l'on ne croit. Pourquoi écrire de *Méditerranée* qu'il échappe aussi aux définitions ? Car chaque réduction, chaque raccourci lui fait peut-être encore plus violence qu'à d'autres. Film de voyage autour d'une mer, sur les liens entre diverses civilisations du bassin, sur la mort de la culture, sur les derniers instants d'une jeune fille opérée qui convoque ses souvenirs. Aucune de ces propositions, toutes à la fois. Qu'importe. Les écrire diminue déjà plus ou moins la portée de l'expérience filmique. Certes c'est le cas à chaque film, mais *Méditerranée*, plus que d'autres, semble nous le rappeler en résistant aux saisies verbales. Cela pose un problème d'analyse ; qu'est-il possible d'analyser et comment en communiquer ensuite les résultats ? Car au sein d'une singularité se trouve toujours une part d'irréductible, d'*indéfini*. Pour en saisir les enjeux, se reposer sur ces résumés, ces *définitions*, s'avère une impasse. L'analyse se retrouve enfermée trop tôt dans des certitudes, s'y complait et se convainc de sa légitimité. En d'autres termes, l'analyste choisit une porte d'entrée qui interprète les choix filmiques et les ordonne au sein du champ lexical qui correspond, par exemple, à l'un des résumés ci-dessus, arbitrairement adopté. L'exploration sensible s'arrête prématurément. Faisons donc, pour contrer cette opération, l'hypothèse que cet *accord avec notre sensibilité* dont parle Ponge se situe autre part que dans le thème, le sens ou la structure du film, même si pour l'atteindre, il nous faudra y passer nécessairement, pour en montrer les limites.

⁹ F. Ponge en 1964, cité in J.-D. Pollet et Gérard Leblanc, *L'entrevues*, Montreuil, Editions de l'Œil, 1998, p. 188.

PRÉAMBULE : CET OBJET INSAISSABLE

« Cet objet insaisissable, la Méditerranée, dont le centre n'est nulle part et la circonférence partout, obligeait peut-être à ce mouvement de retour. C'est elle, la Méditerranée, qui fait tourner musicalement la machine du film. Mais, inversement, seul le montage tournant de cette machine, de ce film, pouvait donner à voir cet objet insaisissable¹⁰ ».

D'un voyage de trois mois autour de la Méditerranée, Jean-Daniel Pollet aboutit à un film de 42 minutes, comportant 260 plans¹¹ dont la plupart se répètent, de manière plus ou moins distincte — environ 125 paraissent, au premier coup d'œil, véritablement différents, même si cette distinction dépend des paramètres discriminants du de la spectateurice. D'où la formule de Bonitzer qui parle d'un « montage tournant » qui tourne sur lui-même, sur *Méditerranée*, autant que le tournage tournait autour de la mer éponyme. Si la phrase rend ici confuse le discernement entre l'étendue d'eau et le film, c'est que le second s'est, au fil des années, aussi changé en un « objet insaisissable », du moins autant que la première. Ni les nombreux•ses analystes qui s'y sont penché•e•s ni la multiplication des visionnages ne parviennent à ôter cette sensation prédominante, et pourtant en partie inexplicable, d'un *accord profond avec notre sensibilité*.

Car au premier abord, aucune raison ne vient justifier l'étonnante cohérence entre plans, sons, musiques et mots ; leur enchaînement et leurs associations. Ni du côté de la narration, de la voix off ou de la forme documentaire classique dont Pollet s'éloigne — il ne s'agit pas d'un film sur la Méditerranée telle qu'elle fut historiquement (et dont les vestiges en seraient les témoignages) et se donnait en 1962 objectivement, réduite à une réalité filmée qui ferait office de preuve du passé. Pourtant cette distance par rapport à ce type de documentaire tient plus de l'agencement singulier du montage que de la matière des plans elle-même qui aurait pu en partie être la même : images de la mer, têtes de statues et autres visages égyptien•ne•s (Toutankhamon, Horus, Néfertiti, Anubis, une momie...), auquel•le•s s'ajoutent diverses ruines (les Pyramides du Caire, Palmyre, Bassae, l'amphithéâtre d'Epidaure, des jardins et une villa sicilien•ne•s...) et certaines scènes plus vivantes (une corrida, une femme près de la mer, un rameur, une fête sur l'île de Skyros...). Ainsi, jamais ces figures, sites ou spectacles ne s'érigent au rang de personnages, décors ou intrigues. Iels restent neutres, c'est-à-dire déconnecté•e•s de la narration traditionnelle à laquelle l'on pourrait s'attendre, et la logique de chaque strate — image, son,

¹⁰ Pascal Bonitzer, *Ibid.*, p. 160.

¹¹ Selon notre propre décompte. Détail en annexes, « Découpage de Méditerranée », p. 175.

musique, voix — demeure autonome dans son abstraction appuyée ; sans rapport immédiat entre elles. « *Et pourtant l'impression demeure qu'il y a derrière cette apparente absence de raison une logique introuvable mais réelle, que cet ensemble de lignes disjointes qui, à l'exception de quelques coïncidences, n'ont l'air de se relier que parce qu'elles partagent un même temps, forme un tout ouvert mais indéfectible.*¹² »

Dès lors, il s'agit de se demander justement comment *cela tourne*, comment se répètent et s'agencent ces différentes strates, non pas pour y déceler un sens, mais pour en tirer des principes de compositions ; nous inscrivant ainsi dans la quête d'une lignée d'articles, d'essais et de données biographiques sur lesquels nous nous appuyerons, à la recherche de ce montage.

Pollet parle alors d'« *un film qu'[il a] mis cinq années à finir*¹³ », et Volker Schlöndorff — l'ayant accompagné au tournage — livre qu'« *il n'avait pas alors encore l'idée d'une personne malade, qui revoit sa vie, cette histoire d'hôpital, tout ça, qu'il a rajoutée après. Il disait toujours : "Je veux retrouver l'esprit de la Méditerranée."*¹⁴ » Parmi ses influences explicites, le Nouveau Roman¹⁵ : rejet du *personnage* pour lui préférer un flux de consciences et des narrateurs multiples indissociables ; rejet du *point de vue omniscient* pour une subjectivité totale ; rejet de *l'intrigue linéaire* ; rejet de *la forme sclérosée du réalisme* héritée du romanesque du siècle précédent¹⁶ ; et, en réaction à ces vetos, le projet d'une écriture elle-même aventure, d'une œuvre qui acquiert une autonomie sur son auteurice et se forme selon sa propre logique, comme d'elle-même, au mieux indépendamment d'un projet préconçu. Puis vient Georges Bataille, incompatible¹⁷, avant l'aide du *telquelisme* de Philippe Sollers, de la partition d'Antoine Duhamel et de l'ajout tardif de certains plans extérieurs au voyage méditerranéen :

¹² Bastien Gallet, « *Méditerranée* ou le jeu des scènes et des choses », *Machine Pollet*, Paris, Coédition ÉSBAN/Éditions MF, 2020, p. 83.

¹³ J.-D. Pollet, « Entretien avec Jean-Daniel Pollet » de Noël Simsolo, *Image et Son*, n° 232, novembre 1969, p. 90.

¹⁴ V. Schlöndorff interviewé par Jean-Paul Fargier, in « À la recherche de Jean-Daniel Pollet (WIP 3) », *Débordements*, avril 2013 [<https://www.debordements.fr/A-la-recherche-de-Jean-Daniel-Pollet-WIP-3>, consulté en mars 2021]. Nous soulignons.

¹⁵ « *J'ai découvert le nouveau roman et j'ai réalisé Méditerranée sous influence.* », J.-D. Pollet in Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Jean-Daniel Pollet : Tours d'horizon*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2005, p. 202.

¹⁶ « *"C'est pas un documentaire de voyage, on n'en a rien à foutre des beautés à droite à gauche de la route", tranchait-il... Oui, il était tellement fixé, comment dire, sur l'éternité [...] parce qu'il évitait, si vous voulez, de filmer la réalité, il cherchait l'imaginaire.* », V. Schlöndorff in *op. cit.*

¹⁷ « *Bataille, je l'ai essayé pour Méditerranée avant de contacter Sollers. J'étais en plein dans Bataille et j'ai essayé tout ce que je pouvais pour caser Bataille dans Méditerranée. Je voulais un texte de Bataille pris dans son œuvre. Et rien ne marchait. Je me disais : "C'est quand même pas possible, il y a ça de bouquins, Bataille je le connais bien. Je vais trouver."* Et c'était absolument incompatible. Je n'ai toujours pas compris pourquoi. [...] *J'y ai passé du temps là-dessus.* », J.-D. Pollet in *Jean-Daniel Pollet : Tours d'horizon*, *op. cit.*, p. 159. J.-P. Fargier émet l'hypothèse que la tentative part notamment des livres *La Part maudite* (1949) et *Le Bleu du ciel* (1957), le second particulièrement pour sa scène de corrida, in *La vie retrouvée de Jean-Daniel Pollet. "Autobiographie"*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2020, p. 121.

la fonderie¹⁸, la corrida¹⁹, la femme hospitalisée²⁰, les barbelés et le blockhaus.²¹ Et finalement, cette *solution trouvée*, difficilement situable dans le temps : « Méditerranée a trouvé une unité parce que, après l'avoir monté et démonté pendant des mois, dans une salle de montage sans fenêtres où je ne voyais personne, où je dormais, le film un jour s'est remonté de lui-même, pour ainsi dire, en quelques heures. C'était un jour de Pâques, d'ailleurs — Pâques 1963²² ; j'avais vraiment dissocié tous les plans, je les avais remis sur le chutier, il ne restait qu'une série qui était le modèle, et j'ai aligné le film sur cette série, et après il suffisait de déplacer les séquences, de les raccourcir ; et après Sollers est venu.²³ » Quid alors de l'intervention de la monteuse Jackie Raynal²⁴ qui dit travailler sur une copie de deux heures, le projet initial²⁵, contenant pourtant les plans fraîchement tournés de l'hôpital et parlant déjà du texte écrit de Sollers, donc après avoir *trouvé la solution* si l'on en croit les dires de Pollet ? Il semble ainsi impossible de retracer précisément ces quelques mois, tant ses actrices se contredisent. À

¹⁸ « C'est des stock-shots. Ce n'est pas moi qui les ai tournés. C'est un ami qui avait ça en réserve. La pince qui descend, tout ça, c'est un ami qui avait tourné ça, Philippe Condroyer. », J.-D. Pollet, *Ibid.*, p. 172.

¹⁹ « Oui, il les a filmées [les corridas] en France sans moi... peut-être l'année suivante... » V. Schlöndorff in *op. cit.* « C'est à Nîmes. Ça je l'ai fait seul. », J.-D. Pollet in *Jean-Daniel Pollet : Tours d'horizon, op. cit.*, p. 153.

²⁰ Cf. la première citation de V. Schlöndorff, *supra* p. 22. « Ça a été filmé à Lille. C'est là que j'ai trouvé un chirurgien qui pouvait me libérer un bloc opératoire pendant le temps d'un tournage. », J.-D. Pollet, *Ibidem*.

²¹ « D'autres images seront tournées plus tard, [...] les bunkers et les barbelés en Normandie », B. Gallet, in *op. cit.*, p. 84. Même si son assomption ne s'appuie sur aucune citation précise, son intuition se fonde sûrement sur l'idée que ce type d'architecture se situe surtout sur la côte atlantique française. En outre, le blockhaus du film ressemble étrangement aux batteries de La Mare-Fontaine, près de Ver-sur-Mer, en Normandie.

²² Pollet dit ici 1963, mais date l'épisode de 1964 et parle de deux, trois semaines de montage, in *L'entrevues, op. cit.*, p. 43. Quid alors de la version projetée au festival de Knokke-le-Zoute en décembre 1963 qui semble déjà incorporer Sollers, mais qui a été envoyée car « il y avait un prix en nature et [que] j'espérais pouvoir ainsi le terminer. », J.-D. Pollet, *Image et Son*, n° 232, *op. cit.*, p. 90.

²³ J.-D. Pollet, in Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, André S. Labarthe et Jean Narboni, « La Terre intérieure », entretien avec Jean-Daniel Pollet et Jean Thibaudeau, *Cahiers du cinéma*, n° 204, septembre 1968, p. 36.

²⁴ « [II] montait tout seul Méditerranée depuis six mois... On le regardait arriver tous les matins, [...] il était très silencieux, on ne savait pas ce qu'il faisait exactement, [...] et un jour [II] me dit : "Mademoiselle, ne voudriez-vous pas venir m'aider ? – Oui, très volontiers. – Voilà, je monte ce film depuis des mois et des mois, et là il est un peu sale, est-ce que vous voudriez bien le nettoyer, pendant que je vais déjeuner ? – Bien sûr, je m'en charge..." Et il est parti, je me suis retrouvée avec un film de deux heures, deux bobines, que je commence à dérouler et avec [...] du Déco, un produit qui enlève les poussières, [...] je fais glisser la pellicule, et au bout d'un moment je regarde : c'est pas possible ! La pellicule se décolle, les couleurs restent sur le chiffon, je suis en train d'effacer le film ! Bon, c'était la copie de travail, [...] et les collures étaient faites au scotch, pas à la colle. En France à ce moment-là on travaillait les collures à la colle, mais pas Jean-Daniel, il était en avance [...]. L'avantage du scotch c'est que tu ne perds pas une image chaque fois que tu fais une coupe, tandis qu'à la colle tu en perdais deux... Le produit que j'avais utilisé pour nettoyer avait attaqué le scotch [...] et la matière adhésive avait fait une réaction chimique qui effaçait la matière imprimée sur la pellicule, ça faisait des effluves sur le film... Et voilà Jean-Daniel qui revient avec un gars qui devait faire le commentaire de son film, pas Sollers, un autre [...]. Je montre le résultat à Jean-Daniel, qui comprend ce qui s'est passé et me dit : "Ce n'est pas grave, je travaillais sur ces pellicules depuis sept mois, elles commençaient à fatiguer, alors voilà, si vous voulez bien, je vous engage comme assistante, vous allez relever les numéros de bord et on va retirer les plans..." Il fallait que je conforme tout, il venait de tourner les plans d'hôpital avec la fille sur la table d'opération... », J. Raynal interviewée par J.-P. Fargier in « À la recherche de Jean-Daniel Pollet (WIP 2) », *Débordements*, avril 2013 [<https://www.debordements.fr/A-la-recherche-de-Jean-Daniel-Pollet-WIP-2>, consulté en mars 2021]. Nous soulignons.

²⁵ « Le film dure 42 minutes et j'avais 6 heures de rushes ; je pensais faire un long-métrage, et je n'y suis pas arrivé. », J.-D. Pollet, *Cahiers du Cinéma*, n° 204, *op. cit.*, p. 36.

moins que la *solution* n'ait été au départ que mentale, et qu'elle ait demandé en un temps record le tournage à Lille, les interventions de Sollers et de Duhamel et la transposition d'un long-métrage en un court.

Pourquoi s'entêter avec une génétique des étapes de montage de *Méditerranée* ? Pour s'avoir ce que vise la « *solution trouvée* » par Pollet, saisir les logiques qu'il a su repérer, autant que celles qui lui ont visiblement échappé. C'est là toute la part de mystère de *Méditerranée* : Pollet lui-même obsédé jusqu'à la fin de sa vie par ce qu'il avait découvert, sans pour autant arriver à le caractériser avec précision, reconvoquera sans cesse ces images afin de poursuivre leurs formes. Le film joue d'ailleurs lui-même cette carte ésotérique, prenant des airs d'énigme, notamment par une voix off dont la monotonie acoustique (en termes d'intensité, de hauteur, de vitesse et de timbre), le ton grave, la scansion régulée, les phrases morcelées et l'utilisation du pronom neutre *on* poussent entre autres à lui attribuer un caractère assuré, un statut *au-dessus* des images, comme si elle détenait des *clefs de compréhension* encore hors de notre portée.

En outre, elle poursuit la démarche en oscillant entre un style hermétique et des passages qui, paradoxalement, semblent mettre à nu les procédés filmiques — ou plutôt c'est ce que nous pousse à croire certains recoupements textuel/visuel que l'on finit par se raconter à force de la répétition du procédé : « *cette montée d'intensité à l'intérieur, cette montée de mémoire*²⁶ » (4:40) caractérise les premiers plans sur une jeune femme les yeux fermés et induit en partie leur statut sémantique, « *cela continue donc depuis des milliers d'années* » intervient quand ressurgit le plan d'ouverture (des barbelés) à 14:17, indiquant l'idée souterraine d'une boucle, « *rien ne parle plus, mais c'est une sorte de parole tacite, arrêtée, endormie juste avant la parole qui ne peut traverser ce champ où elle est freinée* » (28:38) éclaire une série de bouches de statues, « *rien n'est fermé dans ce glissement dont la blancheur s'assourdit, s'accentue, chaque surface possible ici devient transparente, ouvre sur des tableaux imprévus, oubliés, ramenés en silence par cette mer blanche* » (21:04) accompagne un travelling qui débute sur un mur et finit sur des vagues.

Évidemment ces quelques exemples ne sonnent pas forcément comme des redondances, leur relation n'est pas figée, mais dépend au contraire de le•a spectateurice, et du nombre de visionnages. Ce qui semble plus sûr cependant, c'est que l'abstraction et l'évidence du texte de Sollers renforcent notre obsession à trouver une clef de la sorte. Ainsi, et même si la posture paraît difficile à adopter, c'est en ce sens qu'il faut essayer d'entrelacer notre point de vue de spectateurice de la première fois, ballotté•e par ce flux cinématographique, et celui plus aguerri

²⁶ La version du texte que nous citons, vient de la retranscription dans *Trafic*, n° 13, février 1995, pp. 100-102.

de l'analyste disséquant l'œuvre. Ou plutôt, si le premier tend parfois à disparaître à force de visionnages, il ne faut absolument pas perdre de vue son envoûtement inné. Car *Méditerranée* est un film qui, s'il ne s'analyse pas à la première vision, s'avère dès le départ fascinant ou au contraire laisse aussitôt de côté ; peu de place pour la demi-mesure au sein de la proposition.

Dès lors, c'est pour déjouer en partie cet hermétisme qu'une étude croisant génétique et analyse se propose de suivre *les mouvements de pensées* (dialectiques ou complémentaires) qui ont influencé, organisé ou contredit, à un moment ou à un autre, la matière du film. Peut-être l'habitent-ils même toujours un peu, sous la forme de couches enfouies que l'analyse qui creuse tente de déterrer. Plutôt que de se demander seulement comment nous nous racontons le film, il s'agit d'écouter comment le film, plus son histoire se dévoile, se *raconte à nous*. Derrière cette démarche, l'idée de suivre un cheminement de pensée qui prête attention au déploiement de ces *mouvements*, partant de celui qui nous semble le plus concret pour tendre vers celui le plus abstrait, induisant du même coup une analyse suivant en partie la chronologique filmique et qui s'enrichit des états par lesquels nous passons. Il s'agit de pensées du film qui s'empilent et créent *in fine* un tissu en apparence opaque. Mais surtout, et c'est ce qu'il faut démontrer, elles résultent toutes, sans exception, de procédés et de postures analogiques. C'est-à-dire qu'elles lient des plans *a priori* hétérogènes selon des ressemblances établies par l'esprit et qu'elles demandent au spectateur de faire de même s'il veut suivre le récit et ne pas en être rejeté. Avançons même l'hypothèse que Pollet, plutôt que de trancher pour l'un ou l'autre de ces procédés, de ces pensées, a senti leur empilement abscons nécessaire pour faire tenir un film dont il a tenté de contrôler l'hétérogénéité pendant des années.

En d'autres termes résumant ici notre intrigue : comment l'analogie s'est-elle imposée à Pollet comme méthode de montage et en quoi adopter ce principe l'a ensuite contraint et orienté pour trouver la forme de son film, en allant tourner par exemple de nouveaux éléments, peut-être encore plus hétérogènes au reste, car s'éloignant du thème indiqué par le titre, mais tout de même nécessaires à l'assemblage²⁷ ?

²⁷ L'analyse qui suit s'appuie sur le DVD de *Méditerranée*, restauré par La Traverse en 2020. Visible en ligne sur le site : <http://www.pileface.com/media/video/Méditerranée.mp4> [consulté en août 2021]. Il est vivement conseillé de l'avoir vu pour suivre le propos. En annexes, cf. *infra* pp. 183-248, se trouve notre découpage complet du film, auquel s'ajoutent certaines catégorisations thématiques.

I – UNE FORME CONTRARIÉE, UN ACCORD S’ANNULANT SUR LUI-MÊME

I.A. L’ESPRIT MÉDITERRANÉEN, LE THÈME COMMUN

« *L’esprit de la Méditerranée*.²⁸ »

Au départ il s’agissait de le trouver, c’est ce qui a motivé le choix des plans à tourner selon Schlöndorff, acolyte de Pollet. Le titre en garde la trace, un unique mot qui pousse à croire que l’on va tourner autour de l’idée de cette mer, de ce qu’elle appelle comme images, sons et pensées. En un sens, ce mot s’exhibe comme le *thème* et fixe dès le départ un programme qui détermine notre réception du film, nous pousse à vouloir relier ses différents éléments autour de cette idée, à traquer leur aspect commun, *méditerranéen*, selon donc une activité *analogique*.

I.1.A. UN JEU DE (DIS)CONTINUITÉS

Dès le départ, le générique alerte les sens, instaure une tension à l’aide d’un *bourdon* — un accord continu — qui débute quelques instants avant le titre : *Méditerranée*, seule indication préalable qu’on semble prêt à nous donner. Après plusieurs minutes, aucune trace tangible de personnage actif. Ni derrière la caméra, le travail de Pollet sur les cadres cherchant à faire en quelque sorte disparaître l’idée de point de vue, en trouvant la bonne distance pour cristalliser les choses filmées, les voir elles et non un regard porté sur elles ; même lors des mouvements d’appareil. Ni devant la caméra, tant la momie à l’écran s’avère morte depuis des millénaires et tant la femme allongée sur le brancard ne laisse que peu de possibilités de connaître les relations qui la caractérisent. Ni dans la parole, dans cette voix pas toujours en phase avec ce que montre la bande image, impersonnelle dans ce qu’elle dit — propos abstraits, métaphysiques —, mais aussi dans ses qualités sonores déjà citées, monotones en tout point. Et surtout, pas l’ombre d’une séquence — dans le sens de l’unité héritée du théâtre, à savoir unité de lieu, temps et action. Le montage ressemble à vrai dire plus à un puzzle avec ses pièces distinctes à assembler selon certaines combinaisons, ou bien une seule combinaison, afin de retrouver le tableau entier, cet *esprit de la Méditerranée*. Les plans s’avouent ainsi hétérogènes — provenant de différentes cultures (notamment grecques et égyptiennes) éloignées spatialement et temporellement, en manque d’un même contexte ou tout simplement d’un ancrage qui correspondrait à un point de vue, le texte de Sollers évitant méthodiquement les données géographiques et historiques attendues —, mais leur assemblage paraît tout de même possible. C’est ce que nous pousse à croire des signes d’une insistance narrative (répétitions, emphase musicale, travellings, raccords dans l’axe, etc.). Le sentiment trouve en tout cas sa source dans plusieurs paramètres entrelacés.

²⁸ V. Schlöndorff, *loc. cit.*, p. 22.

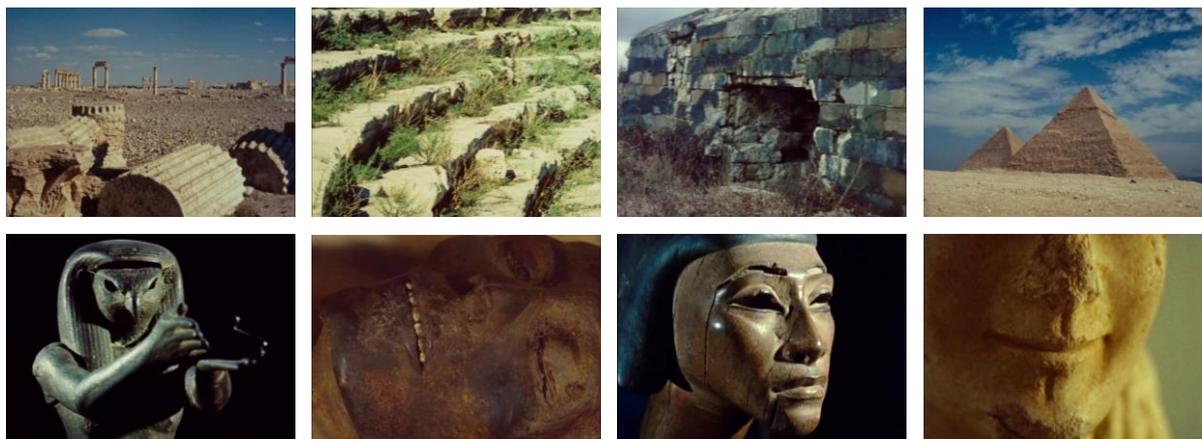


Figure 2 : Hétérogénéité culturelle des plans.

Il y a tout d'abord les livres dont proviennent une grande partie des images du film, celles de *l'esprit méditerranéen*, et qui ont motivé en partie Pollet pour son voyage, ont fait travailler son imaginaire : « Il avait tout préparé dans le moindre détail, tout le trajet aussi avec des cartes d'état-major, et à l'aide de quelques livres. Il faisait confiance à un auteur ou à un autre, il y avait notamment un auteur qui avait écrit un livre sur la Grèce [...], Itinéraire de la Grèce continentale [(1961) d'Albert t'Serstevens] [...], il [lui] faisait une confiance absolument aveugle et c'est à partir de ce livre qu'on a déterminé notre trajet pour la Grèce, pas d'autre livre sur la Grèce, un seul, celui-là, et c'est lui qui déterminait nos points de chute, notamment le temple de Paestum, dans le Péloponnèse, ou Bassae [...] Moi je voulais toujours filmer les gens et Jean-Daniel était porté surtout vers certaines œuvres d'art, bâtiments, et il n'était pas d'accord pour filmer les gens.²⁹ ». Pourtant, « il y avait quand même un personnage dont je souhaitais enregistrer l'action : un vieux barbu ramant dans une barque. Je ne sais où Volker l'a trouvé mais un jour il est revenu d'une de ses escapades matinales et il m'a dit : Ton barbu rameur, je l'ai, mais ce n'est pas un moine, c'est un vrai pêcheur. Il faisait allusion à la photo du "moine-barreur" qui figurait dans mon guide. Quand il me demandait ce que je voulais filmer, je lui répondais en ouvrant le bouquin [...] d'Albert t'Serstevens [...] : Là, ce temple, et puis la, cette baie. Et le navigateur barbu, n'oublie pas.³⁰ »

Ainsi, toutes les exceptions du film — lorsqu'il ne suit pas les chemins déjà tracés par ces livres — propulsent *Méditerranée* autre part qu'un simple itinéraire de voyage. Il s'agit

²⁹ V. Schlöndorff, in *Débordements*, *op. cit.*.

³⁰ J.-P. Fargier faisant parler J.-D. Pollet, in *La vie retrouvée de Jean-Daniel Pollet. "Autobiographie"*, *op. cit.*, p. 326. Ouvrage biographique écrit comme une autobiographie, fabriquée à l'aide du témoignage de « diverses personnes qui avaient connu ce cinéaste, avaient traversé des moments de sa vie, contribué à ses films, [et qui pouvaient] me livrer, sous formes de fragments, des instants partagés avec lui, des souvenirs arrachés à leurs mémoires, des paroles entendues, des gestes inoubliables. » (p. 379). Ainsi, même si les propos ne sont pas tout à fait exacts — Fargier n'explique pas sa démarche pour romancer les faits —, il reste possible de s'appuyer sur eux dans cette étude, en prenant soin de croiser toutefois les sources quand cela nous est possible.

d'une matière primaire qui a permis l'étincelle de départ, qui a donné lieu au *départ*. Et pour le•a spectateurice, c'est peut-être, d'une certaine façon, le pressentiment que ces images sont en partie présélectionnées et ne dépendent donc pas du hasard.

Parmi les paramètres qui nous poussent aussi à croire en un assemblage de ces éléments hétérogènes, il y a l'habitude au cinéma de suivre un déroulé narratif discursif et la tentative de trouver ici ce qui se rattache à cette tradition. En d'autres termes, un fil conducteur. Ainsi, même si cette logique ne semble, au premier abord, pas adoptée, difficile de laisser tomber cette piste, tant elle s'inscrit dans nos habitudes spectatoriennes. Au départ, cette *coupure* — l'hétérogénéité des plans nous *coupe*, nous éloigne en partie du film — existe aux côtés d'une volonté de l'enjamber. Mais attribuer cette quête d'une *continuité* à la seule volonté d'une pratique spectatorielle, cela serait disculper bien vite le jeu mis en place par la mise en scène, car elle y trouve un terreau tout particulier qui la nourrit, et aux effets tout réfléchis.

Ce titre, *Méditerranée*, dans un contexte en manque de matière liante, donne le ton. D'autant plus qu'on reçoit le mot dans l'état de tension du générique qui contient un autre élément jouant en faveur de l'effet de *continuum*, la musique. Son étude s'avère cependant plus complexe. Car elle semble, pour ainsi dire, jouer sur deux tableaux. En tant que matière de *continuité*, le second thème — après celui du générique — est composé d'un *ostinato* martelé au piano qui maintient un battement, une cadence entre les plans, mais aussi de *discontinuité* au niveau des phrases jouées par les cordes qui accentuent au contraire l'écart entre les coupes, plaçant au départ les moments de respiration au niveau des *cuts*, jusqu'à les déplacer parfois au cœur des plans les plus longs. Même lorsque le troisième thème s'immisce — *celui de la mer*³¹ —, le temps d'arrêt qui le précède et suit le deuxième thème s'imbrique dans des durées de respirations identiques à celles déjà entendues. De sorte que les thèmes musicaux perdent en hétérogénéité et semblent la continuité l'un de l'autre.

I.1.B. LIER LES PLANS, DÉCOUPER DES SÉQUENCES, À L'AIDE DES THÈMES

Ce que propose le début de *Méditerranée*, c'est un état double pour le•a spectateurice, disposé•e à investir un récit fait de *coupures* et de *liaisons*, de *continuités* et de *discontinuités*. Le corolaire pour iel, c'est de chercher à la fois comment passer d'un plan à l'autre, mais aussi comment découper des séquences dans ce flux de plans — se focaliser sur leurs discontinuités — pour se rattacher à une structure ? Pour répondre à la seconde partie de la question, tentons de nous focaliser sur des éléments séparateurs. Non pas qu'ils déterminent forcément le passage d'une séquence à l'autre, mais ils peuvent nous mettre sur la piste de ce qui pousse à fractionner.

³¹ Dénomination reprise par Juliette Garrigues, in « Duhamel Antoine (1925-2014) », *Encyclopædia Universalis*, 2014, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/antoine-duhamel/>, consulté en avril 2021].

En premier lieu, nous perdons progressivement le titre de vue. Difficile d'y relier cette maison abandonnée, ces jardins, et cette suite de plans à l'hôpital (plans 20 à 25), à tel point qu'il s'agit d'un des moments les plus longs (pendant 1'30") — si ce n'est *le moment* — où le titre perd le plus sa prégnance. Au plan 28 sur la mer, autre rupture ; musicale. C'est le retour abrupt du *bourdon* du générique qui se superpose un court instant sur le troisième thème, avant que ce dernier ne laisse la place à un son d'eau presque synchrone aux vagues à l'image. Ce qui détonne d'autant plus ici, c'est l'impression d'un retour au concret, à la matérialité orchestrée par la bande-son — le dernier élément sonore autre que musical ou vocal (du vent) se trouve trois minutes avant —, loin du *continuum* flottant qui commençait à s'instaurer. Retour ensuite de l'*ostinato*, puis un arrêt soudain et un silence au début du premier plan de corrida, cadré assez serré pour mettre l'accent sur le taureau qui périra. Reprise de la musique après quelques secondes, en même temps que la phrase « *On y est maintenant. On y marche.* » Trois types d'éléments séparateurs précèdent et appuient ici cette mort initiale de corrida, dont l'intensité narrative seule aurait pourtant pu suffire à dicter le basculement d'une séquence à une autre : l'éloignement du titre, la modulation des thèmes musicaux, le retour à la matérialité sonore.

Dans les deux premiers cas, il s'agit de *thèmes*, d'idées communes qui relient les plans, déclinées en diverses formes répétées, stimulant ainsi une fonction de pensée analogique qui s'efforce de repérer les similitudes et d'en suivre un tracé qu'on se raconte. Pour autant, que cela soit pour l'un ou l'autre, la posture associative semble difficile à tenir tout le long. Des discontinuités fragilisent l'effort, perturbent notre tentative narrative et contredisent nos attentes établies sur un générique et des habitudes générales de cinéma, avant que ce ne soit, finalement, toujours relancé le *continuum*. Si l'*esprit de la Méditerranée*, et plus généralement l'idée de *thèmes*, se livre sûrement comme le procédé analogique dans lequel nous tombons en premier, c'est qu'il attire dès le départ notre attention et éveille en nous cette posture de spectatrice en quête d'une logique à déceler pour lier les plans entre eux, pour passer outre leur hétérogénéité et leur trouver un terrain commun. Le titre en donne le programme, la musique prend le relais.

Cette idée de thème s'inscrit ainsi comme une trame mouvante qui ressert même les moments éloignés, entrecoupés de discontinuités. Le spectateur se décide de l'ignorer, en perd le parcours, n'en joue pas le jeu, à ses dépens. Car les motifs déclinés de ces thèmes, et au contraire les éléments qui semblent y échapper, frappent suffisamment l'attention du spectateur/auditeur pour s'avérer isolables — et permettre par exemple la détection des *ruptures*. Et si le couple fonctionne par mimétisme, c'est que l'analogue du spectateur en musique reste aussi attentif aux éclats momentanés, aux accords sans développement qui, en eux-mêmes indifférents, prennent un nouveau relief lorsque nous les *rapprochons* de

fragments similaires. La musique laisse ainsi communément à son auditeur le loisir d'opérer de multiples combinaisons, d'anticiper les retours et de marquer les affinités, car là se trouve en partie sa construction : « *Dans le film, le spectateur est littéralement promené d'une figure à l'autre et, finalement, ce jeu figuratif entraîne un mode de perception particulier, qui relève de l'écoute musicale, en raison du travail mémoriel que celle-ci requiert. Exactement comme l'audition d'une pièce de musique, la perception du film est flottante, parce qu'elle demande un même effort mnésique.*³² *C'est en effet l'activation de la mémoire, cette opération particulière de la pensée, qui relie les configurations, musicales et cinématographiques, en sollicitant de la part de l'auditeur-spectateur la même attention intellectuelle. Dans les deux cas, il s'agit de percevoir, même intuitivement, les rapports figuratifs, revenir sur ce qui vient de passer, comparer les éléments entre eux et les évaluer.*³³ »

Le thème devient alors un moyen essentiel de création, car sa déclinaison en motifs, son déploiement, conserve une connivence esthétique qui dirige la compréhension de l'œuvre. Comprendre un film à partir des métamorphoses de son thème, c'est en saisir le récit esthétique, entrapercevoir la manière dont il se mue au fil de diverses péripéties, la façon dont il rassemble, par le biais de ses répétitions déclinées, d'autres objets, personnages ou séquences. C'est un exercice de mémoire autant qu'une attention, une écoute particulière. Pollet reprendra d'ailleurs plus tard l'analogie regarder/écouter à son compte : « *L'image qui parle : c'est une sensation que j'éprouve souvent, l'impression d'une parole derrière l'image. C'est pourquoi cette attente devient ensuite commentaire. La recherche de l'image serait, plutôt que celle du beau cadrage, la recherche du son : s'écouter regarder, ou voir s'il n'y a pas de son dans ce que je filme. Il n'y aurait pas d'image muette. J'ai écrit ailleurs qu'une bonne monteuse est une monteuse qui écoute les images. C'est plus que le rythme*³⁴ ». Écouter pour mieux se rappeler, avec attention, savoir quand reconvoquer, relier et prendre de cette façon en compte le sentiment de distance. En contenant alors en lui les possibilités spatiales et temporelles de déploiement, variation et d'engendrement, le thème nourrit l'œuvre autant qu'il la compose, devenant ainsi « *la condition de figurabilité du film*³⁵ » et une partie de sa perception mnésique. Autrement dit, l'élaboration autour de thèmes rend perceptible *Méditerranée* en termes d'images et de sons qui les déclinent, et dont les répétitions permettent de saisir la structure du film, du moins le récit esthétique, à travers une activité mémorielle qui se souvient des autres motifs et tentent de les assembler.

³² Du moins celle qui use par exemple de *leitmotiv* ou se construit suivant des mélodies, refrains, couplets et ponts.

³³ Emmanuelle André, *Esthétique du motif. Cinéma, musique, peinture*, P.U.V., coll. « Esthétiques hors cadre », 2007, p. 136.

³⁴ J.-D. Pollet, *L'entrevues*, op. cit., p. 48.

³⁵ E. André, op. cit., p. 35.

I.2. LA MÉMOIRE EN TANT QU'INSTANCE ASSOCIATIVE

« Cinéma. Sommeil.³⁶ »

Après des mois de montage, Pollet n'en trouve toujours pas l'équilibre et décide donc d'aller tourner une nouvelle séquence : une femme dans le coma, endormie ou sur le point de mourir est amenée sur une table d'opération où un personnel s'occupe d'elle. Il semble s'agir de l'unique *type d'images* organisé autour d'un argument narratif — une suite d'évènements vécus par un sujet dans un espace précis, selon une temporalité linéaire — si l'on isole tous ces plans en en conservant l'ordre. En s'apercevant qu'ils ne se rattachent pas au thème, lorsqu'on perd notamment de vue le titre au début du film pendant près d'1'30³⁷ dans les couloirs de cet hôpital, difficile de ne pas chercher tout de même à trouver une place et une fonction à ces plans dans la narration. Le texte incite certaines lectures en faisant entendre « *mémoire* » à la première apparition de l'opérée (4:50), « *sommeil* » ensuite (10:18) et « *l'accumulation de mémoire se poursuit* » (27:56), encore sur elle. Plusieurs éléments accréditent donc les réminiscences d'une jeune femme en danger de mort au flux du film. Jouant de l'incertitude, peut-être Pollet a-t-il senti l'intérêt de cet ancrage subjectif, justifiant narrativement sa suite de plans *méditerranéens*, mais sans doute aussi, en empêchant la psychologie par l'absence totale d'informations sur la vie du personnage, pour stimuler, activer par effet de mimétisme entre nous et celle à l'écran, la mémoire du/de la spectateurice, cette fonction associative particulière de la pensée.



Figure 3 : Argument narratif des plans autour de la jeune femme opérée.

I.2.A. LA TABLE D'OPÉRATION, ALLÉGORIE DE LA TABLE DE MONTAGE

En se remémorant sa rencontre avec le cinéaste, Sollers déclare que « [Pollet] possédait toute une série d'images faites autour de la Méditerranée et [qu']il a commencé un montage étrange mélangeant ses vues de Palmyre, d'Égypte, des images de corrida et celles d'une jeune

³⁶ J.-D. Pollet, *L'entrevues*, op. cit., p. 41.

³⁷ Cf. *supra*, p. 29.

femme étendue sur une table d'opération dans un hôpital. Il a procédé spontanément. Il est parti dans le fait que le film serait des souvenirs de voyage, c'est-à-dire un topo classique réaliste, le rêve que ferait cette jeune femme juste avant l'opération ou pendant son coma. Elle se remémorerait son voyage autour de la Méditerranée. J'ai refusé cette vision. J'étais persuadé qu'il fallait écrire un texte sur l'extrême puissance mythologique de ce qui apparaît dans ces images. Pollet était avant tout un œil remarquable, mais il a toujours eu du mal à verbaliser ce que son œil captait.³⁸ » Une mise en garde, l'article date de 2007, près de 40 ans après les faits et difficile de croire sur parole Sollers qui s'attribue quelques fois des trouvailles ambiguës de *Méditerranée* ou bien les sous-entend, joue de cette indétermination.³⁹ Difficile aussi de savoir combien de temps Pollet est resté sur cette idée de montage psychologique, cet ancrage subjectif — la femme opérée se souvient/rêve — que peut se raconter le spectateur devant le film et qui contribue à motiver la chaîne de plans hétérogènes, à les intégrer au récit suivant une justification classique (ressassement, flashes avant la mort, etc.). Ce que l'on peut néanmoins avancer, c'est qu'elle a eu lieu *en cours de montage*, après le tournage, s'est révélée nécessaire au film, à son fonctionnement, peut-être temporairement, et que le film bénéficie désormais de la trace qu'il conserve de cette étape.

Car si Pollet avait senti l'idée foncièrement néfaste pour son film, sûrement l'aurait-il mise de côté, dissuadé par les craintes de Sollers. Et si cette piste ne servait plus sa fonction initiale, comme semble le suggérer l'écrivain, elle aurait pu disparaître, surtout au vu de sa distance (l'une des plus grandes) avec le thème méditerranéen. Pour autant, *Méditerranée* en porte encore les stigmates. Pollet décide non seulement de garder ces plans, mais ce sont en plus eux qui réapparaissent le plus : sans compter ceux de la table d'opération seule, la femme hospitalisée revient sur 22 plans⁴⁰ ; tandis que viennent ensuite la mer (les plans fixes où elle est seule filmée) avec 20 plans et le taureau avec ses 19 plans⁴¹ plus longs. Dès son entrée dans le récit, un effet d'insistance accompagne l'hôpital dans son éloignement par rapport au titre —

³⁸ P. Sollers, « La divine perception », *Reliance*, n° 25, mai 2007, p. 25. Entretien conduit par Mouloud Boukala, conçu et retranscrit par Charles Gardou et mis en ligne sur Cairn.info le 02/11/2007 [<https://doi.org/10.3917/reli.025.0025>, consulté en avril 2021].

³⁹ « *Le montage, le collage, le détournement, la dialectique du montage est la chose, évidemment principale du fait de Pollet, mais j'étais là tout de même.* », P. Sollers le 3 octobre 2001, après une projection de *Méditerranée*. Propos retranscrits par Hélène Raymond sur <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article166> [consulté en avril 2021]. De même, l'idée de répétition est sans nul doute très chère à l'écriture de Sollers, surtout à l'époque, cependant « *[Sollers] a donc écrit un texte pour Méditerranée. Il en a écrit beaucoup trop, parce qu'il n'était pas conscient du temps qu'il fallait pour dire le texte qu'il avait écrit. Je l'ai raccourci, c'est moi qui ai instauré le système de répétition des phrases, parfois en coupant des bouts de phrases pour qu'elles ne soient pas identiques.* », J.-D. Pollet, in *L'entrevues*, op. cit., p. 43.

⁴⁰ Sur un film qui en compte selon nous 261. Les numéros des plans, en suivant notre découpage, sont : 21, 22, 23, 35, 41, 71, 74, 95, 97, 99, 113, 144, 165, 168, 177, 182, 207, 208, 227, 230, 246, 257.

⁴¹ Respectivement les plans 11, 12, 16, 17, 26, 43, 92, 103, 105, 114, 164, 169, 175, 179, 222, 223, 224, 225, 226, 233 (la mer) ; et 29, 53, 59, 94, 96, 98, 100, 107, 108, 109, 143, 173, 176, 178, 180, 181, 183, 189, 250 (la corrida).

c'est le moment où le titre perd le plus longtemps de sa prégnance —, mais aussi dans un double raccord dans l'axe avant sur le visage féminin, qui tend à la singulariser comme un personnage.



Figure 4 : Insistance de l'hôpital en tant qu'éloignement face au titre.

Méditerranée porte ainsi encore la marque de cette idée en cours de travail, en tout cas la force de son insistance narrative. S'il fallait en trouver un autre écho, les arrêts sur image monochromes à la fin du film en seraient des exemples tout trouvés : interrogé à leur sujet, Pollet répond timidement « *Je ne sais plus. C'est un choix de l'époque*⁴² », alors que l'on trouve dans le découpage d'une version antérieure du montage — mais accueillant la même idée plastique avec le bloc de plans presque identique — la première fois l'adjectif *morte* après la *jeune fille*.⁴³ L'histoire souterraine qui justifie par des biais classiques la forme atypique du film n'a ainsi pas totalement disparu. Cependant plutôt que de créer seulement du sens, peut-être tend-elle à provoquer un mimétisme chez le•a spectateurice — mis•e face à cette femme endormie ou se remémorant des souvenirs, sur le point de mourir —, à activer un état particulier pour accepter le montage, une posture où serait suscitée notre propre aptitude à se remémorer, entraînant ainsi une dynamique suffisante pour rythmer ce récit atypique.

Ces arrêts sur image monochromes par exemple, lorsque la jeune femme, l'instant avant de mourir, les convoque, se composent de photogrammes de plans déjà vus, la couleur en moins, les cadres renversés. Un tel formalisme perturbe la mémoire de le•a spectateurice, l'oblige à se souvenir de manière altérée, comme peut le faire le personnage — difficile de se rappeler qu'à la première vision les cadres étaient dans l'autre sens —, rapprochant ainsi les deux mémoires.



⁴² J.-D. Pollet, *Jean-Daniel Pollet : Tours d'horizon, op. cit.*, p. 153.

⁴³ *Minutage*, F-20-2.3.C Fonds Jean-Daniel Pollet, « Collections La Cinémathèque de Toulouse », p. 9, plan 251. Document présent en annexes, cf. *infra*, pp. 161-171. Pour ce plan, p. 169.

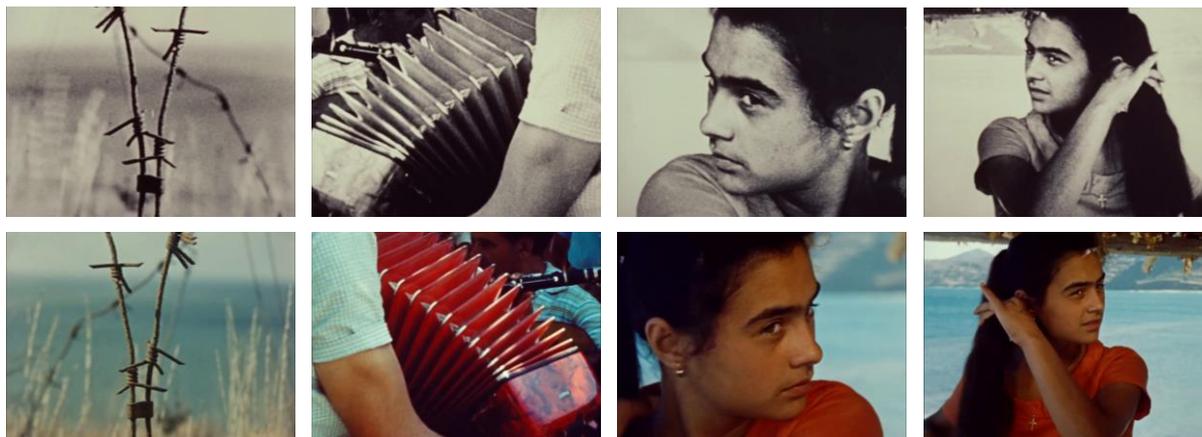


Figure 5 : Photogrammes monochromes et leurs analogues en couleur.

I.2.B. FORCER LA COMPARAISON : DISPARITÉS DE CONTACT ET SIMILITUDES À DISTANCE

« Les images passeraient comme dans un rêve, resteraient dans un coin de [la] tête...⁴⁴ »

Si Pollet parle ici de la tête des spectateurices devant son film et non pas de celle de la femme allongée, c'est bien que l'activité qui retient les images dans l'esprit nous submerge aussi. Mémoire réactivée par ces effets de répétitions qui poussent autant à se rappeler qu'à *comparer*. C'est en cela qu'il s'agit d'une posture analogique. Car lorsqu'un plan, un son, un mot ou une musique réapparaît, iel a gardé une trace de sa première vision ou audition, une trace *mnésique*, dans un coin de la tête, qu'on compare inévitablement, sans même s'en rendre compte, avec la nouvelle apparition.⁴⁵ « La première fois, c'est une surprise, bonne ou mauvaise, peu importe. Répétez [...], ça crée de la conviction, ça donne de la consistance, du swing aussi. Car à chaque retour, les durées diffèrent. Une fois c'est du hasard, deux fois, trois, quatre : de la nécessité. Mieux : de la pensée.⁴⁶ » L'analogie musicale ci-dessus s'avère d'ailleurs pertinente à un autre degré : en improvisant, un•e musicien•ne qui commet une *fausse note* tentera de la légitimer en la répétant. Afin de légitimer sa présence, mais surtout sa première apparition, celle qui sonnait *fausse*. Plus elle est répétée — encore mieux si elle subit des transformations —, plus elle entraîne une *conviction* chez l'auditeurice, une *nécessité* de réapparaître et intègre finalement la *pensée* musicale du•de la musicien•ne et de son morceau ; son dynamisme, son *swing*.

Cependant, le contraste entre les éléments répétés ne se situe pas seulement dans leurs durées distinctes. Les prises diffèrent elles aussi. Le procédé s'avère d'ailleurs plus ou moins perceptible. Puisqu'elles reviennent finalement assez peu, prenons par exemple les pyramides.

⁴⁴ J.-D. Pollet à propos de *Méditerranée*, in *L'entrevues*, op. cit., p. 43.

⁴⁵ *Méditerranée* devait à un moment s'appeler *La Seconde vue*, selon P. Sollers, in « Cinéma/Inconscient/"Sacré"/ Histoire », *Cinéthique*, n° 5, juin 1969.

⁴⁶ J.-P. Fargier, *La vie retrouvée de Jean-Daniel Pollet*, op. cit., p. 161.

Trois occurrences : à 2:00, 12:26 et 25:58. Sur les trois plans, deux pyramides reconnaissables, un sol sableux, du ciel aux nuages vaporeux. Néanmoins, plus l'on avance dans le montage, plus la caméra s'est elle aussi avancée, le cadre resserrant de plus en plus les tombeaux. L'effet d'une insistance⁴⁷ créée à *distance*, dont on a le pressentiment, sans la certitude — que seule peut donner l'étude du découpage. C'est que, d'une part les apparitions s'avèrent trop éloignées pour vérifier l'intuition en cours de visionnage et d'autre part les plans s'inscrivent dans un flux qui réduit leurs différences. Car un autre élément distingue les trois occurrences des pyramides : leurs étalonnages. Un beige clair pour le sable et la roche, ainsi qu'un bleu profond pour les deux premières pyramides et leur ciel ; un voile jaune sur l'image des deuxièmes ; et une sous-exposition donnant aux pierres des dernières une couleur plus sombre, légèrement plus orangée. Même si cela ressemble de loin à un problème de teinte de la copie sur laquelle se sont faites les différentes restaurations, ces disparités chromatiques semblent plutôt répondre à la place des pyramides dans le montage. Avant les premières, des ruines à la même teinte *beige clair*. Avant les deuxièmes, ces mêmes ruines dotées d'un voile *jaune*, différemment cadrées, plus bas. Et finalement, après les dernières, des pierres qui composent les pyramides légèrement *orangées*. Le raccord d'étalonnage qui se fait ici entre ce qui précède et suit évite de perturber le flux, esquive certains contrastes. Dans un montage qui renforce ce type de raccords, en altérant les étalonnages de plans assez proches dans leurs compositions, mais pas tout à fait identiques, difficile de se rappeler que les pyramides étaient plus éloignées la première fois que nous les avons vues. *Méditerranée* atténue ainsi les différences entre des versions distinctes de plans pour au contraire consolider le flux du film, plonger le spectateur dans des enchaînements de similitudes *par contact* qui entravent certaines comparaisons à *distance*, endorment son instinct, cette impression qu'il ne s'agit pas du même plan de pyramides ; « *l'une après l'autre les pièces du jeu sont reprises, elles seront relancées, autres et les mêmes* » (14:47, voix off).



Figure 6 : Différences d'étalonnage et de cadre entre les prises des pyramides et de Palmyre.

⁴⁷ Impression en partie confirmée quand l'on remarque un dernier plan de pyramides dans l'autre version, jamais monté ici, en un mouvement de *travelling* ; in *Minutage*, *op. cit.*, p. 5, plan 138 [en annexes, p. 176, voir notre note].

Cette voix off suit d'ailleurs le même principe. La première fois qu'elle prononce « *Si, en même temps, quelque part, dans un quelque part inimaginable, quelqu'un se mettait tranquillement à vous remplacer.* » (17:53), de nombreuses virgules découpent la phrase, pèsent les blocs de mots, le ton sonne grave, en consonance avec la musique aux cordes inquiétantes et denses qui ouvrait le film, ici sans l'*ostinato*. Quelques minutes après, à 22:08, de nouveau « *Si en même temps quelque part, quelqu'un se mettait tranquillement à vous remplacer.* » La partie *dans un quelque part inimaginable* a disparu, mais pas seulement. La phrase est moins morcelée et son ton plus éthéré, accompagnant ainsi certains traits du nouveau thème, celui de la mer, lancinant, mélancolique, songeur. Il s'agit sans doute de deux prises différentes — les accents sont placés sur des mots distincts —, mais chacune sied la musique qui l'accompagne, en adopte le ton et épouse ainsi une consonance *de contact* qui fait oublier la discordance *à distance* pour ne faire au contraire ressurgir que ce qui rapproche les occurrences éloignées, à savoir les mêmes mots répétés, appuyés, à quelques exceptions près bien sûr.

Finalement, cette activité mémorielle perturbée par des associations de ressemblances et de dissemblances s'expose dès les premières images du film. Deux plans sur la mer — plans 11 et 12 — dont le raccord fait tout de suite échouer le discours, astreint par conséquent à une *comparaison* ; l'une est *plus calme* que l'autre, ou bien « *plus proche*⁴⁸ ». Trois plans plus loin, 40 secondes après, la même idée déclinée, deux plans de mer — 16 et 17 —, cette fois-ci agitée, la seconde l'étant moins, plus verte ou bien de nouveau « *plus proche*⁴⁹ ». Dans les deux cas, la faculté comparative de la mémoire s'avère forcée. Pour passer d'un plan à l'autre, alors qu'ils se ressemblent *comme deux gouttes d'eau* (surtout les deux premiers), il faut les contraster. Par la suite, *Méditerranée* ne fera que contrer ce mécanisme, laissant une place à l'idée inverse : en éloignant par le montage des plans *presque* identiques, c'est sur leur ressemblance que l'on s'attarde et moins sur ce qui les distingue. La construction en répétition stimule ainsi l'activité analogique de la mémoire, mais pour mieux se jouer d'elle, lui prouver qu'elle peut se focaliser sur des similitudes et cela même lorsqu'au premier abord la pensée ne voyait que des disparités.



Figure 7 : Comparaisons forcées entre des plans de mer accolés.

⁴⁸ *Minutage, op. cit.*, p. 1, plan 11 [en annexes, p. 172].

⁴⁹ *Ibidem*, plan 15.

I.3. RÉSISTER AUX DÉNOMINATIONS FIGÉES ET AUX STRUCTURES SÉRIELLES

« Méditerranée a été l'occasion pour le groupe *Tel Quel* de faire son entrée dans la théorie du cinéma, puisque Sollers, Kristeva et les autres ont cherché à traduire le contenu énigmatique du film dans le langage de la critique littéraire contemporaine.⁵⁰ »

L'apport de Sollers à *Méditerranée* est multiple et en partie obscur. À quel point celui à la tête de la revue *Tel Quel* a-t-il influencé Pollet ? Et comment ce *telquelisme* s'inscrit dès le départ comme la négation de l'idée d'une femme qui se souvient/rêve, au-delà du texte écrit pour le film, alors même que Pollet tente d'y résister tout en récupérant à son compte « *ce que j'appellerai une loi d'analogie générale qui me paraissait recouper exactement certaines tentatives littéraires contemporaines*⁵¹ » ?

I.3.A. DES SÉRIES D'IMAGES-MOTS

« *Au départ, sans savoir du tout ce que serait le film, j'étais décidé à ne filmer qu'une chose par plan ; c'est-à-dire, à la limite, jamais le ciel et la terre en même temps, si je montrais une statue, il n'y avait que la statue dans le plan, etc. Ce qui fait que je me suis trouvé avec des éléments qui pouvaient s'associer entre eux très facilement. Il me fallait justement garder la pureté de chaque élément pour pouvoir ensuite en jouer. Pour travailler avec des plans d'une plus grande complexité, il aurait fallu complètement écrire le film à l'avance, pour savoir comment passer de tel plan complexe, et malgré sa complexité, à un autre. J'avais donc décidé à l'avance que chaque élément serait pur, et que l'ensemble pourrait donc être monté dans l'ordre que nécessiterait le montage, pas dans l'ordre que nécessiteraient les plans en eux-mêmes. Tous les plans qui ont été éliminés, ce sont ceux qui n'ont pas obéi à cette loi, des plans que je croyais plus simples, et qui finalement étaient trop compliqués.*⁵² »

« *Chaque image ne montre, ne signifie qu'une seule chose, qu'une seule idée, de façon à pouvoir être utilisée comme un mot qui ne prend sa signification définitive qu'en fonction de la place qu'on lui donne dans une phrase. Chaque image de ce film fait donc partie d'un vocabulaire, le tournage n'ayant eu pour but que de rassembler les images-mots de ce vocabulaire, le montage devant aboutir à fabriquer des séquences-phrases.*⁵³ »

⁵⁰ Andrew Ritchey, *SubStance*, 2012, Vol. 41, No. 2, ISSUE 128: Between the Essay Film and Social Cinema: The Left Bank Group in Context, p. 80. Publié par The Johns Hopkins University Press sur le site <https://www.jstor.org/stable/23260792> [consulté en avril 2021]. Traduction personnelle de : « *Méditerranée provided the occasion for the Tel Quel group's entrée into film theory, as Sollers, Kristeva, and company sought to translate the film's enigmatic content into the language of contemporary literary criticism.* » Souligné par Ritchey.

⁵¹ P. Sollers, « Une autre logique », *Cahiers du cinéma*, n° 187, février 1967, p. 38.

⁵² J.-D. Pollet, *Cahiers du Cinéma*, n° 204, *op. cit.*, p. 36. Souligné par J.-L. Comolli.

⁵³ J.-D. Pollet, *Note de réalisation*, F-20-2.3.D, Fonds Jean-Daniel Pollet, « Collections La Cinémathèque de Toulouse ». Document présent en annexes, cf. *infra*, p. 160. Écrite en octobre 1963, après le tournage, et sûrement destinée au festival de Knokke-le-Zoute de décembre 1963.

En inversant l'ordre chronologique de ces citations, il s'agit de saisir quel pas a été sauté entre le tournage et montage en termes de conceptions du plan — quand bien même ces propos n'ont pas été émis durant les temps de production auxquels ils se réfèrent spécifiquement. Si au départ, le plan acquiert une pureté de *perception* dans sa capacité à capter une seule chose à la fois, Pollet pousse ensuite l'idée dans le domaine de la *signification*. Ce n'est pas seulement que l'*élément* que contient le plan est *pur*, mais le plan finit par signifier l'élément, « *comme un mot* » — signification qui dépend bien entendu de la place dans le montage, comme le mot *rouge* par exemple acquiert différent sens selon sa position dans une phrase (la couleur, un vin, la colère, etc.) —, de telle sorte que si l'on remonte ici les pages, nous nommons les plans par rapport à ce qu'ils contiennent, pris•es nous aussi dans le jeu mis en place par Pollet.

C'est l'organisation du film à partir de matériaux hétérogènes qui impose cette posture, qui oblige à nommer pour moins s'y perdre, pour fixer et déterminer des sens aux plans. L'ajout tardif de l'hôpital, du blockhaus, de la fonderie et de la corrida atteste de la stratégie de Pollet : *relancer l'hétérogénéité* qui disparaissait face au thème méditerranéen homogénéisant auquel la fonderie et l'hôpital échappent (le blockhaus partiellement, tant la Manche se confond avec la Méditerranée dès l'ouverture sur les barbelés), autant que les images de corridas — à travers les plans longs, l'usage du zoom unique au sein du film, le son presque *in* de foules et les suivis de cadre libres, plus vivants, moins directionnels que les travellings latéraux, circulaires, avant et arrière ou divers panoramiques présents tout du long — excèdent en partie la détermination de nombreux plans, font entrer une réalité vivante et en partie hasardeuse dans la chorégraphie, même si l'issue du combat se devine, mais aussi dans la façon de nommer qui peine maintenant à réduire à quelques mots des images et des sons aussi riches comparés aux autres.

Les deux conceptions — la première plus formaliste, attachée aux formes *simples*, la seconde sémiotique, visant la signification —, même si elles se rejoignent, restent différentes. La deuxième franchit un pas qui pose certains problèmes. À vouloir puiser dans le lexique de la littérature et son langage de mots, on retombe malheureusement assez vite sur un souci. Le montage nomme, *comme un mot* certes, mais il faudrait alors appuyer sur le COMME et non sur le MOT, lire cela en tant qu'analogie. En usant d'une formule à tiret telle qu'*image-mot*, on oublie bien vite qu'il faudrait s'attarder non pas sur les deux termes, mais sur le signe de ponctuation, sur le milieu, l'entre-deux, le tiers-terme, la relation que l'on peine à désigner. Sinon le schéma se répète, celui dans lequel la pensée peine à s'émanciper, prisonnière à nouveau des relations figées entre les mots et les choses qu'ils désignent. Pour l'analyste qui s'attaque à *Méditerranée*, c'est un problème d'écriture et de pensée, d'*écriture de la pensée*.

Car il faut résister à la dénomination utilisée par Pollet si l'on cherche à radicaliser notre façon de monter, à s'approcher d'un montage encore inexploré. On pourrait alors penser qu'elle était destinée au public du festival de Knokke-le-Zoute, afin de lui donner une clef de lecture, une façon de rentrer dans le film, mais le cinéaste reprend l'explication par la suite dans de nombreux entretiens. En quoi supposer alors que l'idée vient en partie de Sollers, explique que Pollet ne suivra pas systématiquement ce principe ou plutôt qu'il le mettra en péril dans son montage — en étant cette fois-ci beaucoup moins loquace sur sa démarche.

« Je l'ai monté [le film] entièrement une première fois, puis entièrement démonté, parce que je me suis rendu compte que les analogies que je cherchais entre les plans étaient trop simples, ou d'une logique contraignante. Une sculpture associée à une autre sculpture, etc., ou bien des associations reposant sur des contrastes, toutes choses qui ont déjà été faites et qui n'étaient pas 'libératoires'. Le film dans cette première version était presque ridicule, bien que j'eusse déjà essayé d'obéir aux mêmes principes sur lesquels j'ai fait la version définitive.⁵⁴ »

Ce moment que décrit Pollet correspond aux mois où il a été submergé par la recherche interminable de son montage, avant de se tourner vers Sollers pour obtenir un texte. Les mots ne sont cependant pas la seule empreinte de l'écrivain. En effet, si celui-ci a accompagné les nuits de montage⁵⁵, sûrement a-t-il convaincu Pollet — au caractère plus ou moins influençable lorsqu'il s'agit de l'écriture de voix off et de la manière dont elles s'intègrent à la structure du film⁵⁶, au point que cela ait forgé sa démarche au fil des œuvres — des idées chères à l'écriture du *Nouveau Roman* défendues par *Tel Quel*. De plus, cela a sûrement permis au cinéaste de poursuivre sur les *mêmes principes de composition* qu'il avait déjà sentis pour faire tenir son film, en y retirant une certaine rigourosité, tout en les légitimant, en les rendant moins *ridicules*, moins *simples* ; c'est-à-dire moins littéraires — ne suivant pas à la lettre ce programme d'images-mots et séquences-phrases —, moins évidents, « *ouvr[ant] sur des tableaux imprévus*⁵⁷ », et *in fine* proposant des rapprochements plus distants, plus aptes à produire l'étincelle poétique qui échappe à la *logique contraignante*.

C'est d'ailleurs l'un des points de départ de l'article *Vers le récit rouge* de Fargier, de rapprocher *Méditerranée* du livre *Nombres* (1968) de Sollers, voir comment ils dialoguent

⁵⁴ J.-D. Pollet, *Cahiers du Cinéma*, n° 204, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁵ Cf. *supra*, p. 32.

⁵⁶ Par exemple lorsque les *Cahiers du Cinéma*, à propos de *Tu imagines Robinson* (1968) demandent « *Vous avez donc montré à Jean Thibaut un montage où il y avait plus de monologues que dans la version définitive ?* », Pollet répond « *Oui, et il a eu une réaction très vive contre le film au moment où il l'a vu. On a commencé par couper dans ce monologue et choisir les passages qui seraient couverts par une voix off. Le monologue a donc été soit raccourci, soit couvert.* », in *Ibid.*, p. 25. Ou encore Pollet : « *J'ai découvert le nouveau roman et j'ai réalisé Méditerranée sous influence.* », *loc. cit.*, p. 22.

⁵⁷ Voix off de *Méditerranée*, 21:18.

plutôt que comment ils s'influencent à proprement parler — les deux œuvres ayant cinq ans d'écart et l'ouvrage de Sollers étant édité bien après le film. Tous deux relèvent, selon Fargier, d'un même mode de production esthétique, celui de l'anti-représentation et l'anti-subjectivité, deux rejets brandis par le Nouveau Roman et *Tel Quel* à l'époque, mais surtout ils suivent une façon commune de se déployer, un attrait particulier pour un principe de composition : la série. Le livre de Sollers s'avère pris dans une matrice qui engendre sa narration, organisé en cent paragraphes numérotés et ordonnés de telle sorte qu'un bloc de quatre se répète inlassablement ; trois paragraphes à l'imparfait, suivis d'un au présent (séries de 4). Alors que *Méditerranée* se composerait, lui, de séries d'*images-mots*, des *séquences-phrases*.

Cet attachement de l'écrivain et du cinéaste pour les séries est, en souterrain, l'une des thèses de l'article, ainsi qu'un des penchants immédiats et assez tenaces de Fargier pour l'œuvre de Pollet⁵⁸ : « *La machine à signifier est cassée, enrayée, morte là sous ses yeux : elle ne veut plus rien dire. [...] La conscience spectatrice se raccroche alors à la bouée formaliste ; le film ne veut rien dire, soit ; mais au moins il est structuré comme une musique sérielle. Méditerranée se réduirait donc à un beau fonctionnement formel ; le film serait constitué par la succession de séries de plans toujours les mêmes revenant dans un ordre différent selon la logique d'une formule mathématique. Pour découvrir les moyens de production du film [...], il suffirait de trouver la formule en jeu. Une telle hypothèse s'écroule dès que l'on essaie d'isoler des séries. On constate vite qu'il n'y a pas de séries possibles, de séries finies au sens de paramètres. Ni fin ni commencement ne peuvent être assignés à cette dérive réglée de plans. "Quelque chose avait commencé, mais ce commencement dévoilait à son tour une couche de commencement plus profonde, il n'y avait plus ni avant ni après, il était impossible de se retourner"⁵⁹ »⁶⁰.*

Méditerranée suit des séries et n'en suit finalement pas. Voici le paradoxe exposé.

⁵⁸ Lors de la découverte de *La Ligne de mire* (1960), le premier long-métrage de Pollet longtemps invisible, Fargier écrira, non sans rappeler certains principes de *Méditerranée* — au point que s'il nous manquait le contexte, l'on pourrait croire qu'il parle de ce film —, que « *Pollet ne cherche pas à faire au cinéma un roman mais, il l'affirme [...], interrogé par Claude Gautéur, dans Arts du 17 décembre 1958 [...]* : "Mon rêve est d'écrire ce film avec la même liberté qu'un romancier écrivant un roman." *Et de fait, la liberté de ce film, si on doit l'indexer sur la figure des répétitions, se signale d'abord par le retour incessant des mêmes images. La répétition est d'abord visuelle avant d'être verbale. [...] Dans la perspective de musicaliser la construction d'un récit, d'en faire une œuvre moderne, la voix off est appelée à jouer un rôle important, celui du contrepoint face à la mélodie. Voilà la source de toutes les répétitions, de ces échos dispersés à distance ou à proximité de phrases tintant comme des refrains. Ces retours de mots, de formules, s'inscrivent en contrepoint des ritournelles envoyées par le guitariste en live [...]. Des types de plans, de séquences, des ensembles structurés autrement que par linéarité conventionnelle, surgissent, s'agglutinent, dessinent des arabesques : dans le dernier quart du film, toutes les situations reviennent, abrégées. Le récit avance par cercles concentriques, enjambements, spirales. Un climat naît, se diffuse, s'installe. Une certaine angoisse, qui n'arrive pas à se préciser, à définir son objet. Que les mots formulent obliquement* », in « *La Ligne de mire, ou la répétition originelle* », *Trafic*, n° 87, septembre 2013, pp. 37-40. Fargier souligne.

⁵⁹ P. Sollers, *Nombres* (1968), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2000, paragraphe 1.5, p. 20.

⁶⁰ J.-P. Fargier, « Vers le récit rouge », *Cinéthique*, n°7, février 1970, p. 14. Fargier souligne.

I.3.B. LE DÉSORDRE LIBÉRATOIRE, UNE MARÉE D'EXCEPTIONS SÉRIELLES

En supposant que Pollet a façonné son film de la sorte, devinant les limites de ce modèle en partie proposé par Sollers, pas encore assez *libératoire*, et pour éclairer l'antithèse ci-dessus, un peu d'analyse s'impose. Dès le quatorzième plan : travelling avant sur des jardins ; travelling circulaire autour d'une table d'opération ; des vagues $\frac{3}{4}$ gauche ; des vagues $\frac{3}{4}$ droite ; retour sur le plan de la table d'opération maintenant immobile ; puis sur celui des jardins lui aussi fixe. Il semble y avoir là de quoi *découper* une série dans le flux du film, le paramètre étant, si l'on veut s'y retrouver, la construction en aller-retour — un montage qui déplie trois *types* de plans, avant de repasser sur eux. L'impression est surtout renforcée par l'arrêt de la musique sur le second plan de la table d'opération qui dénude le plan et accentue notre attention au point de peut-être se poser la question de son retour, là où on l'avait laissé quelques secondes plus tôt, en fin de travelling. L'effet est d'autant plus voulu par Pollet lorsque l'on sait — en comparant les deux versions de montage, ne comportant sur la première partie du film que cinq différences (quatre sur les cinq premières minutes, elles ont donc leur importance), contre une soixantaine pour la seconde — qu'une table d'opération devait apparaître deux plans avant la série, ce qui aurait forcément rendu le déchiffrement de l'aller-retour plus difficile. Rendre plus limpide cette série, surtout aussi tôt, témoigne de la sensibilisation à un montage atypique par laquelle le cinéaste doit passer, contraint par la rigueur du système de son propre film. Le début de *Méditerranée* accueille d'ailleurs assez bien cette idée de *sensibilisation* à l'analogie, tel un mode d'emploi. En attestent les images mises côte à côte depuis que Pollet a enlevé cette même première table d'opération présente dans l'autre version, les deux plans sur la mer *presque* identiques.⁶¹



Figure 8 : Série de plan d'un montage en aller-retour.

25 minutes plus tard, une série similaire apparaît : mer calme – femme hospitalisée – tribunes vides de côté – tribunes vides de face – femme hospitalisée (arrêt de la musique) – mer agitée. Plusieurs éléments poussent ici à *découper* l'ensemble. Premièrement, le mouvement à nouveau en aller-retour ; l'avant-dernier plan étant encore accentué par l'interruption musicale. Deuxièmement, le placement juste après un long bloc de visages de statues (plans 151 à 163) que l'on dissocie, discriminés par leur nature différente. Troisièmement, le texte de Sollers qui semble interpeller les deux plans du milieu, à savoir les escaliers vides : « *Au vu de toute une foule calme, invisible* » — on ne peut s'empêcher de faire *le rapprochement* entre les mots et

⁶¹ Cf. *supra*, p. 36.

les images, vide et invisible, escaliers de théâtre et spectateurices absent•e•s. L'assemblage paraît cependant moins suivre la composition en miroir qui reprenait *stricto sensu*, dans l'autre exemple, les fins de plans précédents : la mer se retrouve ici agitée et les marches de face. De plus, l'agitation de la mer passe aussi par l'arrivée brutale du son presque synchrone des vagues.



Figure 9 : Série de plans d'un montage en aller-retour inexact.

Pourtant ce genre de séries finissent par implorer dès qu'elles déjouent nos habitudes fraîchement acquises, ne les suivent plus. Après un montage alterné entre un taureau et la femme allongée (plans 94 à 100) qui incite à les assembler en un bloc, une nouvelle série apparaît : un travelling débute sur un mur blanc et traverse une villa au bord de plage – des jardins – des vagues – une jeune femme se rhabille – ce qui semble être la suite du plan des vagues – le mouvement inverse au plan initial de la série, partant de la mer et revenant sur la villa, jusqu'au mur blanc. En outre, les premier et dernier plans débutent sur la phrase « *Rien n'est fermé dans ce glissement.* » Exposé par photogrammes comme ci-dessous, on constate qu'il *manque* le plan sur les jardins. Ou plutôt il manque parce que nous avons, ces quelques paragraphes, rassemblé des séries qui se recoupent sous un principe formaliste spécifique ; cette forme en aller-retour. Difficile d'avancer que le•a spectateurice du premier visionnage partage ce sentiment, perçoit le manque. Car, dans un film où seulement 13 plans dépassent 30 secondes⁶², trois se retrouvent ici : les deux travellings sur la villa durent 30 secondes et le plan sur la jeune femme plus d'une minute. Comment dès lors se rappeler avec certitude qu'un plan de jardins était intercalé lors du premier passage entre les vagues et la villa ? Peut-être si l'on se remémore certains mots de Sollers qui tombaient sur eux. Il s'agit ainsi moins de percevoir le manque que de le ressentir. Encore que. Car le sentimentalisme de la musique de Duhamel, l'érotisme du plan long sur une femme se rhabillant et la lenteur berçante des travellings suffisent amplement à maintenir le *continuum* du film, bien plus que le respect au plan près d'une série mathématique.



Figure 10 : Intrus dans une série de plans d'un montage en aller-retour.

⁶² Plans 1 (travelling sur des barbelés), 29 (première mort d'un taureau), 32 (travelling avant sur une maison abandonnée), 34 (escaliers de la maison), 45 (travelling sur les ruines de colonnes en pierres), 57 (une femme à une fête sent une fleur), 98 (matador et taureau), 101 (travelling latéral d'un mur à la plage), 104 (une femme se rhabille sur la plage), 106 (mouvement inverse au plan 101), 183 (avant-dernière mort d'un taureau), 198 (le travelling avant sur la maison abandonnée) et 227 (travelling circulaire autour de la femme hospitalisée morte).

Dernier exemple, deux minutes plus tard : le visage d'une momie – deux pyramides – les pierres d'une pyramide de $\frac{3}{4}$ – une fin de travelling sur une orange – les pierres d'une pyramide de face encore plus proche – la momie – des blocs pyramidaux en béton – un autre angle sur ces blocs – encore un autre angle, plus proche. Cette fois-ci, difficile de motiver le point de départ de la série. Il y a bien avant un jeu sur un montage métrique avec la musique, qui lie les plans 118 à 124, mais un plan sur une fonderie précède le premier plan de notre série, tel un intrus selon *nos* critères sériels (ni pris dans le montage métrique en amont ni accueilli au sein de notre série en aval que nous développons ci-dessous, un va-et-vient entre momie et pyramides). Cette fonderie a beau être souvent montée proche de la momie (plans 8/9, 66/62, 240/241), ce qui justifierait ici sa place, comme le retour d'un tandem repéré et attendu, elle se trouve pourtant seule au plan 201, « *échappant au jeu* », et au plan 147 est accolée au seul plan du visage d'un Anubis qui peut jouer le rôle de substitut à la tête de la momie. Pourquoi ? Car le dieu à la tête de canidé, dans la mythologie égyptienne, s'avère le protecteur des embaumeurs.

Faire ce lien, cette analogie, c'est y mettre du *sien* — profiter de l'espace du cinéma pour laisser surgir *ses* projections fantasmatiques, établir des associations imaginaires, aussi bien culturelles que mémorielles. C'est parce qu'il y a une relation possible dans l'esprit de Pollet, une analogie envisageable qu'il a en premier perçue, ou bien un raccord déjà effectué auparavant dans le montage, que cette substitution s'avère possible. L'hypothèse se confirme surtout lorsqu'on remarque que le plan du chien sacré était placé bien plus tard dans l'autre version, aux côtés d'une momie — retirée dans la présente version —, justement là où siège désormais la fonderie seule.⁶³ De la fonderie à la momie, en passant par Anubis, une chaîne d'images se forme, relevant moins d'une signification que d'un imaginaire — au départ celui de Pollet, mais peut-être aussi le nôtre —, traversant les versions de montage et les occurrences répétées qui recombinent les pièces, en substituent une à l'autre. Car dans *Méditerranée*, chaque plan semble conserver, après sa mise en phase, quelque chose de sa charge antérieure.



Figure 11 : Mandarine intruse dans l'oscillation sérielle pyramides/momie.

⁶³ *Minutage*, *op. cit.*, p. 8, plans 221 et 222 [en annexes, p. 179 pour voir nos annotations].

Si la série que nous isolons débute sur « *Dans cette oscillation* », difficile de résister au mouvement sous-entendu, de ne pas le *voir* dans le montage. C'est d'ailleurs l'un des problèmes du film qui l'empêche d'atteindre totalement l'effet *libératoire* dont parle Pollet : son texte au départ hermétique se découvre petit à petit trop explicatif ou plutôt prometteur d'explications jamais entièrement fournies, pointant des façons de *voir*, des *images* — nées d'analogies — que l'on ne peut ensuite s'empêcher de retrouver et de suivre d'une manière ou d'une autre. Et donc la voix aussi oscille, tantôt croise le contenu de l'image et des sons, tantôt s'en éloigne, créant un mouvement nécessaire qui stimule l'écoute et l'attention, demande de prêter l'oreille et d'ouvrir les rapprochements entrepris par notre esprit. Pollet lui-même la schématisait ainsi⁶⁴ :

Le commentaire multiplicateur fait ça :



Points de recouplement indispensables (en calculer la fréquence, la nature, et le nombre).

Figure 12 : Commentaire multiplicateur de Méditerranée selon Pollet.

L'*oscillation* que mentionne ici la voix off pourrait ainsi se produire entre la momie et les différent•e•s composants ou compositions pyramida•le•s•ux — respectivement les pierres et les blocs en béton —, tel•le•s les deux pics de variations dans le temps d'une énergie (oscillation électrique) ou le mouvement répétitif autour d'un point d'équilibre (mécanique). Cependant, l'intérêt de cet exemple repose sur le cinquième plan, l'orange ; accentué par le seul mouvement d'appareil de la série. C'est une surprise, étonnante même par son qualificatif dans le découpage de l'autre version : « *mandarine*.⁶⁵ » Même en cherchant bien, toutes les occurrences nomment le plan *orange*, mais ici — après vérification qu'il s'agit bien du même plan, en s'appuyant sur sa durée identique — voilà qu'il se métamorphose en un autre fruit, comme si Pollet pointait son originalité. Successivement dans le montage et dans l'appellation, le même effet inattendu pour celui qui se demande ce que vient faire cet *intrus* aux systèmes. Car le cinéaste triche pour ainsi dire avec son programme d'*images-mots*, évite d'en suivre les règles strictes en appelant *mandarine* ce qu'il a auparavant toujours nommé *orange*, justement au moment où le plan ne rentre plus dans l'oscillation d'une série, n'appartient ni à un pôle ni à l'autre.

⁶⁴ In *L'entrevues*, op. cit., p. 50.

⁶⁵ *Minutage*, op. cit., p. 5, plan 125 [en annexes, p. 165].

Méditerranée met ainsi en place certains principes structurels qui aiguillent sa narration, engendrent son mouvement. Cependant, dès qu'on s'y familiarise, les exceptions apparaissent. Pour nuancer les propos de l'article de Fargier⁶⁶, ou plutôt développer leur intuition : le film accueille vraisemblablement des séries isolables — avec un début et une fin, ou en tout cas le pressentiment d'un début ou d'une fin, suivant différents paramètres discriminants (montage métrique, nature commune des plans, forme en aller-retour, oscillation, etc.). Cependant, même si elles constituent une partie du mode de production esthétique du film, il leur manque la formule mathématique leur permettant de se déployer à l'aide d'une matrice réglée tout le long. C'est ici que *Méditerranée* s'éloigne de la musique sérielle mentionnée par Fargier, définie par Arnold Schönberg en 1923 et dont le principe dodécaphonique consiste au départ à ne répéter un ton que lorsque les onze autres tons de la série ont été joués — sur un piano cette série de tons correspond aux sept notes blanches et cinq noires d'une octave. À chaque nouvelle série, l'ordre des tons varie selon certains paramètres, est remis en jeu. Le morceau obtenu ne dépend plus alors d'une tonalité précise, n'est plus attiré autour d'une note ou d'un accord. Ainsi, si *Nombres* de Sollers ne répète son paragraphe au présent qu'une fois les trois paragraphes à l'imparfait passés, le film de Pollet échappe à ce type de sérialisme. Les plans se répètent certes, mais pas après que les autres aient été rejoués : « l'une après l'autre les pièces du jeu sont reprises, elles seront relancées, autres et les mêmes, de la même façon et différemment. »⁶⁷

La machine à signifier est certes cassée, mais celle à sérialiser aussi. Pollet décide de dynamiter progressivement sa logique rigoureuse, s'éloignant du mode d'emploi en privilégiant une pensée plus proche du trait *libératoire* qu'il dit chercher à un moment avec *Méditerranée*. Évidemment, cela joue avec la conscience spectatrice, créant des habitudes qui engendrent des attentes que Pollet se plaît à frustrer, mais sans que ces procédés nous sortent du flux du film.

Au contraire, l'absence de contradiction, c'est l'euthanasie de la pensée.⁶⁸ « *Le travail consiste à trouver et faire fonctionner les censures pertinentes au désir qu'on met en œuvre.* »⁶⁹ C'est là l'équilibre sous tension de *Méditerranée*, celui qui maintient l'attention, provoque l'inattendu, stimule l'*écoute* : oscillant entre des censures décidées, des paramètres analogiques permettant au film de se déployer (thème, répétitions mnésiques, images-mots, séries, etc.) et d'éviter de perdre le spectateur dans une infinité forcément hétérogène, mais cherchant tout de même à se libérer de ces carcans, en quête de l'effet *libératoire*. Le désir ici, c'est

⁶⁶ Cf. *supra*, p. 40.

⁶⁷ Voix off de *Méditerranée*, 14:46.

⁶⁸ Idée développée et nuancée par Emmanuel Kant, in « Dialectique transcendantale », *Critique de la raison pure* (1781), t. 1, Paris, Librairie Joseph Gibert, coll. « Chefs-d'œuvre philosophiques », 1946, pp. 337-338.

⁶⁹ Jean Thibaudeau à propos de *Méditerranée*, in *Cahiers du Cinéma*, n° 204, *op. cit.*, p. 36.

l'imagination qui étanche la « *soif insatiable de l'infini*⁷⁰ ». En y posant des frontières que l'on choisit (in)consciemment, on adopte un cadre au sein duquel la pensée ne produit pas une infinité de pensées, mais en suit une : « *Dans Méditerranée, c'est le lieu clos d'une pensée.*⁷¹ » Celle de Pollet, de l'hospitalisée, ou bien la nôtre. Censures requises pour résister à l'attrait de l'infini difficilement représentable, qui produit pourtant en nous un engendrement foisonnant d'imaginaire dont il faut se servir, se saisir. Du reste, seul le cadre permet de percevoir la pensée, l'imagination en jeu, comme le cadre au cinéma fait qu'une image se forme à l'écran. Toutes exceptions, contradictions, entorses aux règles que l'on s'est soi-même imposées donnent vie un instant au hors cadre, au hors champ, le laisse exister, lui et cette *soif insatiable d'infini*.

Dès lors, si *Méditerranée* ne trouvait pas son équilibre dans un précédent montage, selon des associations et des tactiques sérielles qui commandaient une logique trop contraignante⁷², c'est bien qu'un moment le film impose de lui-même un autre ordre, un autre type de *désordre* à ses actrices ; à nous et Pollet. Cette *sensation libératoire*, peut-être a-t-elle justement besoin de s'appuyer sur des procédés temporairement contraignants, des cadres, des censures — que Pollet amène sans agressivité aux spectatrices, avec une pédagogie sensible qui éveille aux postures analogiques, étape par étape, jusqu'à introduire finalement des éléments intrus — pour mieux les dépasser, s'en libérer, tout en gardant leur pouvoir combinatoire, leur aspect *liant*.

1.4. VALORISER L'INCONSCIENT, L'ÉTAT DE RÊVE

« *Ce que j'attends toujours — et c'est pourquoi j'aime travailler la nuit, dans un état de demi-veille — c'est cette libération par rapport aux états de veille conscients tels que les choses s'imbriquent d'une manière inattendue, se présentent d'elles-mêmes d'une certaine façon, pas par hasard, mais avec des censures tout à fait différentes, et probablement beaucoup moins grandes.*⁷³ »

Le montage nocturne de *Méditerranée* n'est pas anodin, il appelle une garde baissée face à l'état vigilant de la journée, aux logiques plus rationnelles qui y sont attachées. Ainsi, la présence de Sollers à ces moments n'est elle aussi pas si inoffensive. La demi-veille, c'est l'état entre éveil et sommeil, l'hypnagogie, à deux doigts de tomber dans le rêve et sa logique *autre*, inopinée, inconsciente, sa censure *différente*, bien plus poreuse. Nous sommes là en *terrain*

⁷⁰ André Breton, *Le surréalisme et la peinture. Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965*, Paris, Gallimard, 1965, p. 238. La citation reprend le titre d'un tableau de Judit Reigl de 1950 — *Ils ont soif insatiable de l'infini* — que Breton reliera au « *thème éternel du désir exalté* ».

⁷¹ N. Simsolo répondant à J.-D. Pollet, in *Image et Son*, n° 232, *op. cit.*, p. 90.

⁷² Cf. *supra*, la première citation de J.-D. Pollet, p. 39.

⁷³ J.-D. Pollet, *Cahiers du Cinéma*, n° 204, *op. cit.*, p. 29. Nous soulignons.

surréaliste, en présence de certaines de ses idées-phares qui donnent la primauté à la posture inconsciente et à son corolaire le rêve. Si l'époque où *Méditerranée* s'élabore voit un regain de la pensée surréaliste, certains groupes s'y opposent sévèrement, notamment dans le milieu que côtoie Pollet, le *telquelisme* qui tente d'affirmer la légitimité de sa propre avant-garde, mais aussi de faire valoir ses postures politiques, par exemple maoïstes. Avoir Sollers en salle de montage, c'est donc posséder son garde-fou, prêt à bondir devant la justification d'une femme qui rêve⁷⁴, tentant de canaliser Pollet autour du carcan sérialiste. Chaque entrave est en soi un pas de plus vers la *libération inconsciente*, la logique du rêve.

I.4.A. L'IMAGE SURRÉALISTE, LA JUSTESSE DE LA DISTANCE

Dès 1972, l'efficacité politique de *Méditerranée* est questionnée, ses effets idéologiques relayés à des expérimentations modernistes, liés à une nouvelle forme d'idéalisme reprenant l'esthétique des surréalistes. Face à l'idéologie matérialiste revendiquée des films du groupe Dziga Vertov, défendue par les membres de la revue *Cinéthique* qui cherchaient à s'émanciper du groupe *Tel Quel* — qui écrivait régulièrement dans *Cinéthique*, jusqu'à 1971 — en critiquant certaines déclarations passées⁷⁵, les techniques expérimentales telles que la répétition sérielle de mots et d'images et le refus d'une signification cohérente ne faisaient plus le poids. Quant à *Tel Quel*, nul doute qu'ils se servirent du film pour appliquer leur notion d'*écriture* issue de la philosophie de Jacques Derrida⁷⁶ — antinarrative, non-expressive (l'incommunicabilité), non-représentative, faisant disparaître le point de vue de l'auteur pour mettre l'accent sur la matérialité à l'aide de répétitions en séries, et prônant la déconstruction comme stratégie de lecture critique, comme méthode de critique formelle — à la théorie cinématographique, afin de s'y frayer un chemin grâce à un programme esthétique.

Pollet a vraisemblablement été séduit par ce *telquelisme*, mais pas sans y résister plus ou moins inconsciemment — en écoutant tout de même ce que lui imposait le film. La valeur de *Méditerranée* et toute l'inventivité de Pollet reposent sur les écarts qu'il laisse exister au sein des systèmes qu'il met en jeu. Insérer des contre-exemples devient une façon d'engendrer un ailleurs imaginaire, incommunicable, échappant aux programmes définis, codifiés, mesurables.

⁷⁴ Cf. *supra* la citation de Sollers, pp. 31-32.

⁷⁵ La note de bas de page de Jean-Louis Baudry dans « Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique*, n° 7, 1970, p. 8 précisant que « Méditerranée *déjoue avec une efficacité exemplaire [ce] que nous avons cherché à cerner* » n'apparaît plus lorsqu'il republie l'article dans sa collection *L'effet cinéma*, Paris, Albatros, coll. « Ça-Cinéma », 1978, quand bien même il revendique dans l'avant-propos « *et comme il n'est pas souhaitable de réécrire l'histoire, j'ai préféré ne pas réécrire ce texte* » (p. 12). De même, dans ce numéro de *Cinéthique*, juste après le texte de Baudry, J.-P. Fargier défend le film avec passion, mais s'autocritique en 1972 dans le premier numéro de la revue *VH 101* avec un article titré « La relève de la garde » visant à défendre les positions de Godard et du groupe Dziga Vertov, peu avant sa propre rupture avec *Cinéthique* fin 1973.

⁷⁶ Avec les écrits *L'Écriture et la différence*, *La Voix et le phénomène*, et *De la Grammatologie* (tous de 1967).

« Pour moi l'idée de prendre le spectateur par la main et de ne pas le lâcher est intolérable. Je veux donner au spectateur la liberté de se projeter dans le film, et laisser place à son imaginaire.⁷⁷ » Cette quête de liberté s'avère ainsi double. Pour Pollet, cela s'incarne dans la recherche de l'effet libérateur du montage, pour le spectateur dans la liberté de projection. Dans les deux cas, il s'agit d'échapper au déterminisme des systèmes que l'on a choisis ou que des habitudes nous ont appris. Dès lors, *Méditerranée* ne propose pas de remplacer certaines conventions par un nouveau modèle, mais essaie au contraire de stimuler l'imaginaire, d'éviter les chemins complètement battus, et se permet de lâcher parfois la main, de placer le spectateur devant des incertitudes, des éléments difficilement assimilables aux séries, au thème méditerranéen, au programme d'images-mots, etc.

Se reposer sur notre imaginaire et son tâtonnement pour combiner les plans, car les autres issues s'avèrent bouchées, parfois caduques, devient une façon de nous inviter dans le montage, activement, dans la manière dont nous nous le racontons, selon quelles associations, idées, souvenirs, imagination : « Seul le déclic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou tu. C'est à travers lui que l'imagination humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit.⁷⁸ » C'est parce que l'on se trouve face à des systèmes liants, analogiques, que l'on cherche tout de même à relier au film les éléments intrus aux systèmes. Dès lors, l'imagination reprend le dessus sur les modèles qui composent *Méditerranée*, ont influencé son tournage et son montage. Elle lance ainsi des ponts, se racontent ses raccords, des *comme* tus (métaphores) ou non (comparaisons) — même si la distinction au cinéma intéresse surtout les sémiologues et s'avère difficile dans bien des cas ; comment retranscrire un *comme* à l'écran ? — qui permettent de créer nos propres analogies, selon nos propres intuitions intérieures, nourries de nos vécus : « Il y a deux cinémas : le cinéma qui propose l'oubli et celui qui propose au spectateur ce qu'il est. Il y a une définition des films qui peut être faite à travers l'attitude proposée au spectateur. C'est très important, parce que, dans cette civilisation où les gens vivent toute la semaine dans un mécanisme de vie plutôt que la vie elle-même, c'est-à-dire emportés par un mouvement qui leur est extérieur, si on leur propose, à la fin de la semaine, d'aller passer deux heures dans une salle pour entrer dans quelque chose qui n'est pas eux-mêmes non plus, si on leur propose de vivre par procuration à travers d'autres personnages et vivre ailleurs que dans la salle où ils sont... C'est la fuite...⁷⁹ »

⁷⁷ J.-D. Pollet, in <http://derives.tv/hommage-a-jean-daniel-pollet/> [consulté en août 2020]. Phrase attribuée par le site à *L'entrevues*. Y est pourtant introuvable.

⁷⁸ A. Breton, « Signe ascendant », *La Clé des champs* (1953), Paris, Union générale d'éditions, 1973, p. 176.

⁷⁹ J.-D. Pollet, in *L'entrevues*, op. cit., p. 44.

La mandarine⁸⁰, l'orange si particulière, extérieure à l'oscillation sérielle pyramides/momie, peut-être la voyons-nous en tant qu'éclat rappelant la forme ronde de l'œil du macchabée, la couleur orange des pierres, le travelling se rapproche d'elle comme le montage s'approche des pierres ; ou bien son *infime* écart appelle-t-il finalement un ailleurs, plus vaste, un espace imaginaire qui décuple sa distance intrusive aux deux autres éléments et la rend poétique, comme le signale la voix off à ce moment-là : « *l'indication aveugle que la moindre chose est aussi vaste que la plus vaste.* » C'est d'ailleurs sur cette notion de distance que repose la poésie surréaliste — mais pas que —, l'étincelle poétique étant proportionnelle à la distance séparant ses référents, suivant la célèbre phrase de Pierre Reverdy : « *Plus les rapports des deux réalités approchées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.*⁸¹ » S'il semble fort probable que Pollet l'ait lue, Godard la cite :

« J.-L. G. : – *Moi, j'essaie de dissocier le son et l'image. Tâcher de faire en sorte qu'il vienne d'ailleurs, qu'il y ait un peu de relief et de confrontation. J'ai été relativement intéressé par le dernier numéro des Cahiers du cinéma [...] : il est conçu comme un herbier, où chaque film est comparé à des fleurs particulières. Je me suis dit : "Tiens, il y a du collage." J'ai eu le sentiment que les Cahiers retrouvaient là une ancienne flamme, avaient fourni un vrai effort.*

Les Inrocks : – *Qu'est-ce qui vous séduit là-dedans ?*

J.-L. G. : – *La mise en rapport. J'ai souvent cité cette phrase de Reverdy [...]. Tout est dans le lointain et le juste. Juste parce que lointain. De la même façon, ce qui est intéressant à comparer est précisément ce qui n'est pas comparable. Rapprocher ce qui est éloigné.*⁸² »

Peut-être faut-il alors entendre *juste* de la même façon que la notion de *justesse* joue en musique, quand *l'accord* se produit entre ce qui est joué et notre sensibilité, comble nos attentes sensibles, même celles insoupçonnées, inconscientes. C'est le *rapprochement*, analogique, que l'on estime ou non *juste*, la pertinence du rapprochement d'éléments lointains que l'on ne pensait justement pas pouvoir rapprocher, que l'on n'avait pas encore pensé à comparer.

L'*image* surprenante ici, naît de l'écart présent dans le collage orange-momie-pyramide.

⁸⁰ Cf. *supra*, p. 44.

⁸¹ P. Reverdy, « L'image », *Nord-Sud*, n°13, mars 1918, p. 3. Un bel exemple de poésie surréaliste sont les mots du Marquis de Sade « *On évalue à plus de cinquante millions d'individus les pertes occasionnées par les guerres ou massacres de religion. En est-il une seule d'entre elles qui vaille seulement le sang d'un oiseau ?* », cité par A. Le Brun, in *Du trop de réalité*, op. cit., p. 107. Même s'il n'est pas proprement surréaliste, Sade a largement inspiré le mouvement. La citation est d'ailleurs reprise dans un manifeste de Breton de 1951 intitulé *Haute fréquence* [<http://www.mai68.org/spip/spip.php?article7413>, consulté en mai 2021].

⁸² « Entretien exclusif avec Godard à propos du *Livre d'image* », entretien avec Bruno Deruisseau et Jean-Marc Lalanne, *Les Inrocks*, 16 avril 2019. Sans abonnement à la revue, le texte vient de la retranscription du site suivant : <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2110> [consulté en juin 2021].

I.4.B. L'AUTOMATISME DE LA PENSÉE, LIBÉRANT LE DEUIL AMOUREUX

À partir de quand pouvons-nous réellement lier ces intentions à des portées surréalistes, alors même que Pollet se garde d'en mentionner le nom les années suivant *Méditerranée*, encore entouré de telquelistes⁸³ ? Lorsqu'il avoue ceci : « *Dans un film classique, Belmondo sort d'une voiture, entre dans un restaurant, va au téléphone. On le suit. Ce n'est pas du montage, même s'il y a des raccords, plusieurs plans : on se contente de le suivre, d'un plan à l'autre. L'ellipse — on coupe un peu dans le temps et le spectateur est censé comprendre ce qu'on a coupé — ce n'est pas encore vraiment du montage, il faut couper encore plus — qu'on ne sache pas pourquoi on passe d'un plan à l'autre. Alors on obtient une certaine logique, la poésie.*⁸⁴ [...] Pour moi ce langage coule de source : là, vive le montage et le mécanisme des rêves imbibés d'inconscient ! Vive le montage le soir juste avant de s'endormir. Un montage éclairant comme pour les rêves, où il n'y a d'autre logique que celle de l'inconscient.^{85 86} »

Ce dont parle Pollet possède un nom dans le paysage surréaliste, ce sont les forces psychiques, à savoir le rêve, l'inconscient et l'automatisme de la pensée. Le dernier recoupe en quelque sorte les deux premiers. Il s'agit d'une *dictée de la pensée* dans laquelle ni la conscience ni la volonté n'interviennent, dans une sincérité, un désintéressement en apparence parfait•e, s'émancipant de l'étroitesse de la pensée régie par la raison et la morale ; l'état nécessaire pour faire ressurgir cet automatisme devant une page blanche ou une table de montage étant celui du lâcher-prise, entre veille et sommeil, proche d'une forme hypnagogique : « *SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.*⁸⁷ »

En convoquant la logique de l'inconscient et du rêve, la liberté de projection, l'espace laissée à l'imagination, l'état de demi-veille et l'écoute d'un mouvement intérieur, Pollet donne là la définition de l'automatisme psychique qui a nourri son film lors des montages nocturnes.

⁸³ Dans son article « La relève de la garde », *op. cit.*, Fargier frôle ce qui est en jeu dans *Méditerranée* — la négation du *telquelisme* par des compositions surréalistes — en rapprochant le film de *L'âge d'or* (1930) de Luis Buñuel, afin de critiquer son aspect révolutionnaire, relatif selon lui, et de l'associer à l'idéalisme du mouvement à l'égard duquel Tel Quel éprouvait une grande hostilité, critiquant ainsi au passage leurs positions subversives.

⁸⁴ J.-D. Pollet, in « Jean-Daniel Pollet ou la seconde vue (imprenable) », interview par J.-P. Fargier, *Artpress*, n° 145, 1990, p. 54.

⁸⁵ J.-D. Pollet, propos recueillis du 1er au 3 novembre à Cadenet et mis en forme par Laurent Roth, in « Le complexe de Robinson », *Cahiers du cinéma*, n° 509, janvier 1997, p. 35.

⁸⁶ Nous reprenons ici le collage de deux citations effectué par la jaquette DVD de *La Traverse de Trois jours en Grèce* (1991), qui les attribue faussement à *L'entrevues*.

⁸⁷ A. Breton, *Manifestes du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1979, p. 36.

Libérant ainsi les analogies des modèles qui permettaient au spectateurice d'y être au départ sensible. Pollet nous accompagne pour mieux nous lâcher ensuite la main, nous amener vers cette liberté qui l'obsède tant, afin de laisser parler l'intuition et l'inconscient, les siennes et les nôtres. Il vient un moment où c'est l'imaginaire qui décide *pourquoi* ou plutôt *comment* passer d'un plan à un autre, d'une séquence à une autre, qui en trouve non pas la raison — ou ne trouve pas, et consent à la béance du sens, revenant à une posture matérialiste —, mais l'analogie sensiblement juste. Il s'agit moins d'une recherche d'un *sens* qui parcourt le film, que d'une quête de *mouvement*, de *forme* ; d'un flux de pensée ininterrompue, d'un *continuum analogique*.

Si l'on suppose cette tension entre *telquelisme* et surréalisme en partie inassumée, l'hésitation de *Méditerranée* devient soudain touchante, comme si Pollet lui-même ne savait pas sur quel pied danser, essayant diverses formes, postures analogiques, à la limite parfois de l'antinomie, mais sans jamais tomber dans l'agression du contraste, persistant au contraire dans l'engourdissement général de la rêverie, cette *ivresse* — est-ce en partie ces états modifiés de la conscience que visait Pollet avec l'alcool, y ayant à maintes reprises plongé maladivement ? —, afin de fédérer le spectateurice à sa cause plus grande, le mettre face à l'équilibre qu'il a mis des années à approcher et le rendre acteurice de cet accord, de cette harmonie.

Par l'écriture automatique, les surréalistes voulaient donner une voix aux désirs refoulés, provoquer une résurgence de forces ancrées, déconcertant ainsi l'esprit devant ce qu'il ne peut s'empêcher de produire inconsciemment. Chez Pollet, une actrice secrète guide *Méditerranée*, longtemps absente des entretiens : « *Y'avait un grand malheur dans sa vie qui était la séparation d'avec Sarah, et tout le voyage autour de la Méditerranée, c'était au départ en partie pour échapper à ce chagrin d'amour, et d'ailleurs sur les 80.000, 100.000 kilomètres qu'on a faits [...], les 100 jours, il ne m'a laissé prendre le volant qu'une fois par semaine, à peine, il fallait qu'il conduise, "J'ai besoin de ça, disait-il, parce que sinon je pense à Sarah"*⁸⁸ » ; « *Pollet préparait ce film pour une Dame, on savait que c'était son Grand Amour, il ne sortait avec personne d'autre, en tous cas on ne voyait personne, même pas Elle ! Et un jour, je m'en souviendrai toute ma vie, on va projeter le film sur les Champs-Élysées, dans une salle privée au-dessous de l'immeuble de la Radio, Jean-Daniel voulait que ce soit absolument là que Sarah [George-Picot] (c'était le nom de la Dame) voie son film. Il y avait déjà le texte de Sollers, oui, et quand Sarah sort de la projection elle dit juste : "Je pense qu'il y a un peu trop de ciel bleu dans ce film !" Et tu vois Jean-Daniel, vlan, devenir vert On avait tellement travaillé, pour elle*⁸⁹ ». Il semble y avoir deux moments qui ont façonné le film, un premier lorsque Pollet tente de fuir Sarah avec son tournage, le second quand il s'obstine dans son montage à la reconquérir. *Méditerranée* semble ainsi marqué du deuil amoureux, au point que cela en devient son moteur de création.

⁸⁸ V. Schlöndorff, in *op. cit.*.

⁸⁹ J. Raynal, in *op. cit.*.

« Moteur du voyage et cible de l'expédition, fuite et poursuite. Blessure secrète et thérapie à la fois. Mon obsession des ruines trahissant ma vie amoureuse en miettes. Sollers aussi connaissait Sarah et quand il a vu ce que j'avais ramené de mon périple, je suis sûr qu'il a pensé au rôle qu'elle y joue en creux. Absence très présente. Et il en a tricoté sa théorie du remplacement. "Et si l'on était remplacé..." Tout à coup dans le film deux jeunes filles s'imposent, une qui danse avec une fleur, une autre qui se coiffe devant un miroir, boutonne sa blouse. Sur la scène du rêve deux femmes viennent suturer la déchirure créée par le manque d'une autre. C'est pourquoi il me fallait une figure de cette autre, que je suis allé tourner dans un hôpital à Lille [...]. "Arrête de pleurer, passe-moi le volant", disait Volker. Je lui passais le volant et je me plongeais dans le livre de t'Serstevens, je feuilletais les belles photos noir et blanc de son Itinéraire et je réalisais en couleurs ses images, ruine après ruine, colonne après colonne, site après site représenté dans ce livre, et j'oubliais Sarah, pour un moment. Je l'ai vraiment complètement oubliée, éradiquée, quand, à Skyros, pendant la fête d'un milliardaire, je suis tombé sur Maria (celle qui danse) et Frosso (celle qui se coiffe). Jusqu'alors j'avais refusé toutes les propositions de Volker de filmer des scènes typiques, moissons, bergers, tavernes, marchés, etc. Pas des individus, rien que des monuments : c'était mon credo.⁹⁰ »

Aussi, en évitant de nous astreindre à justifier la pertinence du thème de la Mort dans le film, ainsi que ces figures féminines interchangeable l'entourant, pointons seulement qu'autant d'images funèbres et de références à La Femme découlent en partie des préoccupations de Pollet de l'époque ; peut-être encore plus de celles *refoulées*. Voir dans les montages alternés entre une femme et un taureau tou•te•s deux mourant•e•s — parmi lesquels les suites de plans 53-59, 94-100 et 173-183 — une réminiscence allégorique d'inquiétudes autour desquelles le film s'est en partie construit, nous aide à saisir pourquoi ces types de plans ont été tournés *a posteriori* du voyage autour de la Méditerranée⁹¹, ou bien qu'ils ont échappés au *credo* du tournage d'éviter de filmer des individus typiques ; entraves nécessaires au film selon Pollet. De plus, en tenant tête à Sollers qui refuse la justification narrative du rêve mise en scène par la jeune femme opérée, ces quelques plans réussissent à incarner à la fois l'évocation du rêve et de l'inconscient — des partis pris surréalistes —, postures créatrices, on l'a vu, chères au cinéaste.



⁹⁰ J.-P. Fargier faisant parler J.-D. Pollet, in *La vie retrouvée de Jean-Daniel Pollet*, op. cit., pp. 325-326.

⁹¹ Cf. *supra*, p.23.



Figure 13 : Montage alterné de rituels entre la corrida et l'opération.

« Quel rapport entre [cette] jeune fille et cette scène de corrida ? Apparemment, la caméra n'en voit aucun. C'est à vous de le trouver. Si vous ne le trouvez pas, elle vous laisse dans l'isolement, dans le découpage, comme si elle infligeait un découpage à votre propre pensée. Pas de lien, je coupe les liens.⁹² » C'est peut-être le collage, l'analogie qui nous semble le plus surréaliste du film, celui aux termes les plus éloignés⁹³ sémantiquement, non pas pris dans l'équation sérielle d'images-mots de type A, B, C, mais seulement tenus dans l'instance de montages alternés les répétant avec persistance jusqu'à ce qu'un lien se tisse dans notre esprit. Car le spectateur ignore tout du deuil amoureux de Pollet, aucun indice dans la voix off.

Le rapprochement exige à nouveau, loin d'être agressif, une écoute calme et attentive. Aucune voix off lors de ces instants et la musique la plus calme, lancinante de Duhamel, celle du thème de la mer, qui dramatise l'attention et dont la présence physique à l'écran berce suivant le mouvement des vagues. Mais il y a là aussi la sensation de rituels partagés qui s'entremêlent : on prépare la femme à son opération, le taureau à son exécution. La ressemblance ne se situe pas vraiment dans le sens, mais plutôt dans la mise en scène. Les suivis de cadres sur l'animal tendent à faire de lui l'acteur imposé d'un spectacle ritualisé auquel il ne peut échapper, dans le hors champ, seulement après sa mort. De plus, il y a plutôt plusieurs taureaux — au moins un a, planté sur le dos, des banderilles roses et un autre des bleues —, ce qui renforce l'idée d'une scène qui se répète. Tandis que de l'autre côté, le passage de soignants dans l'arrière plan de la salle d'opération, l'accent produit par deux travellings avant légèrement différents (le second présente un à-coup dans le mouvement), et le déroulement narratif que l'on se raconte depuis le début du film à son sujet — à savoir qu'elle est allongée sur un brancard, emmenée à une table d'opération que l'on perçoit dans le fond lors de ses déplacements mais aussi dans des plans qui l'isolent, puis déposée sur elle, avant d'être opérée par un personnel — enferment la femme dans une chaîne d'événements dont la causalité semble elle aussi se répéter.

Au fond, l'impression de rituels croisés pousse le sentiment de déterminisme inhérent à tout type de cérémonie à parasiter non pas seulement les deux rites séparément, mais aussi le rapprochement entre eux : l'un semble déterminer l'autre, au point qu'il s'agisse finalement d'un seul et même rituel. Renforçant ainsi l'analogie, l'imbrication des deux images.

⁹² Julia Kristeva à propos de deux photogrammes de *Méditerranée* dans *Contretemps* (1988) de J.-D. Pollet.

⁹³ Selon la définition de Reverdy, cf. *supra*, p. 49.



Figure 14 : Montage alterné entre la corrida, la femme opérée et la mer.

I.4.C. OSCILLANT ENTRE CONSCIENT ET INCONSCIENT

Finalement, Pollet ne mentionnera qu'une fois le surréalisme : « *Il faut je crois essayer de puiser la nouveauté dans l'inconscient, qui fonctionne au fond toujours d'une manière assez libre par rapport à ce qui a été acquis, qui s'est accumulé en partie malgré soi. Il faut aller chercher la liberté très loin au fond de soi. Il arrive quelquefois qu'on s'approche de ce point où on a l'impression qu'on serait vraiment libre, et alors on s'étonne soi-même de ce qui arrive. Cela a été le cas pour Méditerranée. Et c'est seulement pendant que le film se fait que l'on découvre peu à peu disons les lois qui lui permettent de se faire, comme de lui-même, ne jouant soi-même disons que le rôle de médium.*⁹⁴ Mais on passe très vite à un niveau conscient quand on s'aperçoit que certaines de ces lois, peu à peu découvertes, permettent d'obtenir certains effets. Donc, une fois ces lois trouvées à partir de révélations de type inconscient, on ne progresse plus que par de nouvelles découvertes inconscientes, qui remettent en question ces premières lois. Ce que j'attends toujours — et c'est pourquoi j'aime travailler la nuit, dans un état de demi-veille — c'est cette libération par rapport aux états de veille conscients tels que les choses s'imbriquent d'une manière inattendue, se présentent d'elles-mêmes d'une certaine façon, pas par hasard, mais avec des censures tout à fait différentes, et probablement beaucoup moins grandes. [...] On a l'impression d'être en terrain vierge, retenu tout de même par toutes les conventions qu'on sent peser sans arrêt, et au moment où on a l'impression de trouver des formes qui pourraient être celles d'aujourd'hui, on se demande toujours si on ne fait pas ce saut dans la convention [...]. Au moment où on découvre quelque chose qui semble être neuf, on ne sait pas si c'est vraiment neuf. Méditerranée a été vu par beaucoup comme une suite de plans collés un peu n'importe comment, un film qui aurait pu être tourné en 1930, au moment

⁹⁴ Titre d'une revue surréaliste, parue de 1953 à 1955.

du surréalisme. *Il y a aussi la manière dont les gens reçoivent la nouveauté. Moi-même je me suis souvent demandé si je ne m'étais pas trompé. Je croyais avoir fait quelque chose qui répondait vraiment à des nécessités actuelles puis je me suis dit qu'au fond, ça datait peut-être effectivement de trente ans. Maintenant, j'ai revu le film et je me suis rassuré, mais quand je l'ai achevé, il y a cinq ans, j'ai beaucoup douté qu'il soit vraiment, dans son fonctionnement même, un film qui ne pouvait être fait qu'à ce moment-là. [...] Pour moi c'est une sorte de thérapeutique, appliquée au fait qu'en état de veille consciente, ce qu'on fait ressemble toujours plus ou moins à ce qu'on a appris — je parle pour moi — et qu'on retombe sur ce qui ressemble à ce qui se fait. En fait il serait très intéressant d'arriver vraiment à des liaisons d'idées et d'images analogues à celles des rêves, qui seraient tout à fait surprenantes par rapport à la logique habituelle d'un découpage, mais qui seraient en même temps quelque chose de complètement cohérent.*⁹⁵ »

Pour son cinéaste, *Méditerranée* s'inscrit comme une reconquête de liberté, repoussée sans arrêt plus loin, prolongée en profondeur, en soi, dans un espace toujours plus inconscient. Il s'agit de trouver *les lois qui permettent au film de se faire*, d'une manière inconsciente, et de repasser à un niveau conscient pour saisir les effets produits. L'oscillation inconscient/conscient se confond ainsi avec une posture critique de l'automatisme psychique, de ce qui a pu le nourrir : c'est là qu'il faut se demander si le pas dans la convention cinématographique, de laquelle on tente de se libérer, n'est pas franchi. En cherchant cet inattendu qui reste cohérent dans le domaine, dans la logique des rêves et de l'inconscient, l'écriture de la pensée ne peut être que juste, honnête, désintéressée du jeu de la raison et des habitudes généralement peu contestées, peu contredites. Ce sentiment enfoui qui perçoit les raccords possibles confère ainsi une connaissance pleine, entière ; sans jamais conclure, il lui suffit d'*être*. Lui-même s'estime suffisant, complet, irrévocable, et il lui importe peu qu'en fait il ne soit rien de tout cela.

Il s'agit alors de rejeter en partie ce que l'on a appris pour préférer ce que l'on connaît sensiblement, acquis par le vécu, l'expérience. C'est là que se trouve la nouveauté selon Pollet, qui permet d'accoucher d'un montage qui ne ressemble pas à ce qui se fait, sensiblement plus *juste*. Rien à voir non plus avec le hasard, puisque ces décisions, bien qu'inconscientes, révèlent ce qui s'est accumulé en soi, *en partie malgré soi. Monter comme l'on pense*. Ces choix dépendent des réminiscences de notre sensibilité profonde, et les associations, les analogies produites dévoilent le fonctionnement de notre pensée, altérée par notre vécu, les discours, la morale, etc., comme la mémoire réinvente l'espace-temps, recompose un passé selon une intuition des sens.

⁹⁵ J.-D. Pollet, *Cahiers du Cinéma*, n° 204, *op. cit.*, p. 29. Nous soulignons.

Le résultat s'avère étonnant, car c'est nous sur la page, sur la table de montage. Nous nous racontons le film, nous l'assemblons, comme Pollet le laisse venir à lui en montant, libéré au possible des conventions, en terrain vierge, prêt à être fécondé par son imaginaire. Chacun•e voit en *Méditerranée* ce qu'iel veut/peut, en tout cas pressent selon sa mémoire et sa sensibilité face au montage qui lui est proposé, suivant la corde mnésique ou sensible que cela touche, active, stimule. C'est en ça qu'il s'agit d'une rencontre entre deux pensées. Celle de Pollet et la nôtre.

Lorsque l'on saisit l'importance donnée par le cinéaste à la nouveauté, on comprend mieux pourquoi il évite de parler de surréalisme et préfère des termes comme *inconscient* ou *rêve*. Déjà parce qu'il côtoie le milieu *telqueliste* qui tente de s'émanciper de ces idées, mais aussi parce qu'elles datent en partie d'il y a trente ans. La véritable nouveauté, Pollet la trouve finalement dans sa posture, dans la tension dialectique qui retient *telquelisme* et surréalisme et reste critique face aux deux, en dynamitant le déterminisme mathématique des séries ou bien en examinant son inconscient en quête de résidus de conventions encore trop intériorisées. Il s'agit d'en trouver l'équilibre, la synthèse. À l'aide de cadres et de structures conscient•e•s au départ, venu•e•s partiellement du *telquelisme*, mais pour mieux les dépasser, y échapper à l'aide de la brèche produite par l'inconscient — dont les limites sont les véritables censures auquel obéir —, ouvrant ainsi sur les issues imaginaires capables de nous *resensibiliser*.

Ce qu'indique *Méditerranée* au•à la spectateurice, c'est qu'« *une image a priori n'a pas de sens. [...] Le cinéma, donc, c'est le montage. Le cinéma ne demande pas au spectateur de faire le voyage dans une image, il lui impose. Au-delà, il y a entre images l'espace d'une collure où se promène la liberté. Ces éléments de base (images et sons) vont un beau jour se trouver égaux devant la table de montage. Il y aura, à ce moment, un nouveau présent. À ce moment, il faudra rechercher les affinités, des analogies entre images, sons, chercher des cristallisations dans une incertaine liberté devant ce qui est déjà hors du temps. Choisir, déplacer, activer, retrancher, ajouter, chercher des affinités, provoquer des cristallisations, c'est une deuxième réalisation. Veiller aux prémonitions (Attention oracles !) et aux réminiscences (souvenirs, déformations, seconde vue).*⁹⁶ » *Veiller*, c'est à la fois rester délibérément éveillé pendant un temps habituellement destiné au sommeil, mais aussi monter la garde. Posture double donc, où l'inconscient est à écouter, un moment, avant d'en questionner l'*incertaine liberté*. Le cinéma polletien est une exploration des potentiel du montage, pointant l'absence partielle de sens au sein des plans, et se mettant en quête d'affinités analogiques, afin de cristalliser des associations insoupçonnées, pourtant prises entre *prémonitions* (futures) et *réminiscences* (passées), non pas *imposées* comme peut l'être la vision d'une image, mais *libres* (à nous) d'apparaître en pensée.

⁹⁶ J.-D. Pollet, Dossier *Trois Jours en Grèce*, non paginé, F-20-2.19.A, Dossier 1, Fonds Jean-Daniel Pollet, « Collections La Cinémathèque de Toulouse », 1991. Pollet souligne. Certes, il ne s'agit pas directement ici de *Méditerranée*, plus d'une méthode Pollet, cependant on relèvera les mots « seconde vue », premier titre du film.

Ainsi, cette étude de la génétique du film permet de saisir, quelle que soit la méthode analogique considérée (thématique, mnésique, sérielle, surréaliste...), que « *les images de Clair-Obscur ne seront (pas plus que dans Méditerranée) nullement associées suivant une logique consciente qui répond, le plus souvent à une censure, et conduit à une simplification abusive où les images et les mots sont privés de multiplicité et d'autonomie, rangés dans des catégories par le jeu de mécanismes rassurants. [Ce] sera un film libre dans le sens où il montrera que l'on peut faire éclater la distinction arbitraire entre réel et imaginaire, passé, présent, futur, sans entrer dans un espace mental dévitalisé. Le jeu de l'analogie et des correspondances entre images, sons, textes et musique n'aura pour but que d'essayer de redonner aux choses, aux visages montrés, leur pouvoir de révélation originel et oublié.*⁹⁷ » La singularité de *Méditerranée* réside dans son enchevêtrement déstabilisant qui ne rentre dans aucune case préexistante, en explorant pourtant certaines, sans s'y emboîter. Il s'agit de combattre la stérilité de catégories figées, en quête de nouvelles relations, car chaque chose dispose de cette capacité révélatrice ; révélant des associations, des embranchements, des ramifications multiples, analogiques.

Comment se fait-il qu'on soit alors *dans le film*, qu'on ne décroche pas de l'enchaînement des associations, malgré les multiples abstractions qui épuisent progressivement nos habitudes d'immersions cinématographiques, les rendent caduques, malgré les oscillations entre des pôles difficilement compatibles — homogène/hétérogène, continuité/discontinuité, contact/distance, telquelisme/surréalisme ? Où naît l'équilibre entre un thème méditerranéen homogénéisant, contrarié ensuite par l'idée d'une femme qui se souvient/rêve, échappant ainsi à l'esprit de la Méditerranée, dont l'influence sérialiste du telquelisme de Sollers est la négation directe, et l'attrait de Pollet pour le surréalisme devient *in fine* la négation de la négation ? Comment cette tension entre divers pôles, ce mouvement dialectique, induit par la génétique, ne se résout pas entièrement dans notre esprit, pour produire au contraire un *continuum analogique* que Sollers nomme obscurément le « *suspense généralisé de la sensation*⁹⁸ » ?

Ce que Fargier perd trop tôt en soulignant que *Méditerranée* engage la mort de le•a spectateurice mis•e face à sa vanité, à sa tentative vaine de déchiffrer le film à l'aide d'outils caduques, en quête d'un sens jamais saisi — « *ce sujet qui se croyait le destinataire d'une communication récitée commence à entrevoir la machinerie meurtrière, le piège, l'espace de sa propre mort. Produit d'une langue de la représentation, il doit périr avec cette langue, dans cette langue*⁹⁹ » —, c'est peut-être justement la part le•a poussant à embrasser sa nouvelle

⁹⁷ J.-D. Pollet, Dossier *Clair-Obscur* (ancien titre de *Contretemps*), s.d., non paginé, F-20-2.17.A, Dossier 1, Fonds Jean-Daniel Pollet, « Collections La Cinémathèque de Toulouse ». Propos d'environ 1987. Pollet souligne.

⁹⁸ P. Sollers, « Une autre logique », *op. cit.*, p. 38.

⁹⁹ J.-P. Fargier, « Vers le récit rouge », *op. cit.*, p. 13.

condition d'actrice du *continuum*, du montage s'il ne veut pas en être coupé, lorsqu'il réalise que ce film exige, loin d'être agressif, une écoute attentive — entre flottante et analytique — qui nous en apprend autant sur l'analogie, que la façon dont le public l'accueille au cinéma.

II – LE MOUVEMENT, CE « SUSPENSE GÉNÉRALISÉ DE LA SENSATION »

II.1. SE REPÉRER, SE DÉPLACER, PAR LA PENSÉE

« Écarter les plans les uns les autres pour provoquer des coupes, des sauts.¹⁰⁰ »

En comparant les répétitions de *Méditerranée*, notre esprit multiplie les allers-retours, généralisant un certain type de déplacement, une façon de se déplacer induite par le montage. Déjà car certains retours de plans — des prises différentes donc — suivent ce va-et-vient.¹⁰¹ Mais aussi car ces points d’ancrage, les rythmes qu’on peut ou non suivre, s’apparentent à des oscillations, à des piliers dynamiques sur lesquels se reposer, des éléments que l’on arrive à mesurer, à rabattre sous une *logique*, certes abstraite, mais qui stimule notre attention en nous raccrochant au flux du film. Plus haut, nous désignons l’une de ces oscillations *continuité/discontinuité*, une autre *contact/distance*. Dans les deux cas, Pollet se joue du raccord ; soit celui au thème, soit celui entre des prises répétées dont la mémoire perçoit ou non la différence. Cependant, *Méditerranée* comporte aussi certains blocs de plans qui suivent des raccords plus traditionnels, plus facilement assimilables aux principes d’une séquence, et qui reviennent à intervalle régulier, récupérant notre attention lorsque le montage obscur nous perd. Nous y retrouvons une logique plus proche de nos habitudes, des manières dont on se déplace d’un plan à l’autre, nous aidant ainsi à nous repérer. Du reste, ces passages, et par extension cette partie, remettent en jeu les notions de distance et de contact par voisinage que la deuxième sous-partie sur l’opération mnésique¹⁰² déployait pour indiquer des similitudes *par contact* entre des plans qui entravaient les comparaisons à *distance* entre des prises discordantes, les faisaient oublier.¹⁰³



Figure 15 : Occurrences du blockhaus.

¹⁰⁰ J.-D. Pollet, *Artpress*, n° 145, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰¹ Le blockhaus, vu par exemple dix fois, est pris dans un mouvement de gauche à droite : plan 6 panoramique vers la gauche, plan 28 fixe mais légèrement décalé à droite par rapport à la dernière occurrence, plan 30 fixe décalé à gauche, plan 44 travelling droite, plan 60 travelling gauche qui ne s’arrête pas, plan 89 fixe décalé à gauche, plan 110 panoramique droite qui finit sur le mur, plan 112 fixe et suite du mur, plan 122 fixe décalé à gauche, plan 191 fixe décalé à droite sur le mur.

¹⁰² « La mémoire en tant qu’instance associative », cf. *supra*, pp. 31-36.

¹⁰³ Cf. *supra*, pp. 34-35.

II.1.A. RACCORDS MÉTONYMIQUES, RACCORDS MÉTAPHORIQUES

Plongé•e•s après sept minutes dans *Méditerranée*, au plan 29, un premier taureau meurt. Premier, car un deuxième le rejoint sept minutes plus tard au plan 59. Un troisième manque de subir le *descabello* au plan 109, dix minutes après, puis un quatrième périt au plan 183 dix minutes plus tard, tandis qu'un dernier a déjà succombé au plan 250, sept minutes après le précédent. Récapitulons les morts subies ou évitées : 7:12, 14:07, 24:17, 33:56 et 41:08. Voici un certain *pattern* — toutes les sept ou dix minutes, un taureau meurt —, mis en danger par le troisième animal qui ne trépassé pas. Enfin si, mais à y regarder de plus près, il semble déjà mort sept minutes plus tôt — on le voit à l'épée et aux quatre banderilles roses plantées dans son dos identiques à celles du deuxième. Autre élément notable, la présence d'un *descabello* de 19 secondes à 30:30 ainsi que le déplacement de l'avant-dernière mort à 41:09 — on repère le plan à sa durée exacte de 54 secondes — sur une version précédente de montage¹⁰⁴, confirmant l'hypothèse du *pattern* de sept et dix minutes, mais indiquant peut-être aussi pour le premier plan une mort de plus, filmée sans être finalement montée, sachant qu'il y a au moins un taureau, couvert de banderilles bleues et vertes, que l'on voit et qui ne semble pas mourir à l'écran. Ce qu'il y a d'étonnant dans cette hypothèse, c'est que l'étude des deux versions de montage montre le souci d'adaptation et de transposition de Pollet. Si l'on compare les morts subies ou évitées de la première version (6:38, 13:33, 23:53, 30:30, 41:09, 46:10) à celles listées ci-dessus, Pollet respecte plus ou moins des écarts, tout en les réarrangeant pour épouser une version de montage cinq minutes plus courte (six si l'on ajoute le générique absent du *Minutage*).

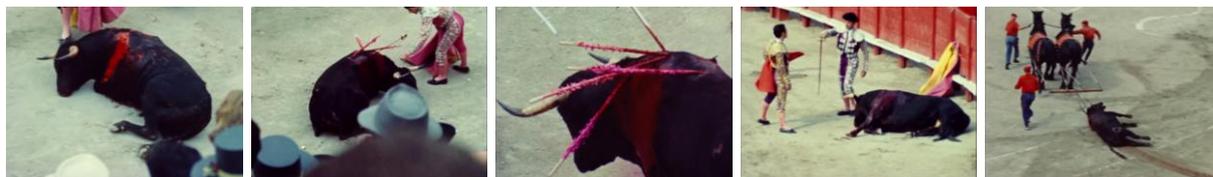


Figure 16 : Morts subies ou évitées des taureaux.

Pourquoi se focaliser sur ces morts ? Car celui qui se retrouve face à *Méditerranée* cherche des points d'ancrage, des repères. Ces épisodes peuvent endosser ce rôle pour plusieurs raisons qui détonnent et attirent notre attention : plans longs — dans un montage qui privilégie ceux de moins de dix secondes —, marqués par un bref arrêt musical, un silence, appuyés la première fois par la phrase « *On y est maintenant* », assez espacés et pris dans le *crescendo* de montages alternés de corrida pour être attendus comme points culminants de climax. Il s'agit d'évènements dont le•a spectateurice ressent le poids, la densité dramatique, la nature d'instant marquant : avec ces morts, le•a spectateurice tient là des balises grossières — dans le sens où elles restent abstraites et ne concordent pas avec des sections précises — pour organiser le sens.

¹⁰⁴ *Minutage*, op. cit., p. 7, plans 167 et 227 [en annexes, pp. 177-178 pour voir nos annotations].

Contrôler l'*homogénéité* des plans, autant que l'*hétérogénéité*, faire poindre l'une alors que c'est l'autre que nous nous attendions à ressentir, travailler l'incertitude, voilà l'un des défis de *Méditerranée*. Certes les morts de corrida détonnent en tant qu'actions dotées d'un certain poids, mais celle évitée, la troisième, échappe encore plus au jeu pour une autre raison : elle est induite, créée par un effet de montage entre plusieurs plans — tandis que les autres surviennent dans un plan ni précédé ni suivi d'un autre de corrida — ; alors qu'elle n'a pas lieu, on en ressent l'imminence, la menace. Plan d'ensemble d'un taureau, de trois *peones* et du *matador*. Raccord dans l'axe avant, sur le dos de l'animal ensanglanté. Raccord dans l'axe arrière, plus serré que le premier cadre. C'est le deuxième plan qui interpelle, qui vient chercher le détail du dos, l'accent. Il s'agit d'un des plans les plus courts de *Méditerranée*, moins d'une seconde, et c'est ce qui lui donne cette sensation de mort subite, abrupte, même si elle n'advient pas à l'écran. Le moment se construit d'ailleurs sur une *idée de continuité* spatiotemporelle, avec sa logique transparente des raccords dans l'axe et dans l'action — le taureau baissé de $\frac{3}{4}$ dos sur le premier plan se trouve dans la même pose sur les suivants et l'épée levée sur le deuxième l'est toujours sur le troisième —, alors que cette continuité n'est pas celle du tournage : les ellipses se repèrent en comptant le nombre de banderilles qui passe de trois à quatre entre le premier et deuxième plan. Ainsi, même si un temps est passé entre les plans, le montage l'efface à l'aide de sa logique d'accent qui recrée une continuité particulière, suit des raccords plus proches de nos habitudes.

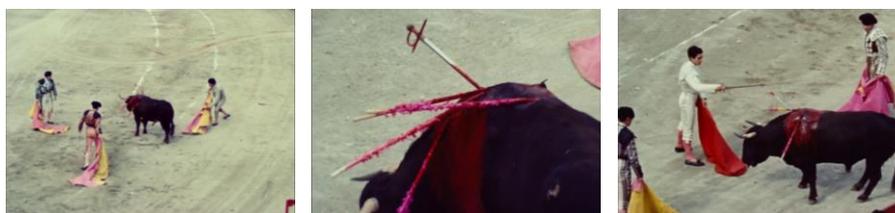


Figure 17 : Mort d'un taureau induite par le montage.

Pollet use à plusieurs reprises de ce type de raccords. Pour les spécifier et rendre compte de leurs enjeux, empruntons le terme *métonymie* à la rhétorique — tout en restant critique à son déplacement au cinéma — et l'emploi de Roman Jakobson : « *Le cinéma travaille avec des fractions d'espace et de temps de dimensions différentes ; il modifie les proportions de ces fractions et les confronte suivant leur proximité, ou suivant leur ressemblance et leur opposition, c'est-à-dire qu'il emprunte la voie de la métonymie ou de la métaphore (deux genres fondamentaux de la composition cinématographique).*¹⁰⁵ » Autrement dit, si le montage groupe des fragments de temps et d'espaces selon des lois de contiguïté, de proximité, d'angles de caméra qui découpent le *tout* (d'un lieu, d'une action), de cause à effet direct — par exemple

¹⁰⁵ R. Jakobson, « Décadence du cinéma ? » (1933), repris in *Cinéma : théorie, lectures*, numéro spécial de la *Revue d'Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 70. Cité par J. Gerstenkorn, in *op. cit.*, p. 10. Souligné par Jakobson.

le raccord dans l'axe ou le champ/contrechamp —, nous voilà proches de la sphère *métonymique*. Tandis que si ces lois s'apparentent à des rapprochements par similarités et/ou dissemblances — de couleurs, mouvements ou prises par exemple —, c'est la *métaphore* qui semble plutôt convenir. Car si la métonymie se fonde sur des rapports de voisinages, des relations logiques (contenant/contenu, partie/tout, cause/effet, etc.), elle n'induit pas de ressemblance : le dos du taureau arrive comme accent dans la corrida, pour autant l'animal *ne ressemble pas* à la corrida.

Il s'agit en réalité de deux façons de se déplacer, la première en faisant un pas de côté — comme on décalerait une caméra —, l'autre en faisant un bond, un saut de l'esprit qui, plus il est grand, plus l'éloignement inattendu qu'il produit réussit l'étincelle poétique, cet éclat qui séduit immédiatement notre sensibilité et suffit non plus à nous *convaincre* du rapprochement (cela serait solliciter la raison), mais plutôt à nous en *persuader* (faisant appel aux sentiments). Notons toutefois qu'une analogie nous est avant tout *imposée*, au mieux *proposée* à l'esprit ; fondement d'autorité du procédé et de celui l'exposant. Parce qu'il s'agit de la façon privilégiée pour se déplacer dans *Méditerranée*, nous sommes *obligé•e•s* de percevoir ces analogies — au moins d'accueillir le procédé — pour passer d'un plan à l'autre, si nous voulons nous mouvoir dans l'interstice de la coupe et ne pas être rejeté•e•s hors du film, dans la béance qu'il produit.

Si la grandeur du saut ne suffit pas, c'est que son « *acuité décisive*¹⁰⁶ » compte aussi, son intensité, son exactitude poétique, la pertinence de la ressemblance, sa *justesse reverdyenne*, avec pour seule juge notre sensibilité. Ce raccord analogique entre plusieurs plans à première vue sans rapport, ajoute le peu qui infléchit la linéarité des séquences *métonymiques*, ouvrant une brèche sur une autre dimension spatiotemporelle par où entre l'imaginaire : « *Plutôt que de rendre un objet conforme à une autre réalité en lui soustrayant de la substance, en le morcelant, il s'agit, au contraire, de lui en ajouter pour déformer la réalité, en créer une nouvelle, imaginaire de surcroît ; de se détourner de ce qui est pour lui ajouter ce qui n'est pas*¹⁰⁷ ». Les écarts entre les plans dans une séquence métaphorique gagnent ainsi en puissance *imaginaire*, forment une réalité éloignée des normes spatiotemporelles déterminées par nos perceptions (oculaires et auditives dans le cas qui nous intéresse) quotidiennes, pour au contraire rejoindre des visions psychiques, des rapprochements qu'effectuent non pas nos yeux et oreilles, mais notre esprit. C'est d'ailleurs pour cela qu'il s'avère difficile de déterminer précisément ce qu'on entend par *séquence métaphorique*, tant elle ne se définit plus selon des lieux, temps et actions délimité•e•s. Ce qui fait maintenant office de frontières, c'est la pensée et les sentiments qu'elle provoque. C'est elle qui détermine les moments de rupture, les contrastes suffisants pour passer

¹⁰⁶ Voix off de *Méditerranée*, 35:03.

¹⁰⁷ Marie-Ève Richard, *Po/éthique et cohérence sensible de la pensée analogique chez Annie Le Brun : Si rien avait une forme, ce serait cela*, Mémoire en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, 2018, p. 34.

d'une séquence à une autre. Plutôt que de dire que le film nous fait passer dans un•e autre lieu, temps ou action, il serait plus juste d'appeler cela des moments, distances ou bien sections, car si ces termes s'avèrent abstraits, ils échappent au moins aux dénominations formelles, gagnant ainsi en caractère sensible — c'est notre sensibilité, face aux éléments sonores et/ou visuels en dissonance, qui décide du passage d'une séquence à une autre —, autant que l'analogie permet « *d'échapper à cette anesthésie sensible qui bouche les issues imaginaires*¹⁰⁸ ».

Les contre-exemples à cette distinction sont trop nombreux pour l'appliquer au cinéma en général, mais elle nous aide à voir ce que Pollet inverse ici. Si les films usent plus souvent de passages métonymiques — des espaces-temps découpés selon la logique d'angles de caméra, reconstruits ensuite par le montage — que métaphoriques, n'intervenant eux qu'à titre intrus exceptionnels, la réciproque est beaucoup moins répandue. Ainsi, plutôt que d'enterrer et renier cette logique traditionnelle, Pollet la relègue au rang d'intervention *exceptionnelle* et parsème son récit de blocs de plans qui s'apparentent à des *îlots métonymiques* dont la position n'a rien d'anodin : les raccords dans l'axe sur l'hospitalisée (plan 21 à 23) s'immiscent par exemple alors que la table d'opération vient de perturber, pour la première fois, l'appartenance des images au *thème méditerranéen* en y échappant (plans 15, 18, 20) ; d'autres raccords dans l'axe courts sur le taureau qui évite la mort surgissent au moment où de longs plans — plan 98 sur un matador et un taureau, plans 101 et 106 sur deux travellings inverses sur une villa en bord de plage et plan 104 sur une jeune fille se rhabillant — troublent le rythme de *Méditerranée*, lui font adopter un rythme sensiblement plus lent, avec des raccords plus rares et donc forcément plus abrupts lorsqu'ils réapparaissent entre ces plans longs.

Au contraire, un raccord dans l'axe avant entre deux plans (199 et 200) sur une maison abandonnée déjà vus et raccordés de la même façon aux plans 32 et 33, ainsi qu'une suite de raccords en partie dans l'axe sur le visage d'une statue en pierre aux plans 202 à 206 suivent la phrase « *On est maintenant de plus en plus remplacé par un mouvement clair et sûr* », alors que le•a spectateurice, après 35 minutes de film, commence à repérer la logique de certains raccords, à s'appuyer sur certaines translations. De même, des plans 137 à 142, une femme se recoiffe tandis que la voix semble souligner l'évidence des raccords, redoublant ce qui se joue à l'image : « *Tableaux ramenés et lentement rapprochés* ». Raccord dans l'axe avant, rapprochant les deux plans, sur l'exacte première syllabe de « *rapprochés* ». Le contrechamp — syntaxe classique par excellence — dévoile un miroir renvoyant le plan précédent, les deux images se trouvant ainsi « *emboîté[e]s les un[e]s dans les autres* ». Retour du champ, du plan attendu vis-à-vis de la syntaxe — « *Avec la sûreté de l'habitude* » —, et du contrechamp, avec le reflet cadré plus proche, selon une échelle de plan à peine différente ; « *la distraction* ».

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 4.



Figure 18 : Exemples de raccords métonymiques.

Les redondances pointent ici l'aspect *métonymique* des raccords, le fait qu'ils reposent sur des *habitudes rassurantes*, mais surtout que leurs distances *s'emboîtent*, c'est-à-dire qu'elles recomposent des espaces-temps avec des plans qui prennent place exactement les uns dans les autres. Il s'agit de combinaisons *déjà vues, pré-vues*, prévisibles, là où l'on commence à saisir que ce que cherchent Pollet et Sollers se situe du côté de la *non-vision*¹⁰⁹ : ce qui n'a *pas déjà été vu* certes, mais aussi ce que l'on a *oublié de voir, mal vu* la première fois, ou *vu sans vision* (peut-être ce que l'on voit en esprit, selon le sens figuré du mot) ; dans tous les cas, ce qu'il faut *revoir*, notamment à l'aide de répétitions toujours différentes. Ce montage reposant sur des règles, des normes imaginaires dont on sent pourtant la dépendance et qui l'emportent sur la sensibilité, suit le sens que donne Stendhal à l'adjectif *ennuyeux* lorsqu'il cherchait à valoriser les Romantiques face aux Classiques : « *Je ne nierai point que l'on ne puisse créer de belles choses, même aujourd'hui, en suivant le système classique mais elles seront ennuyeuses. C'est qu'elles seront en partie calculées sur les exigences [...], et non [...] sur les passions dominantes*¹¹⁰ ».

II.1.B. RETROUVER DE LA TANGIBILITÉ ET TENIR COMPTE DE LA DISTANCE

Ces instants contribuent ainsi à recréer des *façons de se déplacer* dont le spectateur est familier au cinéma lors de moments où justement l'abstraction narrative pourrait s'emparer d'ellui, lorsque le montage analogique auquel iel n'est pas encore habitué s'installe depuis

¹⁰⁹ À travers la voix off dont le lexique nourrit cette approche : « *un aveuglement* » (7:22), « *des choses vues sans vision* » (10:26), « *conduit progressivement en aveugle à travers chaque première vision erronée* » (17:23, 30:51), « *l'indication aveugle* » (26:40) et « *un réveil aveuglant* » (42:10).

¹¹⁰ Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1823), Paris, Le Livre du Divan, 1928, p. 87.

trop longtemps, qu'iel perd le fil de ce qu'iel voit et entend. C'est d'ailleurs sûrement pour cela que ces blocs concordent avec certains éléments sonores ; afin de retrouver de la tangibilité, du concret, connecter plus directement ce qui est vu et entendu. Des cigales, oiseaux et abeilles entourent l'enchaînement de points de vue sur la maison abandonnée (7:29), une musique de Stélios Kazantzidis¹¹¹ accompagne une fête du village comme une prise de son *in* (12:49), de l'eau remuée et du bois qui grince habillent les différents gestes d'un vieux rameur (16:50), les cris de la foule réagissent comme en direct à la mort évitée de la corrida (23:58), le calme lointain des vagues joint le champ-contrechamp de la jeune femme qui se recoiffe (26:52), etc.



Figure 19 : Raccords métonymiques liés à des sons synchrones.

Si la plupart de ces exemples se situent dans la première partie de *Méditerranée*, peut-être est-ce justement pour guider au départ le•a spectateurice, lui promettre une intelligibilité toujours à venir et retenir de ce fait son attention autour d'une oscillation entre deux pôles, l'un plus *abstrait*, l'autre plus *concret*. Nommés ainsi, car le second s'appuie davantage sur des instincts de montage entretenus par le cinéma longtemps et repose ici sur un lien plus direct entre le visuel et l'auditif, moins altéré par un collage de plusieurs éléments de réalités, de dimensions au départ distinctes, ou plutôt assez éloignées pour que cela soit le montage qui les *rapproche*, comme cela se sent dans le premier pôle. Car l'abstraction de *Méditerranée*, la *réalité imaginaire* qu'Annie Le Brun associe à la pratique de l'analogie, tient compte de la distance entre les éléments rapprochés, « *puisque c'est justement cette distance qu'on s'efforce d'abolir autour des êtres, des choses mais aussi des idées et des sensations, sous prétexte de communication.*¹¹² » Le montage *analogique*, plutôt *abstrait*, contrairement aux moments plus *concrets métonymiques*, n'essaie pas de rayer la distance entre les éléments qu'il rapproche, dans le *rapprochement* qu'il opère. Loin de là, ce sont leur rapprochement ET leur distance qui produisent *l'étincelle poétique*, qui émeuvent. Pointer la distance et la transgresser en une fraction de pensée ; preuve de la force imaginaire.

¹¹¹ Intitulée « Αχ γιατί γιατί », https://www.youtube.com/watch?v=Z00Oz3G_HPY [consulté en mars 2021].

¹¹² A. Le Brun, *Du trop de réalité*, op. cit., p. 113.

Au sein de l'analogie, c'est l'expression *comme si* qui a son importance. *Ceci comme si c'était cela*. Sous quelle(s) condition(s) ? Selon quelle distance ? Il s'agit d'un réveil sensible de la distance ; pouvoir la juger elle, sensiblement. Tout n'est pas égal à tout, mais peut l'être « *si...* », sous conditions, suivant telle analogie. L'opération entrave forcément les chemins tous tracés des objets communicatifs, car le sentiment provoqué par la distance se contrôle encore moins que l'information relayée par la communication, appartient encore moins à cet ordre.

En usant avec parcimonie des instants métonymiques, Pollet se sert en quelque sorte de ces retours concrets pour transférer au reste du montage analogique une partie de leur faculté à rattacher le•a spectateurice aux éléments vus et entendus. Les premiers ne se retrouvent pas tout à fait soumis aux seconds, à cette autre logique, mais au contraire la consolident en transmettant certains de leurs attributs avantageux, en continuant qui plus est à travailler cette *sensation des distances*. Dès lors, il s'agit d'une utilisation nécessaire de moments métonymiques, créant une nouvelle oscillation qui permet au film de se consolider autour d'un équilibre supplémentaire, autorisant ainsi un glissement progressif vers la seconde partie de *Méditerranée* plus abstraite, plus avare en blocs métonymiques et en éléments sonores autres que la voix off ou la musique — et que l'on pourrait du coup faire débiter autour de la mort évitée du taureau, pour les raisons acoustiques ci-dessus. « *Dans cette oscillation, cette marge, à nouveau l'indication aveugle que la moindre chose est aussi vaste que la plus vaste. Que le point de vue se situe également partout* » (voix off, 26:34). Partout, plus seulement au sein d'un•e lieu, temps ou action précis•e. Point de vue de la pensée, plus seulement de la caméra découpant les axes. C'est ainsi que Pollet met en scène de courtes distances métonymiques pour mieux apprécier les bonds analogiques, leur appel d'un plus vaste, plus lointain, prometteur d'imaginaire. Premiers pas pour déchiffrer la formule de Sollers : « *Ce qui donne à ce film sa force et son efficacité, c'est une sorte de suspense généralisé de la sensation, obtenu par un contrôle rigoureux des distances.*¹¹³ »

II.2. MUSICAL, PLUS QUE DU LANGAGIER ; L'ANALOGIE DES CONTRAIRES

« Méditerranée. Sans raison apparente, les mêmes images reviennent dans des successions différentes. Quoi de commun entre elles ? De quel droit passer d'une chose à une autre ? Qu'est-ce qui permet de passer d'une chose à une autre ? Rien de commun semble-t-il sinon que se tisse, se déroule comme une phrase inconnue, musicale, plus que langagière, le plus proche et le plus lointain, le plus étrange et le plus familier, le plus petit et le plus grand, le plus connu et le plus anonyme, le plus vivant et le plus inanimé, le fruit et le monument, la jeune fille et la mort ainsi mis sur un même plan, une commune mesure, mais laquelle ?¹¹⁴ »

¹¹³ P. Sollers, *loc. cit.*, p. 57. Nous soulignons.

¹¹⁴ J.-D. Pollet, Dossier *Clair-Obscur*, « Collections La Cinémathèque de Toulouse », *op. cit.*. Propos de la fin des années 1980. Nous soulignons.

Même si ces propos datent des années 1980, et qu'il est difficile de savoir à quel point ils se sont construits après la lecture des articles sur son film que Pollet suivait assidûment¹¹⁵, leur force réside dans la façon dont le cinéaste résume *le mouvement* abscons traversant le montage. Ainsi, si la partie précédente répondait à l'opération mnésique, celle-ci réagit au sérialisme, s'invite dans son cadre musical afin de saisir ce que Pollet entend par une *phrase plus que langagière*, s'éloignant alors du principe des *séquences-phrases*. De plus, les derniers exemples cités, moins *contraires* que les autres, à savoir le *fruit/monument* et la *jeune fille/mort* rappellent nos deux cas surréalistes, malmenant les séries ; la mandarine/pyramide, l'opérée/taureau.

II.2.A. LE POINT DE L'ESPRIT : PENSER LE CHAOS PAR DES CONTRADICTIONS

Tout d'abord, Pollet se réfère ici en partie à Sollers : « *Qu'est-ce que j'entends par loi d'analogie ? C'est justement que le problème de continuité qu'on se pose en écrivant ou peut-être en tournant un film comme Méditerranée pourrait s'énoncer de la manière suivante : de quel droit passer d'une chose à une autre ? Qu'est-ce qui nous permet de passer d'une chose à une autre ? [...] Tout le film est construit sur cette oscillation entre des éléments "plats" et "profonds", qu'ils soient antiques ou modernes. [...] Ces éléments contradictoires trouvent donc leur identité à l'intérieur d'un mouvement d'exposition qui les groupe, les souligne et les annule en maintenant leurs contradictions.*¹¹⁶ » Dans les deux cas, comment passer d'un plan à l'autre, *de quel droit, qu'est-ce qui le permet ?* Mais surtout, l'idée d'un *mouvement* analogique qui joint en une *commune mesure* des éléments filmiques *contradictaires* ne perdant pas pour autant leurs *contradictions*. Une scission advient néanmoins quand Sollers voit ce mouvement « *comme on peut avoir l'impression d'entrer avec certains livres modernes, ou du moins quand on écrit certains livres, dans un espace et une temporalité absolument formalisés où se déclencherait une correspondance généralisée [...] [où] depuis la première image jusqu'à la dernière, il se développe comme une écriture sur l'écran*¹¹⁷ », alors que Pollet cherche à dépasser cette notion d'écriture et le relie ici à de la musique ; sûrement à son arrangement plus abstrait.

La question est alors de repérer comment s'incarne concrètement ce jeu d'éléments contradictoires, afin de saisir ce qui apparaît ou non comme musical dans ce mouvement.

Tout d'abord au niveau de la bande images. *Méditerranée* se compose d'innombrables mouvements d'appareil contraires, pourtant contigus : travelling à droite sur les barbelés suivi d'un travelling circulaire à gauche autour d'une statue d'Horus (plans 1 et 2), panoramique à

¹¹⁵ Dans les archives de la Cinémathèque de Toulouse se trouvent des notes de Pollet sur les articles traitant ses films.

¹¹⁶ P. Sollers, « Une autre logique », *op. cit.*, p. 38. Nous soulignons.

¹¹⁷ *Ibidem*. Nous soulignons.

droite sur des escaliers en ruines précédant un panoramique à gauche pour découvrir l'entrée du blockhaus (plans 5 et 6), travelling à droite vers le mur du même blockhaus évitant de s'emboîter avec le travelling à gauche sur les ruines de Palmyre (plans 44 et 45), etc. Mais aussi selon le motif formel récurrent d'un balancier, un va-et-vient *métronomique* au sein des séries ou des images : le taureau provoqué et l'accordéoniste $\frac{3}{4}$ dos droite (plans 53 et 54) en chiasme avec l'accordéoniste $\frac{3}{4}$ dos gauche et le taureau tué (plans 58 et 59) qui ferment la parenthèse de la fête grecque si vivante, d'autant plus que l'instrument se joue en ouvrant et fermant un soufflet, se déplie lui aussi pour mieux se replier ; les rouleaux des vagues à droite puis à gauche, en retour contraire (plans 16 et 17), intégrés dans la série¹¹⁸ [jardins – table d'opération – vagues $\frac{3}{4}$ gauche – vagues $\frac{3}{4}$ droite – table d'opération – jardins] dont le montage déplié/replié, à l'ordre des plans inversé, en miroir, est repris plus tard sur une autre série¹¹⁹ [mer calme – l'opérée – tribunes vides de côté – tribunes vides de face – l'opérée – mer agitée], etc.

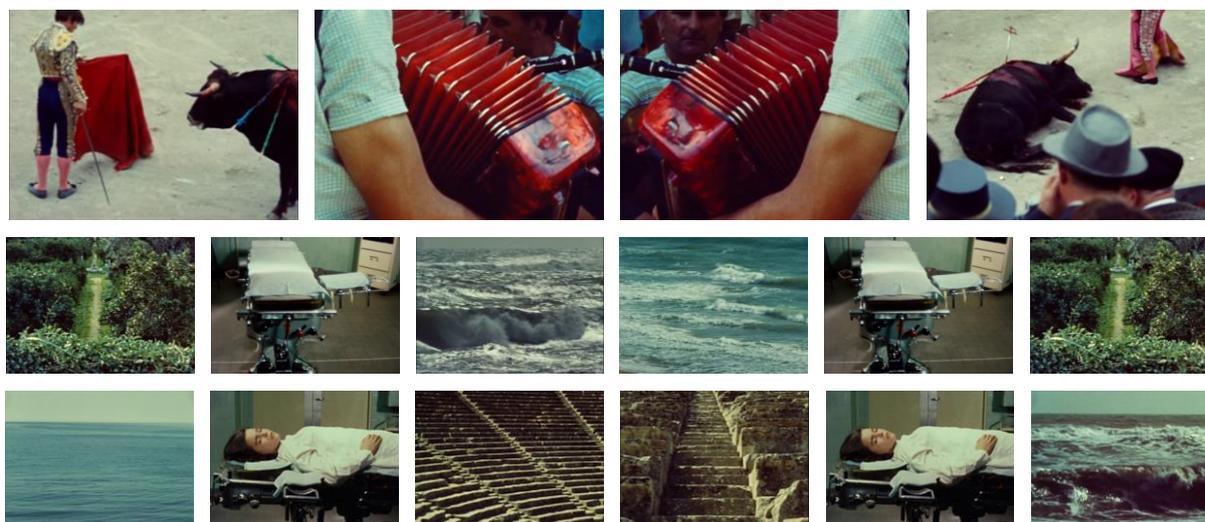


Figure 20 : Compositions symétriques dans le montage.

« Les effets de symétrie, jamais exacte, jouent un rôle important dans la forme du film, mais aussi dans l'idée qu'ils incarnent : le retour au point de départ. Non seulement les plans se répètent, mais les mouvements qu'ils donnent à voir ne cessent de revenir sur eux-mêmes [...]. Le montage produit partout des différences : entre les séries de plans qui ne cessent de varier, d'un plan à son retour car il ne revient jamais à la même place ni toujours avec la même durée [ni la même prise ni le même étalonnage], d'un mouvement de caméra à son inversion, etc. Le même ne cesse de générer de l'autre. D'un côté, le mouvement de Méditerranée est une machine à différences, de l'autre il est l'ensemble des rapports différentiels¹²⁰ ».

¹¹⁸ Cf. *supra*, p. 41.

¹¹⁹ Cf. *supra*, pp. 41-42.

¹²⁰ B. Gallet, *op. cit.*, p. 90.

Le même ne cesse de générer de l'autre. La phrase s'avère elle aussi réversible : l'autre ne cesse de générer du même. Autrement dit, la symétrie devient la composition rassemblant les mouvements contraires, associant l'un à l'autre, travaillant justement les différences, entraînant au passage les plans habitant ces déplacements pour jouer de leur distance : « *Le montage de Méditerranée suit deux logiques parallèles : d'un côté il est attentif au contenu des images, à la nature de ce qu'elles montrent [...], de l'autre, indifférent à ce qu'elles représentent, il s'intéresse à leur forme, aux mouvements qui permettent de les associer [...]. Un mouvement s'émancipant des choses et des corps sans cesser de s'y relier, [...] [cherchant] à travers eux un mouvement secret et imperceptible, celui du monde, inlassable et pluriel.*¹²¹ » Ce mouvement s'avère sensible aux associations *substantielles*, attentif au fond et à la nature représentative des plans, mais aussi à celles *formalistes*, soucieux des possibilités combinatoires de leurs formes et de leurs mouvements, et cela sans forcément tenir compte de leurs contenus, leurs corps.

En outre, si une opposition se schématise par deux éléments allant dans des directions contraires, Pollet vise peut-être — plus qu'à boucler son montage, « *le retour au point de départ* » —, le *point de départ* lui-même, d'où part chaque élément filmique aux directions contradictoires, le point d'équilibre, le *point de l'esprit*.

Ce dernier terme, nous l'empruntons à Breton qui « *croyait, dans le Second manifeste, en l'existence d'un "point de l'esprit", d'un "lieu mental" où "la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. [...] C'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point."* (Manifestes du surréalisme, op. cit., p. 73).¹²² ». Citation que Marie-Ève Richard retrouve évoquée, condensée chez Le Brun : « *Tout ce par quoi nous pouvons encore faire obstacle à notre malheur est de l'ordre sensible, opposant à l'indéterminé qui nous menace l'ambiguïté de la forme, à même d'unir l'intérieur et l'extérieur, l'unique et le nombre, la partie et le tout. Et de les unir à chaque fois en proposition inédite pour organiser le chaos des questions sur ce que nous sommes, pris dans les remous du temps et du hasard, du désir et de la peur, de l'absence et de la présence. Devant ce chaos qui nous fonde, la forme sensible reste notre seul recours : depuis toujours, le rythme, la scansion, la délimitation de l'espace de jeu, le lever et le tomber du rideau, par le retour à la finitude qu'ils instaurent, ne sont-ils pas une manière de conjurer le risque de la folie qui est en nous et de figurer ainsi, comme un retour à l'unité, la résolution de la folie en non-folie ? Étrange retour dont l'image poétique, nous amenant par la liberté de son surgissement vers la folie de l'infini et nous en ramenant à travers l'invention de la forme finie, est l'exemple le plus intense :*

¹²¹ *Ibid.*, p. 91.

¹²² M.-E. Richard, *op. cit.*, p. 40.

tel un immédiat rétablissement au bord de l'abîme qui déterminerait, à chaque fois et très exactement, le lieu improbable, mobile, à pic, où les contraires "cessent d'être perçus contradictoirement." Et là, je voudrais qu'on mesure l'importance vitale qui échoit soudain à la poésie dans ce monde qui est le nôtre où [...] la collectivité a abandonné la recherche de ce lieu virtuel qui appartient à chacun et à tous, [...] jusqu'à ce que les jeux de l'un avec le multiple, de l'unique avec la totalité cessent de figurer la fatalité de la séparation.¹²³ »

Le point de l'esprit se réfère ainsi au lieu virtuel où s'allient les éléments contradictoires groupés, soulignés, annulés en maintenant leurs contradictions, pour reprendre la formule de Sollers. Unis au sein de formes finies jamais définitives, des rapports différentiels, des analogies de contraires, toujours inédites et ambiguës pour « organiser le chaos des questions sur ce que nous sommes » — Sollers lui-même disait qu'ils visaient « du cinéma qui n'en serait pas, qui serait de la métaphysique en somme¹²⁴ » —, reflétant dans un miroitement les contradictions qu'elles supportent. Pour Le Brun, cette forme sensible répond au chaos de l'indéterminé en lui opposant une création esthétique qui le questionne, le met en jeu, mais prend aussi les armes contre l'ordre de la finitude, des choses finies, des relations figées, tout en s'arrêtant juste avant le précipice de la folie, de son infini, car cela signerait la disparition du mouvement analogique, noyé dans son propre excès, alourdi d'images rapprochées toujours plus contradictoires, en manque d'équilibre. Concrètement, si Pollet ne souhaite pas perdre son *continuum analogique*, tout en tenant à associer des contradictions lui permettant d'atteindre une profondeur poétique supérieure, à l'aide d'analogies de distances toujours plus grandes, s'élevant à sonder le chaos du monde, à côtoyer la métaphysique, c'est cette masse critique qu'il doit sentir et éviter.

C'est ainsi que Pollet, comme Le Brun, cherche à contrer un ordre établi au profit d'un autre poétique, sensible, proche d'un suspense vital à défendre : « On passerait de l'ordre pseudo naturel à l'ordre poétique par un choix des coupes à faire dans l'ordre convenu [...], en supprimant de la pseudo réalité. Supprimer des maillons, c'est au pire gagner du temps, au mieux découvrir d'autres règles, d'autres ordres qui étaient déjà là mais qui ne pouvaient être révélés que par ces coupures, accidentelles ou délibérées. [...] Nous sommes tous suspendus. À quoi ? À la seconde qui vient, là, maintenant. La vie est un suspense perpétuel, de la naissance à la mort. [...] Ce suspense, on ne sait pas où il va. La vie est un long suspense pas du tout tranquille, sans commencement ni fin et malheureusement, la plupart des films n'en rendent pas compte. Les films intéressants, c'est comme si on était déjà rentré, dès le générique, avec l'auteur, et qu'on n'en sorte pas au mot fin. Les gardiens d'un ordre établi font tout pour refuser

¹²³ A. Le Brun, *Appel d'air* (1988), Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 2011, pp. 118-119.

¹²⁴ P. Sollers le 3 octobre 2001, après une projection de *Méditerranée*, *op. cit.*.

ou refouler le suspense [...]. Refus du suspense, refus de la vie. *Ce qu'on voit — écran ou vie — est toujours multiple. Mais, au lieu d'étendre le champ, on a tendance à le réduire.*¹²⁵ »

Le suspense général dont parle Sollers suit certes un contrôle des distances, mais relève aussi d'un mouvement tirant ses qualités du flux vital, *multiple, étendu, perpétuel*, vagabond, dont l'association de principes d'organisation contradictoires et d'éléments filmiques contraires expose de façon encore plus excessive ces traits. Car l'analogie de contraires pousse dans ses retranchements la définition de Reverdy¹²⁶, en fait le procès au seuil de ses limites : c'est en cela qu'elle devient une façon d'imager, de cristalliser certains questionnements existentiels, de les mettre en jeu, en mouvement, selon des associations sensiblement incarnées et qui se doivent d'être inédites pour relancer ces interrogations qui peut-être ne se résoudre jamais. Il s'agit de reposer la question, la répéter autrement, la relancer selon d'autres analogies — formes finies jamais définitives —, afin de se rapprocher de réponses, celles qui nous semblent pertinentes, *justes*. Voilà la quête de « *l'activité surréaliste* » d'après le Breton du *Second manifeste*.

Avancer ainsi dans l'obscurité de l'inconnu, le nommer à l'aide d'analogies éclairantes, d'« *affinités égarées ou illisibles entre toutes choses*¹²⁷ » menant à la « *romantisation du monde* », c'est-à-dire à sa connaissance sensible, poétique, à son interrogation esthétique, en quête de « *la cohérence universelle, intime et harmonique [qui] n'est pas, mais doit être.*¹²⁸ » [...] « *Le monde n'est pas encore terminé — il l'est aussi peu que l'esprit du monde.*¹²⁹ » [...] *Repenser poétiquement le Tout, sous la forme d'une épopée fantastique, d'un devenir poétique du monde, où s'esquisse la réconciliation entre le rêve et le réel* ». Ainsi, la pensée analogique tend à la construction de *l'esprit du monde*, à son *devenir poétique*, la façon dont nous nous l'approprions intimement, dont nous sondons notre harmonie à celui-ci, en vue d'une réconciliation avec sa part d'inconnu ; les objets analogiques devenant un geste esthétique mettant en œuvre cette volonté.

Représenter le principe du cours de la vie autant que celui de la pensée, faire du cinéma une métaphysique sensible. Mais aussi une façon pour Pollet à la fois d'indiquer la singularité des œuvres et de leurs propositions esthétiques — qui ne s'emboîtent jamais totalement dans des cadres préconçus et relancent autrement les questions vitales ; « *autres et les mêmes* » —, et de mesurer l'inconciliable entre le *telquelisme* et le surréalisme qui l'écartèlent ; leur antinomie

¹²⁵ J.-D. Pollet, *L'entrevues*, op. cit., pp. 49-50. Nous soulignons. Pollet utilise ici le terme *suspense* en référence à un article non-signé de Gérard Leblanc (avec qui il co-écrit *L'entrevues*), « Pour une organisation révolutionnaire des représentations, un film : Quand on aime la vie, on va au cinéma », in *Cinéthique*, n° 23-24, 2e trimestre 1977 ; où le *suspense* est décrit, au contraire, comme la forme privilégiée de l'impérialisme.

¹²⁶ Cf. *supra*, p. 49.

¹²⁷ Olivier Scheffer pour cet extrait et les deux suivants, paraphrasant en partie la pensée de Novalis, in « Novalis, poésie et philosophie de l'analogie », *Le Démon de l'analogie*, op. cit., pp. 170-175. Scheffer souligne.

¹²⁸ Novalis, in O. Scheffer, *Le Brouillon Général* (2000), Paris, Allia, 2015, p.223.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 99.

s'avérant relative sur la question des analogies de contraires et leur guerre parfois plus idéologique qu'esthétique. En paraphrasant les premiers propos de Sollers, tout en appuyant ensuite cette idée d'analogie de contraires en multipliant les exemples, plus proches de Breton que de Sollers, Pollet souligne ces « *contraires qui cessent d'être perçus contradictoirement* » et trouve un point commun, une comparaison, une analogie réconciliant ces systèmes *a priori* contradictoires en les mettant en jeu esthétiquement, sur le même plan, en en posant la question dialectique. En outre, Pollet, en plus de citer indirectement Sollers, se réfère à un texte de Bonitzer sur *Contretemps* : « *quoi de commun [...] ? Rien, sinon que s'y tisse, s'y déroule, comme une phrase inconnue et plutôt langagière, le plus proche et le plus lointain, le plus étrange et le plus familier, le plus petit et le plus grand.*¹³⁰ » Pollet y ajoute l'ordre *musical*.

II.2.B. LES ACOUSMÈTRES, (DÉS)ACCORDS SONORES

Sans saisir encore l'aspect *musical*, cette ligne de composition se devine partout. Pas seulement au sein des images. Parmi les huit sons¹³¹ que contient *Méditerranée*, trois usages contradictoires. Tout d'abord, les sons *in*¹³² (même si aucun ne l'est vraiment, tient sûrement de la postsynchronisation de sons de la sonothèque du cousin de Pollet, François Bel¹³³), dont la source se trouve à l'image.¹³⁴ Ensuite, ceux *hors champ*, dont la source semble juste en dehors du cadre.¹³⁵ Et finalement, certains, dits *off*, qui se confondent avec les précédents, selon les discriminations de l'analyste et qui s'entendent plutôt extérieurs aux plans, résultant d'un collage entre son et image qu'on n'aurait pas forcément *mis•es sur le même plan*. Cet usage correspond surtout aux occurrences des cigales, abeilles et certains oiseaux, autant dans leurs apparitions isolées que lorsqu'elles forment un bloc sonore abstrait sur les plans 32-34 autour de la maison abandonnée, lors du double travelling sur des colonnes en pierre et une haie de cyprès, plans 170-172, et au niveau des plans 36-40 sur un banc, des jardins et un oranger. Dans les trois cas, les cigales, puis l'arrivée d'abeilles finissant par se fondre aux oiseaux dans les deux premiers, à

¹³⁰ P. Bonitzer, *L'entrevues*, *op. cit.*, p. 169. Nous soulignons.

¹³¹ Du vent, le chant des cigales, celui d'oiseaux, le clapotis de vagues, des bourdonnements d'abeilles, du bois qui grince, de l'eau qui coule, et enfin une foule qui crie, siffle, acclame.

¹³² Nous reprenons ici la dénomination de B. Gallet, in *op. cit.*, pp. 91-92.

¹³³ Intuition de B. Gallet, in *op. cit.*, pp. 84 et 99. François Bel, avec qui il renouvellera le procédé sur *Pour Mémoire* (1978), réalisé aux côtés de Maurice Born, où les sons furent produits et/ou retravaillés en studio.

¹³⁴ Parmi lesquels les plans 26, 92, 105 et 169 de vagues bruitées, ainsi que la suite de plans 137-142 sur la femme qui se coiffe, où les vagues se voient et s'entendent au loin ; le vent qui fait bouger les herbes à côté des barbelés des plans 1, 61 et 188 ou celles du blockhaus et de ces morceaux sur les plans 6, 44 et 51 ; le grincement du bois et l'eau remuée qui coïncident avec un rameur sur une barque au niveau des plans 79-82, 136 et 259.

¹³⁵ Parmi lesquels le grincement du bois et l'eau remuée par une barque sur laquelle est embarquée la caméra dans les canaux de Venise sur les plans 72 et 91 ; la foule qui réagit aux actions de la corrida sur les plans 53, 59, 107-109 ; l'eau qui coule sur le plan 38 d'un oranger et celui 39 d'un banc, puis trouve son incarnation visuelle dans une fontaine sur les plans 40 et 42 ; le vent sur la villa de la plage, plans 101 et 106.

l'eau qui coule dans le troisième. « Michel Chion dirait qu'il [ce bloc] n'est plus visualisé mais acousmatisé, écouté pour lui-même, indépendamment de l'image qu'il continue néanmoins d'accompagner. Disjoint mais se rapportant à elle, il réalise une conjonction impossible : celle de deux incommensurables dans le présent du film. L'image alors [...] [est] hantée par quelque chose avec quoi elle n'a de rapport que sur le fond d'une différence irrémédiable.¹³⁶ »

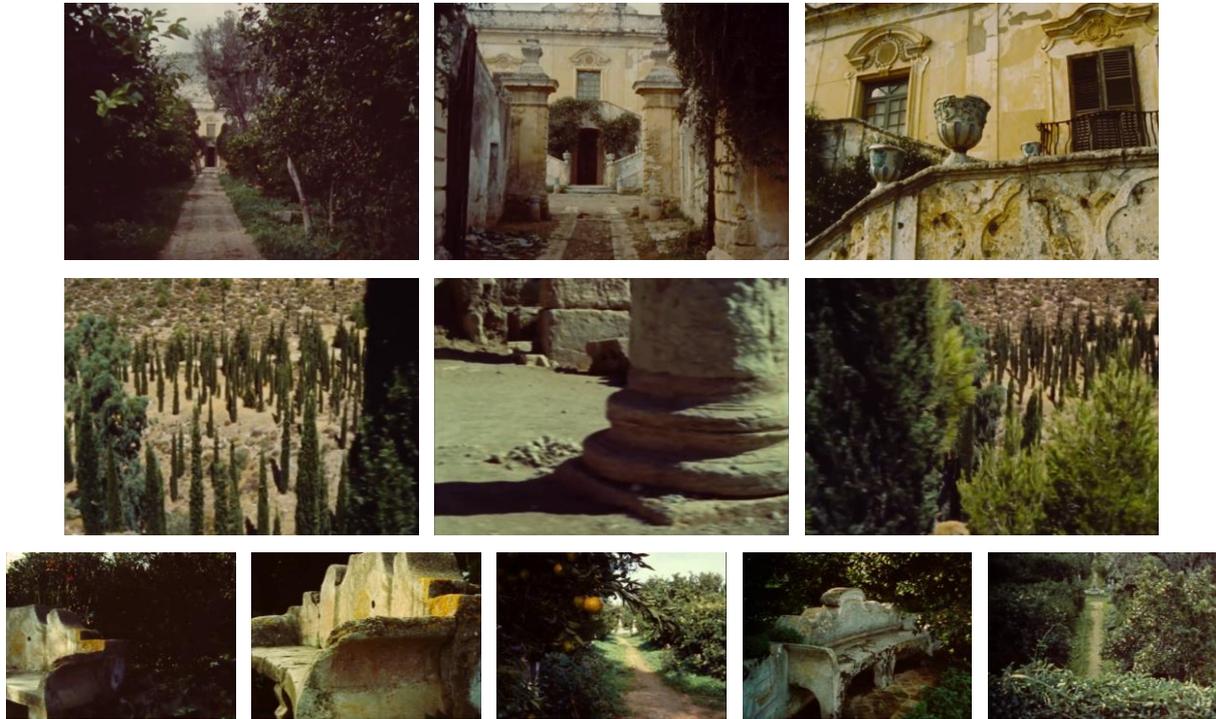


Figure 21 : Plans accompagnant des sons acousmatisés.

Le terme de Gallet n'est pas innocent. Il cite la voix off du troisième exemple, « *Tout se fait horizon, tout se rapproche, tout se hante* » (9:34), mais aussi l'équivalent visuel. Une ombre sur la gauche du cadre s'invite au même moment sur l'oranger, l'hante à la manière d'un spectre maladroit, comme si une main s'était glissée malencontreusement sur le bord de l'objectif. On pourrait presque croire à une erreur technique passée inaperçue si celle-ci ne se poursuivait pas sur les plans suivants, au même endroit, à gauche, toujours mouvante : sur le banc, les jardins et l'opérée ; l'ombre s'en retire finalement. Ainsi, Pollet rapproche même les maladresses du tournage, les raccommode en une forme plastique analogique qui raccorde les plans entre eux.



¹³⁶ B. Gallet, *op.cit.*, pp. 91-92. Nous soulignons.



Figure 22 : Ombre sur l'objectif de plusieurs plans rapprochés.

Ces trois usages s'avèrent d'autant plus contradictoires, qu'il s'agit des mêmes sons reconfigurés *in, hors champ* et *off*. Du reste, Gallet l'indique, l'analogie de contraires concerne ici surtout l'association image/son, l'oscillation qui les joint autant qu'elle les disjoint, met en relation deux indépendances qui s'accompagnent pourtant, se côtoient au sein des plans et dont la question de *l'irrémediabilité* est reposée à chaque alternance d'usages, plus particulièrement à chaque collage imprévu, lorsque le son vacille entre *hors champ* et *off*, qu'un écart, une brèche se perçoit et ouvre une échappée imaginaire, une réalité *autre* que la somme des deux autres.

La voix *off* aussi oscille¹³⁷, croise le contenu de l'image et des sons, décrivant une façon de les déchiffrer, ou s'en éloigne, prend une distance abstraite. Elle semble ainsi partout, partout en même temps, pouvoir tout voir et avoir tout pouvoir ; quatre facultés qu'attribue Chion à *l'acousmètre*, « ce personnage acousmatique dont la position par rapport à l'écran se situe dans une ambigüité et un battement particulier [...] On pourrait le définir comme ni dedans ni dehors (par rapport à l'image) : ni dedans parce que l'image de sa source — le corps, la bouche — n'est pas incluse, mais ni dehors non plus parce qu'il n'est pas franchement positionné *off* sur une estrade imaginaire rappelant celle du [...] conteur [...] et qu'il est impliqué dans l'action, sans cesse en danger d'y être inclus¹³⁸ ». Ni dedans ni dehors, dépossédée de son corps, décollée mais engagée dans un *battement*, à la limite d'être incluse à l'image. Elle-même décrit ce mouvement abstrait qui se retrouve partout dans le film, s'accumule en se répétant.¹³⁹

Mouvement que souligne aussi la partition de *Méditerranée* et qu'elle finit par incarner de façon autonome en le redoublant et l'amplifiant également.¹⁴⁰ Notamment autour du *bourdon*

¹³⁷ Cf. *supra*, p. 44, quand nous parlions de ce caractère oscillatoire, schématisé par Pollet lui-même.

¹³⁸ M. Chion, « L'acousmètre », *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1990, pp. 109-110. Cité par B. Gallet, in *op. cit.*, p. 100.

¹³⁹ Indiqué, partiellement, à l'aide des phrases : « une mémoire inconnue fuit obstinément vers des époques de plus en plus lointaines. » ; « et toujours cette montée d'immensité à l'intérieur » ; « survoler dans le noir » ; « on y marche » ; « un aveuglement croissant » ; « tout se rapproche » ; « région des passages » ; « l'accumulation de mémoire se poursuit » ; « cela continue donc depuis des milliers d'années » ; « on est dans ce travail millénaire, incessant » ; « conduit progressivement en aveugle » ; « rien n'est fermé dans ce glissement dont la blancheur s'assourdit, s'accroît » ; « on est dans son reflux » ; « Les pièces du jeu sont reprises, elles seront relancées » ; « dans cette oscillation » ; « tableaux ramenés et lentement rapprochés les uns des autres » ; « des paysages qu'on traverse » ; « évoluant ensemble vers un accord » ; « de plus en plus remplacé par un mouvement clair et sûr ».

¹⁴⁰ Cf. *supra*, p. 28, pour retrouver notre brève étude musicale, notamment sur l'oscillation continuité/discontinuité.

et de la lancinante répétition du *thème de la mer* qui dramatisent à certains moments les scènes, ou de ce tandem contradictoire continuité/discontinuité alternant *ostinato* martelé à l'instar d'un battement, d'une cadence qui rythme l'apparition des plans, et des silences ou nombreux fondus accentuant au contraire l'écart entre les coupes, ouvrant une béance en leur sein.

Même si voix off et musique participent à un jeu de continuité/discontinuité similaire, se répondent et s'entremêlent, seul Pollet semble y avoir vu et trouvé un équilibre, tant Sollers et Duhamel se trouvaient inconciliables : « Pour le musicien de ce film, le montage marchait déjà tout seul, sans le secours de nulle phrase. Duhamel le crie sur tous les toits : Sollers est de trop dans Méditerranée, il suffirait d'écouter sa musique avec mes images. Je sais qu'Antoine aime montrer son film sans la voix, il l'a fait une fois à la Cinémathèque, en exhibant une copie d'avant mixage. Pour Sollers au contraire, c'est la musique qui est de trop. Il virerait bien du film les nappes hamelliennes¹⁴¹ ».

II.2.C. « 1 + 1 = 3 »

Le mouvement de *Méditerranée* pourrait ainsi se définir, s'il fallait essayer de le faire à ce stade, en tant que flux constitué de discontinuités prises dans le jeu de continuités, ou par effet de symétrie, de continuités prises dans le jeu de discontinuités. Car, par moments, on ne sait plus tellement si l'un prend le dessus sur l'autre, si Pollet cherche une *commune mesure* dans des éléments éloignés ou des discriminations entre éléments que l'on aurait pourtant pu facilement associer. L'un de ses écrivains fétiches le formulait ainsi : « Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences.¹⁴² » Il s'agit au fond de la même activité : quand nous élaborons des conjonctions là où l'on n'en voyait pas, nous produisons des *analogies*, quand nous nous concentrons sur la différence entre deux choses là où résidait une unité, nous émettons une *comparaison* pour les différencier, comme lorsqu'au début de *Méditerranée*, le montage accole deux plans de la mer éponyme qui, une fois rapprochés, étalent leurs différences.



Figure 23 : Différences nées d'une comparaison entre deux plans de mer accolés.

¹⁴¹ J.-P. Fargier faisant parler J.-D. Pollet, in *La vie retrouvée de Jean-Daniel Pollet*, op. cit., p. 161.

¹⁴² F. Ponge, *My creative method*, Le Grau-du-Roi, 26 février 1948. Cité en ouverture d'article par J.-P. Fargier, in « La méthode Pollet », *Trafic*, n° 13, op. cit., p. 92.

Cette distinction, Pollet l'emprunte peut-être en partie à Ponge, dont il est un lecteur avant même *Méditerranée*, mais nous, nous la puisons dans la vision qu'a Youssef Ishaghpour du poétique chez Godard (dont les liens avec Pollet¹⁴³ se tressent dès leurs premiers films et mériteraient une étude à part entière) : « *Le poétique, dans sa définition la plus simple, c'est la métaphore, la correspondance, c'est ce qui fait se ressembler, se rassembler, se rencontrer, se connecter, c'est au sens fort, eisensteinien, du terme, le montage. À cela s'ajoute, chez Godard, le collage, qui maintient la dissemblance et l'hétérogène. Il s'agit moins de l'unité immédiate ou de la dialectique que de la conjonction 'et', en tant qu'il rassemble, connecte. Mais comme conjonction, le 'et' tire toute sa force, chez Godard, des disjonctions, des termes disjoints à travers leur distance. Le poétique, chez lui, procède, de plus en plus, par bonds, sauts, lacunes, hiatus, par effacement, ellipses, par la vitesse des enchaînements discontinus ou violemment contractés. Le travail de Godard ne consiste pas seulement à produire des conjonctions là où l'on n'en voit pas, mais à introduire des disjonctions, des brèches, des intervalles, par devenir, contradiction et déséquilibre là où, apparemment, il y a une unité simple.*¹⁴⁴ »

Si Pollet ne pratique pas à proprement parler de *collage* plastique entre plusieurs plans (split screens, surimpressions, etc.), l'idée d'une *conjonction* qui connecte les plans, combinée à des *disjonctions*, toutes deux prises dans le jeu de distances, ajoute une oscillation aux nôtres : continu/discontinu, ressemblance/différence, homogène/hétérogène, etc. Car il s'agit moins de la lutte de contraires ou de leur unité, que justement ce qui se passe entre les deux, quand cette opération poétique ne rentre dans aucune de ces cases. Il faut bousculer les attentes, après les avoir soi-même créées, que les rapports soient étonnants, tout en restant *justes* — peut-être bien ici dans son sens musical : « *Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports.*¹⁴⁵ » Rapports d'intervalles dans le domaine musical, mais rapports de distances plus généralement. Si l'une des équations fétiches de Pollet était « $1 + 1 = 3$ », axiome qu'il emprunta sûrement à Eisenstein¹⁴⁶, le cinéaste soviétique se retrouvant notamment dans ses archives¹⁴⁷, Duhamel décidait de la traduire musicalement ainsi : « *Je réfléchissais [...]*

¹⁴³ Pollet, très discret sur ses cinéastes phares, pour ne pas dire qu'il n'en parle jamais, répond toujours la même chose : « *C'est Tati, Bresson, Renoir et Godard.* », in *Tours d'horizon : Jean-Daniel Pollet, op. cit.*, p. 158.

¹⁴⁴ Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* (2000), Paris, Verdier Poche, 2020, p. 121. Nous soulignons.

¹⁴⁵ Stéphane Mallarmé, « Lettre du 10 janvier 1893 à Edmond Gosse », *Correspondance complète, 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898*, édit. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 26.

¹⁴⁶ Pour plus de précisions sur cette équation, voir Sergueï M. Eisenstein, « The Cinematographic Principle and the Ideogram » et « A Dialectic Approach to Film Form », in *Film Form. Essays in Film Theory* (1949), traduit et édité en anglais par Jay Leyda, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1977, pp. 28-63 ; ainsi que le schéma ci-dessus, repris d'*Ibid.*, p. 54, et renversé afin de simplifier le principe, qu'il suive l'ordre de l'équation.

¹⁴⁷ En particulier un extrait du *Film : sa forme/son sens* (traduit en français en 1976 aux éditions Christian Bourgois, p. 120), « *Tous ceux qui ont eu en mains un bout de film à monter savent, par expérience, combien il demeure*

à cette énigme en matière de sons, et il m'apparut qu'elle pouvait très bien être appliquée à ce domaine, puisque 1 étant une note, 1 une autre note, les deux ensembles créent entre elles un troisième élément : l'intervalle.¹⁴⁸ » Le troisième terme sur lequel se joue le levier poétique, c'est la distance, l'intervalle ajouté aux deux éléments filmiques/musicaux.

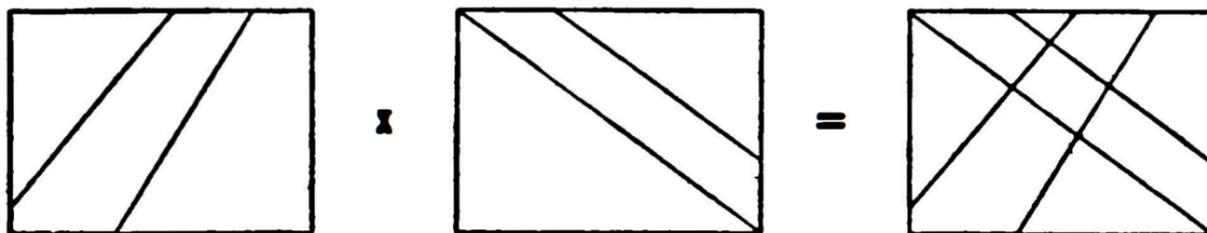


Figure 24 : Principe dialectique du montage selon Eisenstein.

Qu'est-ce qui résulte lorsque l'on met en rapport un plan avec un autre ? Quelle *commune mesure* dissimulée jaillit, quelle différence cachée surgit ? Que ces rapports soient *indéterminés*, comme peuvent l'être les analogies, toujours volatiles, sans cesse reformulées pour relancer leur fécondité, et sur lesquelles l'on s'appuie pour rebondir soit sur un discours plus rationnel qu'elles ont un instant imagé, soit sur d'autres analogies atteintes dans l'enchaînement.

L'opération, comme chez Ponge ou Godard, est toujours double. En évitant tout principe de composition s'il ne peut être contredit, si son contraire ne peut lui aussi avoir sa place, Pollet rappelle que ces contraires ne vont pas l'un sans l'autre, qu'ils font la paire et permettent de mettre en défaut la pensée — son déterminisme —, qui dès lors doit se mettre en action, opérer un saut pour enjamber l'obstacle, la contrariété. Trouver sa propre façon de relier, de penser analogiquement. Chercher ce qui traverse à la fois continuité et discontinuité, en quête de l'équilibre, des analogies possibles. En contredisant, Pollet se place contre un certain ordre convenu, en *contretemps*, *contre-courant*¹⁴⁹, *contrepoin*t, *contre-mouvement*, pour reconstruire différemment, avec cependant les mêmes pièces : « *C'est moins l'opposition qui intéresse Jean-Daniel Pollet que l'inversion, c'est moins l'opposé que le contraire. Ou pour le dire autrement, c'est moins le combat que la juxtaposition ou la confusion d'opposés qu'il cherche à faire tenir organiquement.*¹⁵⁰ »

neutre, même s'il doit faire partie d'une séquence planifiée, jusqu'au moment où on le colle avec un fragment et que soudain il acquiert et il exprime une signification toute différente et souvent à l'opposé de celle qui avait été prévue au moment du tournage », in *Dossier Clair-Obscur*, « Collections La Cinémathèque de Toulouse », *op. cit.*

¹⁴⁸ A. Duhamel, « Texte d'Antoine Duhamel — juillet 2000 », télécopie du 27 novembre 2000, 2 ff., archives de la société Cauri Films. Cité par Vanessa Nicolazic, in *Machine Pollet*, *op. cit.*, p. 314. Nous soulignons.

¹⁴⁹ *Contretemps* et *Contre-courant* (1991) étant deux films de Pollet.

¹⁵⁰ Alexandre Costanzo, « La géométrie des mobilités », *Machine Pollet*, *op. cit.*, p. 41.

II.2.D. LA RÉPÉTITION MÉLODIQUE, LA COMPOSITION HARMONIQUE : LA MUSIQUE, CE LANGAGE MÉTAPHORIQUE

Car ce qui anime profondément Pollet dans *Méditerranée*, et plus largement son cinéma, c'est la recherche d'un montage où les mêmes choses reviennent selon des points de vue et des ordres différents, où une pensée, pour échapper à son enfermement, à son espace clos, relance autrement, répète son action combinatoire : « *La damnation, c'est d'être obligé de se répéter, dans les limites d'un corps qui a été condamné à ne réitérer que le même geste ou la même pensée très limitée. Le paradis, en revanche, c'est la répétition mélodique ou musicale de la joie qu'il y a à se répéter, dans l'illimité.*¹⁵¹ »

Lorsque Pollet mentionne l'aspect musical de *Méditerranée*, il le fait des années plus tard, en préparation du dossier de *Contretemps*, duquel est tirée cette citation clef. Du fait de la concordance des événements, il s'agit d'une piste pour penser l'énigme autour d'une « *phrase inconnue, musicale* ». Si la répétition dont parle ici Sollers rejoint le domaine musical, c'est peut-être que, dans un morceau, elle produit un sentiment de familiarité et d'anticipation pour l'auditeur, et que cette inévitabilité finit par devenir le moteur de l'œuvre : plus il y a de répétitions, plus elles gagnent en puissance, nourrissent l'inévitabilité, jouissent d'irrésistibilité, stabilisent l'écoute. La répétition légitime, nous force à la contextualiser en tant que *pattern* sur lequel s'appuyer, quelle que soit sa forme. C'est-à-dire en tant que structure qui s'avère assez définie pour être repérée, identifiée, mais assez abstraite pour que le *sens* et le *sentiment d'évidence* produits soient difficilement exprimables. Si elle semble simple en surface, ce type de répétition reste suffisamment riche pour révéler de nouvelles strates, des contrastes, de légères différences à mesure de son déploiement. Ce n'est qu'ainsi qu'elle échappe à l'artificialité ou à l'ennui d'un mouvement trop *poli*, trop parfait, pas assez *humain* (avec ses défauts), qu'elle se décline, expose les subtiles variations et nuances qui existent dans un espace restreint, *limité* dans sa matière, mais tendant pourtant à un mouvement *illimité*. La répétition musicale décrite par Sollers advient ainsi lorsque le *même est autre*, quand la musique s'appuie sur une stabilité mélodico-rythmique, tout en faisant apparaître les minimes différences, qui dès lors s'amplifient, s'accroissent dans un espace musical clos choisi. C'est en soi réinventer — prôner la réinvention, la transformation continue ; la finalité incessante d'une révolution — avec peu d'éléments, et imaginer ainsi la puissance de cette réinvention si l'on sortait de l'échantillon restreint.

¹⁵¹ P. Sollers dans *Contretemps*, 34:12. Nous soulignons.

« Parce que pour eux [les historien•ne•s] il y a un fait et ensuite un autre, dans un rapport de cause et de conséquence, tandis que chez vous [Godard] c'est comme une sonorité dont on entendrait non seulement les harmoniques, mais aussi, dans une simultanéité polyphonique, les contrepoints, et même les inversions, mais aussi des cercles qui se font autour de ces choses et les liens qui s'établissent par moments non pas directement, mais au niveau de ces cercles de résonances et d'interférences, qui peuvent être et sont parfois contradictoires comme en musique. Cristaux du temps, palimpseste, réfraction, écho, éclat, c'est de la mémoire qu'il s'agit, de ce qu'une image, comme champ d'intensité, ramène immédiatement au souvenir ou bien des connexions qu'elle déclenche. Votre film est une forme qui pense et fait penser¹⁵² ».

Si Ishaghpour parle toujours ici de Godard, et plus spécifiquement de ses *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), il nous aide à saisir ce qu'entrevoit sûrement aussi Pollet quand il compare son film à une phrase musicale. Ce n'est pas qu'elle se déroule suivant un ordre de causes à effets, suivant la conjonction *DONC*, mais selon des *COMME*¹⁵³, des connexions déclenchées, les *résonances* ou *interférences* qu'implique un élément filmique, ses harmoniques consonantes et dissonantes, le contrepoint ou l'inversion de sa mélodie. Dans *Méditerranée* et dans les *Histoire(s) du cinéma*, il s'agit ainsi de *contraires qui cessent d'être perçus contradictoirement* pour construire à la place des équilibres, des analogies sur lequel le développement musical s'appuie d'habitude pour s'engendrer, pour aboutir à une forme qui pense, en se contredisant, en restant en mouvement ; mouvement illimité, sans cesse régénéré. Les méthodes de montage de Godard et Pollet se ressemblent en ceci : elles se concentrent sur ce qu'un•e image, son, mot ou musique provoque comme connexions autour d'ellui, *champ d'intensité*, ou possibilités de rapports immédiats, à la manière dont fonctionne notre pensée et ses associations constantes, multiples, parfois contradictoires, qui tire des mêmes choses des répétitions mélodieuses.

S'il semble difficile de saisir ce que vise Pollet avec un *déroulé musical*, c'est que définir la musique elle-même s'avère délicat. Un problème que se posait aussi le compositeur Leonard Bernstein, et dont certaines pistes de réflexion convergent avec quelques-uns de nos propos : « *Voyez-vous, les notes ne sont pas du tout comme les mots. Parce que si je vous dis un seul*

¹⁵² Y. Ishaghpour, *op. cit.*, p. 23. Nous soulignons.

¹⁵³ Distinction empruntée à Breton, in « Signe ascendant », *La, Clé des champs*, *op. cit.*, pp. 173-176 : « *Je n'ai jamais éprouvé de plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour moi la seule évidence au monde est commandée par le rapport spontané, extra-lucide, insolent qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre, que le sens commun retiendrait de confronter. Aussi vrai que le mot le plus haïssable me paraît être le mot DONC, avec tout ce qu'il entraîne de vanité et de délectation morose, j'aime éperdument tout ce qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée illuminant une vie de relations autrement féconde [...]. Seul le déclic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposions est le mot COMME ».*

mot tout seul, comme “fusée”, immédiatement vous avez une idée ; vous voyez une image dans votre esprit. Fusée ! Bang ! Image ! Mais si je joue une note, une seule note, — [JOUÉ] — ne signifie rien. C’est juste un vieux fa dièse en si bémol. [...] Mais disons que je joue la note et qu’ensuite je me déplace vers une autre, [JOUÉ] — tout de suite il y a un sens — un sens que nous ne pouvons pas nommer, une sorte d’étirement, ou une traction, ou une poussée, quelque chose comme ça, mais c’est là. Le sens est dans la façon dont ces deux notes se déplacent, et cela fait que quelque chose se passe à l’intérieur de vous. Si je passe d’une première note à une autre [JOUÉ] — la signification change —, quelque chose d’autre se passe à l’intérieur de vous — l’étirement est plus grand, d’une manière ou d’une autre, et plus fort.¹⁵⁴ »

Sans le mentionner pour son jeune public, Bernstein parle ici de l’intervalle. Le sens est présent entre les deux notes, dans leur distance et leur mouvement de l’une à l’autre. Traction qui se répercute en nous et tire sur nos sentiments. Même si l’analogie entre musique et cinéma a ici ses limites, notamment parce que, comme le rappelle Bernstein, une image de fusée, par exemple, possède un sens moins abstrait qu’une note, la posture de Pollet est toute autre : « *Ce qui est intéressant c’est qu’à ce moment-là [quand on laisse le plan disponible, comme une sorte d’ilot] le plan devient de plus en plus indéfinissable. [...] La nécessité première était de me situer par rapport aux choses montrées sans avoir de point de vue, ou de jugement de valeur. C’est assez difficile, mais on retrouve une sorte de virginité. On rejoint là ce qu’on appelle le nouveau roman, [...] simplement se mettre en face d’un objet et le décrire, et le quitter dès qu’on risque de lui donner une signification.*¹⁵⁵ » Il s’agit de retirer de la signification aux plans, s’en éloigner au mieux, pour que les significations surgissent de l’intervalle, dans l’entre-plan. Posture permettant de recouper ce que disent Bernstein et Pollet.

Car dès lors qu’il ne s’adresse plus à des enfants, Bernstein pousse plus loin l’étude : « *La musique possède une signification intrinsèque qui lui est propre. Ces significations intrinsèques sont générées par un flux constant de métaphores qui sont toutes des formes de transformations poétiques. [...] La métaphore est le générateur, la centrale électrique de la musique, tout comme elle l’est à la poésie. [...] La métaphore est la clef de notre compréhension. Dans tous les sens où la musique peut être considérée comme langage, c’est un langage totalement métaphorique.*¹⁵⁶ »

¹⁵⁴ L. Bernstein, in *Young People’s Concerts*, émission diffusée sur CBS Television Network, le 18 janvier 1958, visant à amener un jeune public à penser musicalement [https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/what-does-music-mean, consulté en mai 2018]. Traduction personnelle [abrégée t.p.].

¹⁵⁵ J.-D. Pollet, *Cahiers du Cinéma*, n° 204, op. cit., p. 36.

¹⁵⁶ L. Bernstein, « Musical Semantics », *The Unanswered Question (Six Talks at Harvard)* (1973), PBS, le 11 janvier 1976 [https://www.youtube.com/watch?v=8IxJbc_aMTg, consulté en mai 2018] [t. p.].

La musique n'existe qu'à ce niveau. Rien n'est signifié par deux notes, à l'exception de leur union. Leur accord est supérieur à leur somme — $1 + 1 = 3$ —, et les transforme en rapports métaphoriques de quinte, d'octave, etc., désignant des fréquences selon lesquelles des notes vibrent en consonance ou dissonance. Entendre de la musique s'apparente ainsi à écouter un langage que nous ne parlons pas, qui ne semble porteur d'aucune signification autre que celle abstraite, indéfinissable par des mots, que seule la musique peut exposer, à l'aide d'intonation, articulation, répétition, rythme, etc. Des éléments faisant qu'une œuvre paraît musicale.

C'est peut-être ce que visait Pollet à travers *Méditerranée*, *Contretemps* et d'autres films *musicaux* qui poursuivaient obstinément la trame du premier, essayaient de se rapprocher de *sa solution*. Une façon de monter qui puiserait dans les possibilités du langage, mais sans lui emprunter ses significations déjà figées, déterminées au travers des mots. Ce sont des *images comme des mots*, sans pour autant se confondre avec eux. Car il faut trouver au contraire des significations intrinsèques au cinéma, à ses moyens d'expression propres, à ses capacités de rapprochement. Se rapprocher du caractère abstrait des notes, moins figuratives que les images, les sons ou les mots, plus près de l'idée *vierge* d'une forme, dans ce qu'elle a de non-figuratif.

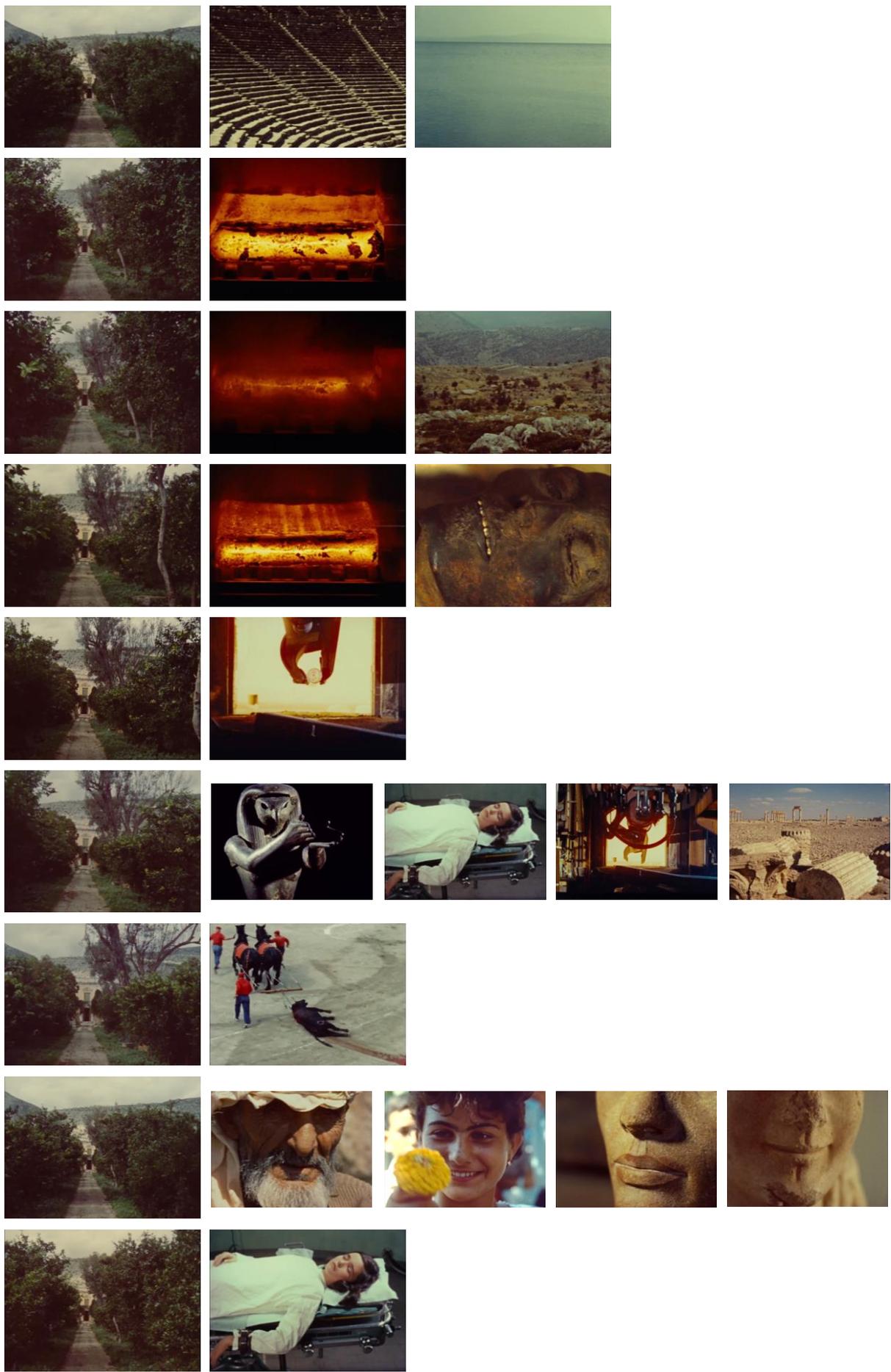
II.3. LE DEVENIR, LE MOUVEMENT DÉCOLLÉ DE LUI-MÊME

« Les cartes sont battues et redonnées,
jetant l'esprit dans une frénésie de rapprochement.
Les principes de mise en rapport sont multiples :
ordre des images, séries, commentaires, musique,
mouvement de caméra...¹⁵⁷ »

Que se passe-t-il lorsque toutes les mises en rapport, tous les procédés analogiques de *Méditerranée* s'entrelacent ? Quelle image assez abstraite pour leur être commune, pour les contenir ? Celle d'un *mouvement* qui emporte tout sur son passage, dans sa *frénésie*, et que la fin du film met même en scène : « *Contre toute attente, un reflux irrésistible, un recommencement plus lointain, le mouvement, décollé de lui-même* » (39:47). Car si *Méditerranée* répète des mouvements contraires, c'est pour mieux rester en mouvement, l'alimenter *indéfiniment*.

Figure 25 : Mouvement final de Méditerranée [page suivante].

¹⁵⁷ J.-D. Pollet, Dossier *Clair-Obscur*, « Collections La Cinémathèque de Toulouse », *op. cit.*. Nous soulignons.



II.3.A. LA FONDERIE ET LE SENTIER FUSIONNANT LEUR TRAME INLISSABLE

Tout d'abord, pourquoi s'intéresser aux dernières minutes de *Méditerranée* ? Qu'est-ce qui les sépare du reste du film ? En quoi le dynamisent-elles ? Dans la première partie du film — plutôt ce que nous nommons première partie¹⁵⁸ —, sur 110 plans, 64 dépendent d'un mouvement d'appareil, tandis que sur les 119 plans de la deuxième, que l'on pourrait justement arrêter juste avant les minutes finales qui nous intéressent, seulement 18 sont dans ce cas. Progressivement, les images de *Méditerranée* s'immobilisent, et vont même jusqu'à se figer des plans 209 à 226, plus proches de photos que de plans, d'autant plus qu'elles perdent la vivacité de leurs couleurs au profit d'un monochrome inerte. Le mouvement final contraste ainsi avec la fixité qui le précède, et cela rend son élan plus dramatique, impressionnant, dantesque.



Figure 26 : Immobilité des photogrammes monochromes.

Pourquoi s'agit-il d'un mouvement ? Une fois n'est pas coutume, l'impression naît d'un rapprochement. Rapprochement ici entre deux mouvements qui en créent un plus grand que leur somme — $1 + 1 = 3$ —, deux types de plans qui se répètent et détonnent avec le reste des images constitué d'apparitions uniques (non pas unique dans le film, car il s'agit de types de plans déjà vu, mais unique dans cette partie du montage, ne revenant qu'une seule fois). D'un côté un travelling avant sur un sentier, ou plutôt deux travellings, car le premier, avant d'avoir pu atteindre la bâtisse, à la mort d'un taureau (plan 250), recommence au point de départ et s'arrête au plan de l'opérée elle aussi morte (plan 257). De l'autre, des plans de la fonderie : une dalle en ferraille qui se meut en avant ou en arrière (l'un des deux plans étant inversé), une pince d'un peu plus loin qui s'avance et recule pour saisir un objet cylindrique en ferraille, et

¹⁵⁸ Cf. *supra*, p. 66.

de nouveau cette même pince et ce même geste, d'encore plus loin, la pince laissant tomber cette fois l'objet à droite, et la porte du fourneau s'ouvrant en début de plan, puis se refermant à la fin. En se répétant respectivement neuf et cinq fois, ces deux types d'images s'avèrent les piliers de cette séquence, attendus, sur lesquels s'appuyer, et fusionnent en un mouvement commun, le reste des plans semblant à *première vue* l'entrecouper.



Figure 27 : Mouvements du sentier de la fonderie fusionnant.

À *première vue*, car l'impression s'avère plus complexe que cela, et qu'en même temps, l'inverse se ressent aussi : les plans sont emportés par ce mouvement, poursuivent sa lancée. Le montage nourrit les deux sentiments, contredit ses constructions, ses *patterns*. La voix off, par exemple, découpe au départ sa phrase pour en caler ses fragments sur les occurrences du sentier, tandis que la musique, elle, balaie les autres plans, laissant seulement retentir, un court instant sur le sentier, le *sustain* des cordes, c'est-à-dire le maintien de l'accord après que celui-ci ait été joué. Ce procédé, deux temps se répondant, se repère dès son entrée, tant il joue sur des effets rythmiques appuyés. Pourtant, la voix se déplace ensuite sur les plans dits *intercalés*, et la musique finit de son côté par résonner sur les dernières occurrences du sentier. Autrement dit, au départ, l'accent est mis sur un montage alterné, sur cette impression d'un mouvement entrecoupé de plans distincts, mais rapidement cette disparité disparaît au profit d'une confusion, d'un assemblage abstrait de tous les plans de la séquence.

Cependant, cette capacité à entraîner les autres plans ne vient pas seulement du montage alterné, sinon seuls les plans du sentier en seraient l'acteur principal. Ceux de la fonderie ont aussi leur rôle à jouer. Sur une précédente apparition du sentier, s'entendait « *On est maintenant de plus en plus remplacé par un mouvement clair et sûr* » (35:39), tandis qu'au niveau d'une précédente occurrence de la fonderie résonnait « *On est dans ce travail millénaire, incessant, l'une après l'autre les pièces du jeu sont reprises, elles seront relancées, autres et les mêmes, de la même façon et différemment* » (14:40). Il s'agit de portées, de résonnances dont se sont chargées auparavant les plans, qui favorisent leur rapprochement lors de cette fin, et plus encore, leur union autour d'une allégorie du mouvement, absolu, non relatif à ce qui se meut ou est mu, d'un « *mouvement, décollé de lui-même, [qui] distribue maintenant les distances et les rôles, de l'autre côté, continue dans la trame sa fonction inlassable.* »

Car les plans qui ne sont ni le sentier ni la fonderie semblent, plus que d'autres, choisis arbitrairement. Il ne s'agit ni des plus répétés de *Méditerranée* ni de ceux qui incarnent le plus

explicitement le thème de la mort, ils ne s'emboîtent dans aucune série qui leur soit propre¹⁵⁹ et n'appartiennent pas tous au thème méditerranéen. Alors pourquoi ces plans et pas d'autres ? Peut-être car ils sont justement extérieurs à ce mouvement, soit immobiles, toujours vus ainsi (les gradins en pierre, la momie, le temple de Bassae, deux visages de statues) ou au contraire plus rarement (les ruines de Palmyre), soit parce qu'ils possèdent un mouvement autre que rectiligne, qui ne suit pas sa lancée (recadrage plus libre et ce sont la mort d'un taureau, les visages du rameur et d'une jeune femme ; ou bien un travelling circulaire sur Horus). Cette fin emporte des plans hétérogènes au mouvement de la fonderie et du sentier, à sa direction, qui tente tout de même de les entraîner dans son flux, sa tension infinie, de les embarquer dans sa *trame inlassable*. C'est le mouvement qui *distribue les distances* : « *Le rythme créé par le montage de Pollet est une pulsation, un battement vital qui éloigne et rapproche les plans et les choses, les rapproche parce qu'il les éloigne. Chaque coupe est une syncope, une interruption arythmique du temps qui ouvre sur le sans fond de l'oubli, du néant, et affecte chaque plan d'une puissance d'apparition et d'un éclat nouveau, et sans cesse renouvelé.*¹⁶⁰ »

Ce mouvement fait en sorte d'attribuer son rythme aux plans, mais sans qu'ils perdent pour autant leur effet de syncope, c'est-à-dire — selon le sens que porte le mot en musique —, leur apparition sur un temps faible, prolongée sur un temps fort. Autrement dit, que chaque plan soit perçu comme un déplacement de l'accent attendu (sur le temps faible), faisant partie de la mesure, d'une trame, entraîné par elle (jusqu'à un temps fort), mais toujours en contrepoint, afin de garder son *éclat* toujours à *renouveler*, son *apparition* étonnante, poétique, inattendue.

« *Là intervient la liberté, le choix et le suspense qui est dans l'intervalle, la collure, dans le passage [...] entre des plans qui, à priori, n'ont rien à voir ensemble et obéissent à une logique complexe qu'on peut aborder soit par l'intuition, soit par la réflexion. S'il n'y avait pas de sublimation, il n'y aurait qu'étrangeté et poésie. Dès qu'une image apparaît, elle modifie la précédente, la pénètre, et elles se contaminent les unes les autres. N'est-ce pas le propre de l'invention poétique que de cheminer au travers des notions extensibles, prêtes à se tramer l'une l'autre.*¹⁶¹ » L'état que cherche Pollet est supérieur à ce qu'il nomme *poésie*. La *sublimation*, terme assez peu utilisé pour la création poétique, sauf chez Freud, repris par Lacan qui la décrit comme « *la forme même dans laquelle se coule le désir.*¹⁶² » Ce mouvement à l'écran, qui se

¹⁵⁹ À l'exception de quatre visages qui se suivent des plans 252 à 255, mais qui correspondent plutôt au second travelling sur le sentier, beaucoup plus court, dispensé des images de fonderie, seulement composé de ces 4 plans.

¹⁶⁰ Cyril Neyrat, « Les cyprès et le vent (Pollet mort-voyant) », *Machine Pollet, op. cit.*, p. 286.

¹⁶¹ J.-D. Pollet, Dossier *Planète Terre* (film non réalisé), F20-3.15.A.2, Fonds Jean-Daniel Pollet, « Collections La Cinémathèque de Toulouse », 1998, p. 10. Pollet souligne.

¹⁶² Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre VI, *Le désir et son interprétation*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, La Martinière & Le Champ freudien, coll. « Champ Freudien », 2013, p. 571. Même s'il est question ici de pulsion sexuelle, Lacan joint le terme au « *travail créateur dans l'ordre du logos.* », *Ibidem*.

trame entre les plans, qui *continue dans sa trame sa fonction inlassable*, contamine, modifie les plans, joue sur le suspense entre eux, leur possible (ré)apparition, mais entraîne aussi en nous un mouvement disposé au désir, à notre imagination qui étanche sa *soif insatiable de l'infini*.¹⁶³ Car si filmer, c'est fixer le mouvement du désir¹⁶⁴ et transformer ainsi les choses et les êtres par lui, en tant que spectateurice de *Méditerranée*, nous fixons aussi le mouvement, car l'on passe son temps à nous le pointer à l'aide de mots, de la musique ; du montage.

II.3.B. « UNE VASTE COMPOSITION MÉCANIQUE DES IMAGES-MOUVEMENT »

Le montage de *Méditerranée* s'apparente ainsi à « *une vaste composition mécanique des images-mouvement*.¹⁶⁵ » Cette phrase vient du chapitre 3 (« montage ») de *L'image-mouvement* de Deleuze. Néanmoins, en la citant ici, il ne s'agit pas de déterminer en quoi le film de Pollet incarne un concept deleuzien, car si le cinéaste est absent des écrits du philosophe, alors que son cinéma aurait pu y avoir sa place, c'est sûrement que Pollet échappe aux catégories à trait d'union de Deleuze, que le rapport chez lui se dérobe en partie à ce système. La question n'est pas de savoir comment appliquer Deleuze au cinéma de Pollet qui y résisterait forcément, mais de se demander en quoi Pollet s'est reconnu dans les écrits de Deleuze. Car lui-même y indique sa place¹⁶⁶, Pollet ayant pris en photo le chapitre que nous citons dans son *dernier-premier film* (comme il fut appelé) *Jour après jour*¹⁶⁷, à plusieurs reprises, aux côtés du chapitre 5 (« l'image-perception »), 11 (« les figures ou la transformation des formes »), 12 (« la crise de l'image-action ») et de livres faisant office de bibliothèque épurée, dont les *Ecrits sur le cinéma* de Jean Epstein ressortent plus que les autres, attirent l'œil, compte tenu de la grosseur de leur titre.

Figure 28 : Occurrences de *L'image-mouvement* et des *Écrits sur le cinéma* [page suivante].

¹⁶³ Cf. *supra* la citation de Breton à ce sujet et le développement que nous en faisons, pp. 45-46.

¹⁶⁴ Godard citerait ici une fois de plus la phrase de Michel Mourlet, faussement attribuée à André Bazin, qui ouvre notamment ses *Histoire(s) du cinéma* : « *Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs.* »

¹⁶⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 69.

¹⁶⁶ C'est Fargier qui pointe du doigt les parentés que nous nous apprêtons à développer, en découvrant la présence de certains ouvrages dans *Jour après jour* (2006), in « Comment j'ai raté Deleuze, qui ne m'avait pas loupé et comment Pollet m'a converti à celui-ci qui pourtant l'avait raté », *Ironie*, n° 119, février 2007 [http://ironie.free.fr/iro_119.html, consulté en août 2021].

¹⁶⁷ Un de ses films ressemblant le plus à *Méditerranée*, notamment grâce à l'apport de Fargier concernant l'écriture de la voix off, le scénario, mais aussi le montage qu'il dû terminer après la mort de Pollet, selon ses instructions : « *J'ai commencé par cette idée : "Il n'y a pas de début." Le fait de dire "il n'y a pas de début" m'a permis de démarrer. En disant : il n'y a pas de début, je visais Méditerranée... Qui est le début de toute l'œuvre de Pollet... J'affirmais par cet incipit, sous forme d'une dénégation, l'ancrage du nouveau film dans le sillage de Méditerranée. Écrire pour Pollet me renvoyait au modèle de Méditerranée. Au modèle du texte de Sollers. Comment se confronter à ce texte sublimes de Sollers, et faire autre chose. J'ai ce texte dans la tête. J'ai tellement vu de fois ce film que j'ai des fragments du film qui me reviennent à tout bout de champ, dans la rue, comme ça, comme des refrains de chansons, comme des rengaines, et ça peut revenir à tout moment. Et ça revenait quand j'écrivais.* » J.-P. Fargier, « Entretien avec Jean-Paul Fargier », propos recueillis par Lionel Dax et Augustin de Butler, à Paris, le 7 février 2007, in *Ironie*, n° 130, avril/mai 2008 [http://ironie.free.fr/iro_130.html, consulté en août 2021].



À quoi se réfère la phrase de Deleuze ci-dessus, et pourquoi la choisir en premier, elle, alors que Pollet cite à l'image surtout les titres ? Reprenons les plans. La couverture de *L'image-mouvement*, la première page ouverte avec de nouveau le titre et le chapitre 3 nommé *montage*. Dans ce dernier, Deleuze en distingue justement quatre, de montages : celui organique-empiriste des américains (Griffith), organique-dialectique des soviétiques (Eisenstein, Vertov), intensif-spirituel de l'expressionnisme allemand, et enfin, quantitatif-psychique des français (L'Herbier, Delluc, Epstein, Dulac, Mitry). Le reste des plans indique la prédilection de Pollet. Tout d'abord le tire-l'œil des écrits d'Epstein, surtout lorsqu'un cadre les place au bord bas et dispose l'essai de Deleuze au bord haut. Mais aussi le début du chapitre 5, le paragraphe cadré, son titre effacé par un rayon de Soleil, qui mentionne l'école française, et dont Deleuze définit les intentions suivant l'expression « *une vaste composition mécanique des images-mouvement.* » En analysant Epstein, L'Herbier, Gance et Grémillon, le philosophe décrit un montage qui suit les traits d'un ballet mécanique, nourri d'images allégoriques et d'assemblages cinétiques de machines ou de scènes de bal, générateurs de mouvements. Il s'agit pour ces cinéastes, selon Deleuze — mais en appuyant sur les réflexions d'Epstein —, d'un « *mouvement rendu visible, [...] [que l'] on dépasse les mobiles pour extraire un maximum de quantité de mouvement dans un espace donné. [...] Un art abstrait devait en sortir, où [...] le mouvement pur se dégagait d'objets déformés [...]. C'était la recherche d'un cinétisme comme art proprement visuel.*¹⁶⁸ »

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 69-71.

Même si Pollet ne cite pas ces propos, c'est l'idée de mouvement abstrait rendu visible, transformant les plans mobiles sur son passage, qui le frappe chez Deleuze et que la fin de *Méditerranée* illustre radicalement. En attestent les deux plans-citations du chapitre 3 dans *Jour après jour* : « Amengual parlait de “l'abstraction du montage” qui, à travers l'ensemble ou les fragments, donnait à l'auteur le “pouvoir de parler en dehors du temps et de l'espace réels”. Mais cet en-dehors est aussi bien [...] le tout qui change, et qui, changeant de perspective, ne cesse de donner aux êtres réels cette place démesurée par laquelle [...] ils participent au mouvement de sa propre “révolution”¹⁶⁹ » ; « Le mouvement de caméra, chez la plupart des auteurs dont nous parlons dans ce chapitre, reste réservé à des moments remarquables, tandis que le pur mouvement ordinaire renvoie plutôt à une succession de plans fixes. Si bien que le montage est [...] du côté du tout du film, qui ne se contentera pas d'une succession d'images mais s'exprimera dans un mouvement absolu dont il faut maintenant découvrir la nature. Kant disait que, tant que l'unité de mesure (numérique) est homogène, on peut aller facilement jusqu'à l'infini, mais abstraitement. Lorsque l'unité de mesure est variable, au contraire, l'imagination se heurte vite à une limite : au-delà d'une courte séquence, elle n'arrive plus à comprendre l'ensemble des grandeurs ou des mouvements qu'elle appréhende successivement. Et pourtant la Pensée [...] en vertu d'une exigence qui lui est propre, doit comprendre en un tout l'ensemble des mouvements dans [...] l'Univers. Tel est ce que Kant appelle le sublime mathématique : l'imagination se consacre à l'appréhension des mouvements relatifs, où elle épuise rapidement ses forces en convertissant les unités de mesure, mais la pensée doit atteindre à ce qui dépasse toute imagination, c'est-à-dire à l'ensemble des mouvements comme tout, maximum absolu de mouvement, mouvement absolu qui se confond en lui-même avec l'incommensurable ou le démesuré, le gigantesque, l'immense, voûte céleste ou mer sans bornes.¹⁷⁰ »

Le mouvement final de *Méditerranée*, qui distribue les distances, rapproche les plans justement parce qu'il les éloigne, réussi à les entraîner dans son élan alors que leur mobilité contraste avec celle rectiligne, répétée du sentier et de la fonderie. Il s'inscrit ainsi dans la recherche de *l'abstraction du montage*, la quête du mouvement pur, englobant tous les autres, incarnant ce *tout qui change*, modifiant les perspectives, transformant l'espace et le temps des plans, procédant ainsi à *sa propre révolution*, ainsi qu'à la révolution des plans qu'il emporte avec lui, dynamitant alors les ordres figés, produisant des associations inédites. Il s'agit d'un mouvement *remarquable, absolu*, car assez mis en valeur par la mise en scène pour vampiriser les mouvements *ordinaires* des autres plans, cette succession d'images fixes notamment. Mais surtout, puisqu'il dépend d'une *unité de mesure variable* — c'est-à-dire des plans plus ou moins

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 75-76. Deleuze souligne.

hétérogènes, distants —, l'imagination échoue à l'appréhender, le quantifier, le comprendre rationnellement sur le long terme et *épuise rapidement ses forces* de concentration, de réflexion que la pensée ne peut s'empêcher de mettre en œuvre, en quête de sens et de mesure. C'est pour cela que Pollet pose avant des balises analogiques (thème, oscillation, série, etc.) et que le mouvement final, en évitant ces solutions, pousse plus loin cette *abstraction du montage*, cette recherche d'un flux analogique aux logiques encore inexplorées, la quête du *mouvement décollé de lui-même*, devenu *absolu, incommensurable, démesuré*, infini comme *une mer sans bornes*.

Et le devenir, chez Deleuze, c'est le processus qui transforme une suite empirique en une rafale de séries, des séries de points qui reprennent toujours le mouvement du précédent, continuent sa trame, nous conduisant plus loin, repoussant la limite hors de vue, esquivant le présent, car pris dans la coexistence du passé et du futur, et produisant au passage des intensités par lesquelles nous passons, tantôt augmentés tantôt diminués dans notre pouvoir d'agir, comme *Méditerranée* contraint nos facultés à se déplacer dans le film ou, au contraire, les démultiplie. C'est le procédé intermédiaire, d'entre-deux, incarné par le trait d'union dans les écrits de Deleuze, conceptualisé à partir du principe de *Tiercété*, cité au début du chapitre 12 que cite-photographie Pollet dans *Jour après jour* : passer d'une image à une autre, par l'intermédiaire d'une troisième, *mentale*. Car dans l'équation de Pollet $1 + 1 = 3$, c'est cette image qui manque avant le signe =, et qui pourtant se retrouve de l'autre côté. Puis c'est peut-être, par extension, ce qui s'approche le plus de l'idée de *seconde vue*, s'additionnant à la *première vision erronée*, « *celle qui ne vient pas après mais qui se glisse entre*¹⁷¹ ».

II.3.C. ENTRE RAISON ET SENTIMENT, L'ÉTAT DE FATIGUE LYROSOPHIQUE

L'une des dernières trouvailles de Fargier, dans son article croisant Pollet et Deleuze, sonne comme une énigme : « *Le tout est devenu le Simultané, le démesuré, l'immense, qui réduit l'imagination à l'impuissance et la confronte à sa propre limite, faisant naître dans l'esprit la pure pensée d'une quantité de mouvement absolu qui exprime toute son histoire ou son changement, son univers. C'est exactement le sublime mathématique de Kant. De ce montage, de cette conception du montage, on dira qu'elle est mathématique-spirituelle, extensive-psychique, quantitative-poétique (Epstein parlait de lyrosophie).*¹⁷² » Pollet ne cite-photographie pas ces phrases dans *Jour après jour*, c'est donc bien Fargier qui décide de les retenir, expliquant que le philosophe procède ici — dans sa conclusion du chapitre 3 de *L'image-mouvement* — à une « *extension* » des effets de montage de l'école française, *extension* prolongée par Fargier aux films de Pollet, et surtout à *Méditerranée* qu'il vient de citer. On retrouve bien les caractéristiques

¹⁷¹ J.-P. Fargier, *Artpress*, n° 145, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷² *Ibid.*, p. 79. Nous soulignons.

du mouvement que Deleuze vient de décrire — absolu, entraînant le changement des choses qu'il croise, proche du *sublime* kantien qui limiterait l'imagination et décuplerait la pensée —, mais ni lui ni Fargier n'explicitent les parenthèses énigmatiques mentionnant Epstein.

Le rapport s'avère obscur, à la fois pour celui qui connaît la *lyrosophie* ou bien ignore tout du concept d'Epstein. Cette intuition ne poursuit pas sur des précisions supplémentaires. Deleuze n'explique pas le rapprochement qu'il entrevoit, celui-ci restant finalement un éclat, une illumination piégée dans une paire de parenthèses. Pour autant, y aurait-il quelque chose de *lyrosophique* dans cette école, par extension dans la manière dont Pollet a composé, cherché *Méditerranée*, et dans la façon dont l'analogie peut *in fine* trouver une place au cinéma ? Nous posons la question, non pas dans le but de *démontrer* la part *lyrosophique* de *Méditerranée* — Pollet n'en parlera jamais et l'état que décrit Epstein peut tout autant toucher les spectateurices de ce film comme ne jamais surgir —, mais plutôt pour poursuivre une hypothèse qui mérite sûrement plus qu'une simple digression abrégée.

Expliquons tout d'abord ce qu'entend Epstein avec ce terme. Il s'agit d'une connaissance à la fois par l'intermédiaire du sentiment et de la raison : « *L'homme a commencé par sentir ; il a continué par comprendre. Il ne peut s'arrêter là, parce qu'il ne peut pas s'arrêter du tout, sauf dans l'inertie de la mort. D'autres lui ont proposé alors de sentir avant de comprendre, ce qui est, en somme, très ordinaire. Personne ne lui a proposé de comprendre avant de sentir, ce qui est impossible. Je l'invite à développer toute son activité, à jouir en même temps de ses deux grandes facultés, à sentir et à comprendre simultanément. Voilà la lyrosophie.*¹⁷³ » Deux facultés peinant à coexister simultanément : la *raison* — qu'Epstein associe à la discipline scientifique — rejetant rigoureusement tout sentiment qui pourrait nuire à son jugement des choses, sauf celui d'*évidence* sur lequel elle repose, et cherchant ainsi la zone où tout autre sentiment s'absente, tandis que le *sentiment*, pour sa part, refuse en son sein la raison qui viendrait justement le *raisonner*, le contenir, ne pas entièrement saisir que « *la connaissance de sentiment se développe par associations de contigüités et de similitudes. Et si dans ce développement on voit : ellipses, trous, lapsus, digressions, chaos, c'est par erreur qu'on nomme ainsi ce qui serait ellipses, trous, etc. dans la continuité raisonnable et ce qui est dans la continuité spéciale du sentiment, une logique même, car la grammaire, c'est-à-dire l'enchaînement logique de ces deux langues, la raisonnable et la sentimentale, n'est pas le même. [...] La logique de sentiment est homéopathique : le semblable y appelle le semblable.*¹⁷⁴ »

¹⁷³ J. Epstein, *La Lyrosophie*, Paris, Éditions de la Sirène, 1922, pp. 127-128. Nous soulignons.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 47.

Ces derniers propos d'Epstein mènent à de multiples interrogations. Pourquoi user ici du mot *logique* ? N'est-ce pas faire reculer l'acceptation du terme que de l'employer dans le contexte *sentimental*, sachant qu'il appartient à celui *rationnel*, désignant notamment l'étude scientifique, par raisonnement, les règles formelles, etc. ? Et si la logique relève de la raison, quel est son équivalent en présence de sentiments, l'*a-logique*, l'*ana-logique* ? Faute de trouver un terme mieux adapté, et en évitant d'en employer un plus abstrait — *loi, ordre, articulation, enchaînement* en sont des synonymes —, Epstein semble déjà vouloir procéder ici à la fusion de la raison et du sentiment.

Là où cette difficulté à trouver un autre terme nous intéresse, c'est que la *logique* de la connaissance par sentiment semble en partie *analogique* — Epstein relie à plusieurs reprises l'analogie à la connaissance par sentiment —, fondée sur des rapprochements par similitudes, des sentiments semblables, éveillés entre plusieurs objets ; en somme « *l'air de famille*¹⁷⁵ » dont parle Novalis, que l'on retrouve notamment entre les choses que l'on aime : « *Ce qu'on aime, on le trouve partout et l'on voit partout la ressemblance. Et ce monde des analogies est d'autant plus étendu et varié que plus grand est l'amour.*¹⁷⁶ ». Dès lors, toute déconnexion (ellipses, trous, etc.) dans l'enchaînement de rapprochements de sentiments n'est qu'une déconnexion aux yeux de la raison qui nomme ainsi ce qui sinon échapperait à ses classifications, à ses dénominations.

Là où Epstein a néanmoins peut-être été trop catégorique, c'est dans sa distinction entre les lois de l'enchaînement des idées et celui des sentiments¹⁷⁷, car les idées semblent aussi pouvoir se succéder par associations et similitudes lorsqu'elles s'éloignent justement de la rigueur de la raison, empruntent des *voies analogiques*, s'approchent du domaine des sentiments. Cette binarité forcée lui permet surtout d'augmenter la valeur de la réconciliation, la naissance de *la lyrosophie*. Alors que l'analogie se trouve peut-être justement écartelée ici, entre une idée et un sentiment.

Ainsi, on serait surtout tenté de suivre l'intuition de Fargier lorsqu'Epstein parle d'un « *réseau de sentiments, [où] s'établissent les plus diverses équivalences, associations, égalités, correspondances. La souplesse de la logique de sentiment les permet ici, quand la logique rationnelle les interdisait brutalement dans la raison. L'objet, par l'opération de l'âme, passe au stade sentimental, et, devenu sentiment, vit comme sentiment désormais, c'est-à-dire s'associe comme tel.*¹⁷⁸ » Car cette opération, Pollet la travaille justement, en réduisant la signification des

¹⁷⁵ Novalis, in O. Scheffer, *Semences*, Paris, Allia, 2004, p.137. Cité par O. Scheffer, in *Le Démon de l'analogie*, op. cit., p. 166.

¹⁷⁶ Novalis, *Œuvres complètes*, vol. I, *Romans. Poésies. Essais*, édit., trad., présentation par Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975, p. 329. Cité par Laurent Cassagnau, in « L'analogie romantique dans *Les affinités électives* », *Le Démon de l'analogie*, op. cit., p. 186.

¹⁷⁷ « *Frazer [...] a eu le tort assez grave d'appeler les lois de similitude et de contiguïté, lois de l'enchaînement des idées. Les idées s'enchaînent autrement, c'est de sentiments qu'il s'agit* », J. Epstein, *La Lyrosophie*, op. cit., p. 49.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 76.

plans suivant son principe d'*images-mots* — chacun ayant un contenu unique —, et en procédant ensuite à un montage où la production de sens échoue justement, se dérobe, pour se rapprocher d'une connaissance par sentiment, selon l'effet que procurent les différents collages des plans, pouvant ainsi s'associer par *équivalences, associations, correspondances* ; par analogies.

Par ailleurs, le principe de répétition ne fait que faciliter ces types de connexions, car « *le souvenir [...] baigné de mémoire, c'est-à-dire d'oubli, est plus riche d'associations, pourvu d'un sentiment à lui propre et persistant comme une odeur. Et plus longtemps il est resté oublié, c'est-à-dire plus longtemps il a séjourné dans le subconscient¹⁷⁹, plus aussi le sentiment du souvenir sera esthétique. C'est dire qu'un objet à l'état de souvenir est presque spontanément poétique, en tout cas poétique bien plus facilement qu'un objet encore seulement objet.¹⁸⁰* » En perdant de son détail, l'objet devient le souvenir de l'objet, une forme plus abstraite, malléable, et donc associable ; un objet déjà esthétique, une image. Là réside la force *potentiellement infinie¹⁸¹* — même si *Méditerranée* résiste justement à cet infini — des suites d'analogies, leur portée incalculable, leurs associations rhizomatiques, où chaque élément peut influencer l'autre et lui insuffler son état déjà chargé en possibilités poétiques.

S'attardant sur cette *connaissance par sentiment*, Epstein suit d'ailleurs la même méthode que nous : « *Si, pour l'étudier, nous nous placions dans son propre jour, c'est-à-dire sous un jour sentimental, nous ne verrions rien d'autre que ce que voit de la colère l'homme furieux et de l'amour l'homme amoureux. Donc peu de choses [...]. Pour voir de plus près les qualités de cette connaissance par sentiment, c'est raisonnablement que nous l'aborderons, donc par son dehors.¹⁸²* » Nous analysons les principes analogiques de *Méditerranée*, sans pour autant étudier *analogiquement* les analogies qui le composent. Cela serait sinon rentrer dans le jeu du film, ne pas entrapercevoir les qualités de tels principes. Pour les étudier, notre écriture se place *en dehors* de l'analogie, plus proche de la logique de la *raison*. Et cette distance s'acquiert justement en résistant à ces principes, pour mieux les mettre en lumière, par contraste avec notre écriture. Epstein nommait d'ailleurs le dernier sous-chapitre de *La Lyrosophie*, « Utilisation raisonnable de l'analogie irraisonnée », texte qui pourrait bien éclairer l'intuition de Fargier que nous suivons, car la question posée ici — comment utiliser raisonnablement l'analogie et les forces

¹⁷⁹ Dans le lexique d'Epstein, se trouvent conscience, inconscient et entre les deux le *subconscient*, cartographié•e•s suivant la métaphore de couches de plus en plus enfouies en nous. Epstein employait sûrement ce terme pour se démarquer de Freud — qui l'évite de son côté — et de ses contemporains surréalistes, fervents freudiens, avec qui il avait peu d'affinités, notamment pour des raisons idéologiques et politiques. Nous lui préférons donc ici le terme inconscient, n'essayant pas, à notre échelle, d'établir des distinctions qui s'avoueraient peu fondées.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 173-174.

¹⁸¹ « *C'est sériel à l'infini. Vers le récit rouge est un manifeste de l'infini.* », J.-P. Fargier, in *Ironie*, n° 130, *op. cit.*.

¹⁸² J. Epstein, *La Lyrosophie*, *op. cit.*, pp. 30-31.

de l'inconscient, alors que ceux-ci échappent en partie à la raison ? — Pollet se la posait en montant son film¹⁸³, autant que nous maintenant, afin de saisir à la fois comment l'analyser, et comment utiliser à notre tour l'analogie pour *monter* au cinéma et ailleurs.

L'argument d'Epstein consiste à dire que « *l'analogie est une association qui, si elle est après coup contrôlée par la raison, ne dépend néanmoins pas, quant à sa naissance, de la raison. Et même jamais elle ne se produit si abondamment que quand la raison est fatiguée, ralentie et diminuée dans son activité. [...] Au moment où une telle association [...] se produit, elle est à ce point étrangère à la raison que la raison n'en a aucune connaissance raisonnable et avant de l'admettre ou de la rejeter, lui fait subir un examen suivant ses propres méthodes raisonnables [...]. Si la conscience ne trouve pas ces causes cachées elles-mêmes, au moins elle en trouve ou en établit artificiellement d'autres qui les remplacent suffisamment pour la satisfaction de ses méthodes. L'analogie est [...] le pressentiment d'un jugement raisonnable [...]. Ce rapprochement met à la portée de la raison [...] davantage d'analogies ; davantage et, il semble, trop, car la raison n'arrive pas à s'assimiler exactement tant de nourriture, et, pressée à produire beaucoup, produit différemment. Tel est ce qu'on peut appeler le surmenage de la raison, surmenage qui, né de la fatigue intellectuelle, n'est pas pour enrayer cette fatigue, mais au contraire l'augmente à son tour. [...] La raison ainsi sursaturée d'analogies [...], devenue lyrosophie ou sur le point de l'être, débordée de subconscient, perd dans cette sorte inondation, la netteté de son contrôle. À l'analogie, à ce pressentiment [...], le lyrosophe accorde maintenant valeur rationnelle, parce qu'il est sensible au sentiment jusque dans sa raison.*¹⁸⁴ »

Il est probable que l'état décrit ici par Epstein advienne devant *Méditerranée*. Car la raison du spectateur se met, dès l'apparition du titre, en quête de sens, et, n'en trouvant pas selon ses propres *méthodes raisonnables*, ainsi déjouées, se tourne vers une autre façon de construire un récit, de produire de la connaissance, à la recherche d'analogies, puisqu'elle pressent que le montage du film lui indique cette voie (motifs méditerranéens, certaines phrases de la voix off¹⁸⁵, des formes en aller-retour dans le montage, etc.). Subissant ainsi les analogies

¹⁸³ En restant critique face à la prétendue *liberté* de l'inconscient, et cherchant toujours à effectuer des allers-retours en terrain conscient, afin d'analyser raisonnablement les découvertes faites inconsciemment et ne pas tomber dans certaines conventions qu'il essayait d'éviter : « *Il faut je crois essayer de puiser la nouveauté dans l'inconscient [...]. C'est seulement pendant que le film se fait que l'on découvre peu à peu disons les lois qui lui permettent de se faire, comme de lui-même [...]. Mais on passe très vite à un niveau conscient quand on s'aperçoit que certaines de ces lois, peu à peu découvertes, permettent d'obtenir certains effets. [...] On a l'impression d'être en terrain vierge, retenu tout de même par toutes les conventions qu'on sent peser sans arrêt, et au moment où on a l'impression de trouver des formes qui pourraient être celles d'aujourd'hui, on se demande toujours si on ne fait pas ce saut dans la convention* », J.-D. Pollet, *loc. cit.*, p. 54.

¹⁸⁴ J. Epstein, « Utilisation raisonnable de l'analogie irraisonnée », *La Lyrosophie*, *op. cit.*, pp. 204-209. Nous soulignons.

¹⁸⁵ Notamment « *Tout se fait horizon, tout se rapproche, tout se hante* » (9:34) et « *Tableaux ramenés et lentement rapprochés les uns des autres, emboîtés les uns dans les autres* » (21:38).

comme une nécessité pour se renouveler, la raison cherche tout de même à établir artificiellement des causes qui légitiment l'emploi d'analogies. *Artificiellement*, car elles ne s'avèrent pas sans failles : la justification d'une femme qui rêve/se souvient et le jeu formaliste organisé autour de principes sériels de *Méditerranée* ont leurs contre-exemples qui les disqualifient en tant que systèmes expliquant raisonnablement, c'est-à-dire entièrement, le film. Pollet allant même jusqu'à annuler ses systèmes entre eux, l'un devenant la négation de l'autre, et ainsi de suite.¹⁸⁶

Toutefois, l'opération se poursuivant, une *fatigue intellectuelle* survient, un surmenage de la raison qui échoue progressivement à appréhender le flux incessant d'analogies déroulé par le film, épuise rapidement ses forces de concentration, les pistes de réflexion que la raison ne peut s'empêcher de mettre en œuvre, en quête de sens, de repères rationnels. Fatigue subie par Pollet devant son montage¹⁸⁷ et qu'il souhaite maintenant à son public : « *Avant ce film, il serait bon, sans doute, d'immerger les spectateurs dans une musique douce, comme dans un aéroport ; avant de décoller, autrefois, on donnait des bonbons à sucer pour que les oreilles ne sifflent pas, et pour déglutir aussi quand l'avion atterrissait. Là, il faudrait donner des bonbons aux spectateurs, avec un peu de LSD, un peu d'hypnotique : des bonbons pour décoller et atterrir, pour retourner dans la rue après avoir subi l'épouvantable agression de ce film (qui pourtant n'est fait que de choses très simples) ; les images passeraient comme dans un rêve, resteraient dans un coin de leur tête... Ils ne se souviendraient même plus d'être entrés dans la salle.*¹⁸⁸ »

L'équilibre ici recherché par Pollet — et ce pourquoi le concept de lyrosophie s'avère si séduisant — consiste à provoquer une fatigue diminuant les censures de la raison et un état actif exaltant la production d'analogies par l'inconscient, poussant le spectateur à investir le montage. Une *fatigue active*. Que la raison et l'inconscient s'envahissent. Car, même si la raison échoue partiellement dans sa recherche de sens, elle ne l'arrête pas pour autant, ne s'habitue jamais passivement au flux d'analogies, évitant ainsi d'être plongée dans un état contemplatif. Au contraire, Pollet réussit l'exploit avec *Méditerranée* d'un film cadré, qui, dès qu'il sent que son public relâche son attention — c'est-à-dire se perd dans l'enchaînement du montage, n'arrive plus à produire de sens, même à l'aide d'analogies — le remet sur les rails des principes de compositions qu'il a su auparavant pressentir et repérer. C'est aussi pour cela que les contre-

¹⁸⁶ C'est le mouvement que suit le grand I. de ce mémoire.

¹⁸⁷ « *À cette époque, j'habitais une cave que je ne quittais que pour rejoindre ma table de montage. Quand j'en sortais, je ne savais souvent pas quelle heure il était (je n'avais pas de montre), et je montais, de nuit, de jour, un peu comme un somnambule. Quand je me réveillais, et que j'ouvrais la porte qui donnait sur la rue, je me disais "Tiens, il fait jour ! Tiens, il fait encore nuit !" Je ne savais pas toujours si c'était le soir ou l'aube. Cinéma. Sommeil.* », J.-D. Pollet, *loc. cit.*, p. 31.

¹⁸⁸ J.-D. Pollet, *loc. cit.*, p. 34.

exemples aux systèmes analogiques s'avèrent espacés et de natures différentes, afin de pouvoir entre temps *relancer la machine*, réconcilier la raison de le•a spectateurice avec ces systèmes.

Il s'agit d'essayer de provoquer cette *fatigue active* qu'Epstein nommait *l'état lyrosophique*, alors que Pollet la savait incertaine — sinon quelle raison à prescrire un peu de LSD ? —, même avec les moyens hypnotiques et fatigants pour l'esprit mis en place dans *Méditerranée*. Y tendre cependant, en empilant les procédés analogiques que nous nous efforçons de décrire, permet de se rapprocher de ce lâcher-prise. Du reste, si Pollet parlait plus haut de musique qui *immerge*, c'est sûrement que celle choisie pour le film favorise aussi cet *abandon lyrosophique*, cette décontraction de l'esprit, et que s'il était question au départ de faire « *un film sans texte*¹⁸⁹ », peut-être aurait-il été plus difficile de l'envisager sans musique.

Ainsi, même si la conclusion de ce dernier sous-chapitre de *La Lyrosophie* frôle quelque peu avec l'utopie dont rêvait Epstein — comment véritablement accorder une valeur rationnelle aux analogies dans *Méditerranée* par exemple ? —, peut-être saisissons-nous maintenant un peu plus ce que Deleuze voyait de *lyrosophie* dans l'école française et Fargier, par extension, chez Pollet. Ces concepts à tiret « *mathématique-spirituelle, extensive-psychique, quantitative-poétique*¹⁹⁰ » s'avèrent surtout la réconciliation de deux façons de produire de la connaissance, la raison et le sentiment, œuvrant à un même mouvement, dans notre cas *analogique*.

Dès lors, même si des dizaines d'années séparent *Méditerranée* de *Jour après jour*, le second reconvoque tout de même le premier, lui trouve une parenté de plus dans l'école française et la lyrosophie, par l'intermédiaire de Deleuze, rejoignant le *telquelisme* et le surréalisme. Car lorsque ce chapitre 12 apparaît, la voix off de *Jour après jour* signale « *Le miracle du mouvement se poursuit, recommence autre et différemment* » (46:54), fusionnant les expressions « *autre et le même* » et « *de la même façon et différemment* » de *Méditerranée*, peut-être pour mieux indiquer la présence souterraine du *même*. La frénésie d'analogies présente dans les deux films poursuit ainsi un mouvement : celui du temps, du monde, d'une pensée ; de la pensée du monde et de son devenir infini, continuant sa trame et emportant tout sur ton passage.

Du reste, la rencontre entre Pollet et la lyrosophie était peut-être écrite depuis longtemps, bien avant *Méditerranée*, avant même que la plus grande excitation de Pollet enfant ait été ce long voyage chaque été du Nord de la France à l'instant où il apercevait enfin la mer à travers les fenêtres de la voiture. Mais justement au moment où Epstein écrivait de l'enfant qu'il est le premier lyrosophe, et « *rêve [...] de jeter un pont à travers la Méditerranée*.¹⁹¹ »

¹⁸⁹ J.-D. Pollet, *L'entrevues*, op. cit., p. 43.

¹⁹⁰ G. Deleuze, loc. cit., p. 89.

¹⁹¹ J. Epstein, *La Lyrosophie*, op. cit., p. 175.

II.4. LE SUSPENSE LATENT : DIALECTIQUE DU SENS

« Lorsque Noël Burch dit qu'on peut prendre n'importe quelle séquence et la placer ailleurs, il se trompe, j'ai vraiment tout essayé, et à chaque fois que je déplaçais une séquence, le film ne fonctionnait plus. Il y a une espèce de suspense latent dans le film qui se maintient sans qu'on puisse définir exactement pourquoi, mais en même temps, si on déplace un élément, ce suspense est détruit.¹⁹² »

Interviewé par les *Cahiers du cinéma* en septembre 1968, Pollet fait ici référence à un article de Noël Burch paru dans la revue un an auparavant¹⁹³ qui critiquait *Méditerranée*, visant à en faire le type de film à éviter, un où « la dialectique de l'écriture » semblerait, selon Burch, absente. Pour contrer ce jugement, Pollet fait appel pour la première fois au mot *suspense*, terme qu'il reprend sûrement à l'article « Une autre logique » de Sollers, aussi paru dans les *Cahiers du cinéma*, en février 1967. Néanmoins, l'adjectif employé ici pour préciser sa nature s'avère nouveau. D'où la question : que pouvait entendre Pollet par « *suspense latent* » ?

II.4.A. UNE AUTRE VERTICALITÉ, L'APPROCHE MATÉRIALISTE

Retournons tout d'abord à la critique que fait Burch¹⁹⁴ au film de Pollet, en nous appuyant sur le travail effectué par Fargier en 1970 dans l'article *Vers le récit rouge*. Car la *vie critique* de *Méditerranée* ne commence pas exactement à la sortie du film, mais plutôt autour de 1967, et demande de procéder par allers-retours entre revues pour en saisir les tenants et les aboutissants.

Pollet fait ainsi sûrement référence aux phrases « *Mais, de même que la mise en présence des images les unes à côté des autres obéit à une sorte d'empirisme absolu, une sorte de foi aveugle "qu'il en sortira toujours quelque chose", de même la juxtaposition images-texte paraît tout aussi arbitraire, comme si l'on s'était contenté de dire "ça ira sûrement bien ensemble" [...], deux continuités se déroulant côte à côte et semblant s'ignorer mutuellement (ce qui n'a rien à voir avec une structure, dialectique ou autre)*¹⁹⁵ ». Voilà le postulat de départ de Burch, ce qui lui permet de dire de *Méditerranée* qu'il est un film sans dialectique dans son écriture,

¹⁹² J.-D. Pollet, *Cahiers du Cinéma*, n° 204, *op. cit.*, p. 36. Nous soulignons.

¹⁹³ N. Burch, « Absence de Dialectique – Dialectiques complexes », *Cahiers du cinéma*, n° 192, juillet-août 1967, pp. 45-46.

¹⁹⁴ En citant les numéros de page de la version rééditée dans le recueil *Praxis du cinéma* (1969), Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, pp. 110-114 ; ouvrage auquel Fargier se réfère lui aussi. Après vérification, aucune différence entre l'article de 1967, la première édition de 1969 et la seconde de 1986, à l'exception de l'ajout pour la dernière d'une note p. 113 : « *Aujourd'hui, je comprends mieux les intentions "déconstructrices" d'un pareil effort, mais je dois dire que la faillite de l'entreprise moderniste à laquelle ce film participait, les reniements de presque tous ceux qui y ont participé, font que ce passage me gêne aujourd'hui moins que beaucoup d'autres.* »

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 110-111. Pour celle-ci et les deux suivantes.

reposant uniquement sur une « dialectique d'imagerie », c'est-à-dire « une juxtaposition de plans sans autre lien entre eux que leur rapport avec Mare Nostrum ». Autrement dit, Burch s'arrête à la première justification que rencontre le spectateur, celle de l'imagerie méditerranéenne.

En essayant de saisir quel sens Burch donne à ces mots-clefs, Fargier en trouve, quelques pages avant, une définition : « Nous disons structure ou dialectique. C'est qu'au cinéma nous pensons qu'il s'agit essentiellement de la même notion : les structures semblent presque toujours se présenter sous un aspect dialectique, c'est-à-dire sous la forme d'un paramètre évoluant entre une ou plusieurs paires de pôles bien définies [...] En gros, nous pensons qu'il y a structure lorsqu'un paramètre évolue selon un schéma reconnaissable comme tel, soit par le spectateur en salle, soit par le réalisateur à la table de montage¹⁹⁶ ». En effectuant ce rapprochement, Burch, en réalité, ne rend justice à aucun des termes. Réduisant leurs portées, il les recoupe sur le seul terrain qui admet leur association instable, celui *formaliste*, entendu d'ailleurs en tant que composition mécanique. Réduite à un paramètre oscillant entre deux pôles, la *dialectique* devient une machine automatique, « un jeu de différences statiques, figées¹⁹⁷ ». Et la penser à l'aune d'un jeu organisé, réglé autour de structures simplement formelles, c'est la censurer, la détourner de sa véritable possibilité : celle d'éclairer les conflits réels qui composent chaque œuvre, singulièrement, afin d'articuler comment se forme le jeu de ses contradictions.

La critique de Burch se résume donc à faire de *Méditerranée* un « film sans raccords¹⁹⁸ », d'images reliées uniquement « horizontalement, dans la durée : elles sont plus ou moins longues, plus ou moins courtes, et reparaisent avec telle ou telle fréquence. Mais comme elles sont délibérément choisies pour leur nature disparate, elles n'ont aucun lien vertical entre elles, car la verticalité au cinéma, c'est, entre autres, l'articulation de l'espace-temps d'un plan à un autre [...]. De là cette absence de tension, cette impression de cheminement atone qui se dégage de *Méditerranée*, en dépit de la beauté de certaines images, du commentaire et même de la musique, pris séparément. » Étant donné que Pollet brouille les pistes qu'il a lui-même indiquées, compose justement une structure qui déjoue chacun de ses paramètres (notamment ceux sériels) avec les autres — s'autodétruisant en tant que *structure* —, expose les contradictions présentes dans son film pour en faire une forme créatrice dialectique, et annule dès lors toute possibilité de « schéma reconnaissable », Burch, dans le système critique qu'il s'est construit, n'y voit aucun raccord, qu'un enchaînement arbitraire de plans hétérogènes duquel toute tension lui semble absente.

Du reste, Fargier note que « le terme de verticalité n'est pas innocent idéologiquement. Tel qu'il est ici utilisé il renvoie à l'opposition du haut et du bas dont se sert d'une manière

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 107. Cité par Fargier, in « Vers le récit rouge », *op. cit.*, p. 10. Nous soulignons.

¹⁹⁷ J.-P. Fargier, *Ibidem*.

¹⁹⁸ N. Burch, *op. cit.*, p. 110 pour celle-ci, p. 112 pour la suivante.

générale l'idéalisme pour désigner métaphoriquement le rapport du signe au sens : le sens est en haut, le signe est en bas ; le sens est donc transcendant, il préexiste au travail des signes. Formaliste, Burch s'occupe peu des problèmes du sens, cependant sa remarque revient ici à déplorer l'absence de Signifié transcendantal — ce qui nous permettra, quant à nous d'affirmer la force coupante du film [...]. Or, suggérons-le dès maintenant, dans Méditerranée les signifiants (gardons encore quelque temps cette dénomination) ne renvoient pas à un dehors, à une réalité extérieure, à une présence originelle : à un Signifié transcendantal ; ils se renvoient les uns aux autres indéfiniment. Et cela suffit pour que le film échappe à la linéarité.¹⁹⁹ » Ce que cherche à pointer ici Fargier, c'est la coupure qu'effectue *Méditerranée* dans le système idéaliste critique — opposé à celui matérialiste — qui dès lors se voit incapable d'analyser le film avec les outils dont il dispose. Car c'est cette structure transcendantale qui produit, *habituellement*, le récit : repérer les signes présents dans les plans, en tirer du sens qui vient d'un savoir acquis en dehors du film, de *signifiés transcendants*, de concepts, étant donné que le film et son récit s'appuient sur un présent réel qu'ils redoublent — *extérieur* au film. Voir par exemple immédiatement des pyramides, avant même de pouvoir être sensible à leur matière en pierre ou forme triangulaire, puisqu'on en connaît le concept, étant capable de le relier à son image. Ici, le récit s'organise, selon Fargier, autrement, dans un espace où les plans, tous les *signifiants*, les *images-mots*, se renvoient les un•e•s les autres, à l'intérieur du film et de sa matérialité ; à leur matière filmique. À force de revenir, le même plan de pyramides dévoile progressivement sa texture matérielle, les formes qui le composent entre autres, révélées par le montage, puisque le plan s'associe *analogiquement* avec la forme qui le précède ou le suit ; par exemple d'autres triangles ou pierres, sans pour autant que ces raccords soient figés. Le récit peut ainsi se déplier selon une « *verticalité autre, matérialiste* », impensable dans le système critique de Burch et de l'idéalisme, car ne dépendant pas de relations figées au réel — relations rendues d'ailleurs le plus possible *transparentes* dans le plan idéaliste, ce qui empêche encore plus leur remise en jeu —, mais d'associations mobiles, toujours relancées dans la réalité esthétique de l'espace filmique.

Figure 29 : Exemples d'associations matérialistes des pyramides (pierres et triangles).



¹⁹⁹ J.-P. Fargier, « Vers le récit rouge », *op. cit.*, p. 10 pour celle-ci, p. 11 pour la suivante.



Pollet déjoue ainsi l'usage du *signifié transcendantal* dans le récit, en entamant sa déconstruction, en partant d'*images-mots* pour mieux déconstruire la représentation que l'on reconnaît tout de suite dans le plan, grâce à ce montage qui annule toute détermination du sens autrement qu'au moyen du jeu ininterrompu des signifiants qui se renvoient les uns aux autres. Dès lors, « *l'impossibilité où se trouve l'idéalisme critique à lire ce film vient donc de ce qu'il tente de le décoder avec les clefs de l'écriture phonétique.*²⁰⁰ Il dit "ça ne représente rien", "je ne vois rien" et disant cela il voudrait nous prendre à témoin de l'échec du film alors qu'il nous fait juge seulement de son propre aveuglement, de son propre emprisonnement dans la clôture de la représentation. Or, effectivement, Méditerranée ne représente rien, ne nomme rien. En effet, "l'écriture non-phonétique brise le nom. Elle décrit des relations et non des appellations."²⁰¹ »²⁰² » La révolution qu'entreprend peut-être *Méditerranée*, serait justement de passer de l'appellation aux relations, qu'il s'agisse d'une façon nouvelle de nommer, pré-verbale, *non-phonétique*.

II.4.B. ENTRE HIÉROGLYPHES ET IMAGES DU RÊVE

Suivant cette intuition, Fargier repère chez Freud deux écritures non-phonétiques, et décide de placer *Méditerranée* à leur croisement : « *l'écriture hiéroglyphique [qui] ignore la séparation des mots. Les signes se succèdent sur la feuille à égale distance les uns des autres et l'on ne sait à peu près jamais si tel signe fait encore partie de celui qui le précède ou constitue le commencement d'un mot nouveau.*²⁰³ » ; et l'écriture de l'inconscient, où « *en ce qui concerne le système d'expression du rêve, la situation est beaucoup moins favorable que dans le cas des langues et écritures anciennes. C'est que ces dernières sont, après tout, destinées à servir de moyen de communication, donc à être comprises d'une façon ou d'une autre. Or c'est précisément ce caractère qui manque au rêve. Le rêve ne se propose de rien dire à personne et, loin d'être un moyen de communication, il est destiné à rester incompris.*²⁰⁴ »

²⁰⁰ « Le système de langue associée à l'écriture phonétique-alphabétique est celui dans lequel s'est produite la métaphysique logocentrique déterminant le sens de l'être comme présence. » J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 64. Cité par J.-P. Fargier, in « Vers le récit rouge », *op. cit.*, p. 14.

²⁰¹ J. Derrida, *op. cit.*, p. 41.

²⁰² J.-P. Fargier, « Vers le récit rouge », *op. cit.*, p. 15.

²⁰³ S. Freud, *Introduction à la psychanalyse* (1916), traduit par Samuel Jankelevitch, Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1921, p. 215. Cité par J.-P. Fargier, in « Vers le récit rouge », *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁴ S. Freud, *op. cit.*, p. 217. Cité par J.-P. Fargier, in « Vers le récit rouge », *op. cit.*, p. 15.

Ce choix des hiéroglyphes et du rêve par Fargier se fonde à plusieurs niveaux. Il reprend d'abord l'indication de Sollers d'un « *film entier, se construisant comme des séries de hiéroglyphes monumentaux*²⁰⁵ », où l'on ne sait donc jamais avec certitude lorsque l'on passe d'une séquence à une autre, si ce plan appartient à la série en cours ou à une nouvelle. Mais le parallèle se poursuit quand on se met à s'intéresser aux autres principes hiéroglyphiques. Sans étendre l'explication plus loin que nécessaire²⁰⁶, les Égyptiens attribuaient plusieurs fonctions à leurs hiéroglyphes, selon leur place dans le *quadrat*²⁰⁷, afin de guider la lecture et éviter les homophones. De plus, le même symbole, selon qu'il est placé en première ou dernière position, n'apportera pas le même sens au mot qu'il composera. Parmi eux, ceux que l'on a ensuite appelés les *déterminatifs*, placés à la fin, caractères muets précisant le champ lexical du hiéroglyphe. Ainsi, l'écriture hiéroglyphique repose sur une redondance qui permet de préciser le sens du caractère précédent, dans le but de créer un mot plus précis. Il s'agit d'une écriture qui repose donc sur des caractères *en relations*, associés selon des analogies, et qui résistera toujours à effectuer le pas vers *l'appellation*, à l'union directe et figée entre un symbole et l'objet qu'il désigne. En voici un exemple où, en changeant le dernier caractère, le sens du hiéroglyphe se transforme radicalement.

Hiéroglyphes		
Prononciation	wn	wn(y)
Pictogramme déterminatif	touffe de cheveux	soleil avec rayons
Catégorie lexicale indiquée	cheveux, tristesse, deuil	lumière, rayonnement
Sens du hiéroglyphe	(devenir) chauve	lumière

Figure 30 : Exemple de deux caractères déterminatifs changeant le sens du hiéroglyphe.

Méditerranée reprend à son compte ces principes, car certes « *chaque image ne montre, ne signifie qu'une seule chose* », mais elle « *ne prend sa signification définitive qu'en fonction de la place qu'on lui donne dans une phrase. [...] Ceci explique la raison pour laquelle le même plan est souvent utilisé plusieurs fois dans des séquences pourtant très différentes, de même qu'un mot peut réapparaître plusieurs fois dans la même page sans pour cela donner l'impression de répétition.*²⁰⁸ » Ainsi, le plan du rameur, qu'il soit précédé (des plans 76 à 78) d'un amphithéâtre,

²⁰⁵ P. Sollers, « Cinéma/Inconscient/« Sacré »/Histoire », *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁶ Pour en savoir plus, les pages Wikipédia suivantes initient aux principes, desquelles sont tirés les prochains schémas : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89criture_hi%C3%A9roglyphique_%C3%A9gyptienne et https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9terminatifs_de_1%27%C3%A9gyptien_ancien [consultés en mars 2021].

²⁰⁷ Le carré virtuel (non-tracé) dans lequel les hiéroglyphes qui forment un mot sont harmonieusement disposés.

²⁰⁸ J.-D. Pollet, *Note de réalisation, op. cit.*

d'un gros plan des tambours de Palmyre et de leur plan d'ensemble, ou bien (plans 133 à 135) de blocs pyramidaux en béton, ne se répète pas pour autant, ne se perçoit pas pareil, semble indiquer autre chose, tel un *déterminatif* en fin de série. Dans le premier cas, les plans ainsi rapprochés semblent pointer le *motif des striures*, des redondances se trouvant dans les marches creusées par les ombres, les tambours de pierre de Palmyre et la laine du rameur, en particulier ses manchettes que le montage appuie d'un plan rapproché. Dans le second, le *motif triangulaire* parasite la vision — incitée à le voir —, à la fois car Pollet accentue la redondance sur les blocs en en proposant trois angles, mais aussi parce que la coupe sur le plan du rameur, symétrique, dos voûté, les rames en bout de bras, est faite de telle sorte qu'il prend une forme pyramidale. Le plan, au côté d'autres motifs communs, révèle ainsi sa *forme* selon sa place dans un montage qui la relance, de fait, toujours, la réactualise, en montre les transformations possibles.



Figure 31 : Principes hiéroglyphiques du plan du rameur redondant la striure ou la forme triangulaire.

Contrairement à celle hiéroglyphique, la citation de Freud sur l'écriture du rêve relevée par Fargier donne finalement assez peu de précision sur son articulation. On en sait seulement qu'elle est vouée à rester incomprise, étant donné qu'elle n'est destinée à aucune communication. Et si *Méditerranée* se dérobe de l'objet de communication, c'est parce qu'on ne peut pas en raconter le montage comme s'il s'agissait d'informations pareillement reçues par chacun•e. À cela, Fargier rajoute que, contrairement à la description du rêve faite ici par Freud, le film de Pollet « *ne reste incompris que parce qu'il est fait pour nous comprendre.*²⁰⁹ »

Freud cherchera toutefois à investiguer le rêve, afin de le comprendre. De là naîtra *l'interprétation du rêve* — donnant son nom à un ouvrage de 1899 — qui était, selon Freud, analogue au déchiffrement des hiéroglyphes²¹⁰, puisqu'elle consiste à transformer les images du rêve tel•le que le•a rêveuse s'en souvient (*le contenu manifeste*) en pensées inconscientes du rêve (*contenu latent*) qui contiennent les significations, le véritable sens du rêve, toutefois déformé•e•s par les mécanismes de l'inconscient, mais qu'il convient malgré tout de décrypter.

²⁰⁹ J.-P. Fargier, « Vers le récit rouge », *op. cit.*, p. 15. Nous soulignons.

²¹⁰ Observation que Fargier, in *Ibidem*, emprunte à J. Derrida, « Freud et la scène de l'écriture », *L'écriture et la différence*, Paris, Édition du Seuil, 1967, pp. 318-328.

Le *travail du rêve* suit, quant à lui, l'opération inverse, transforme les pensées du rêve produites pendant le sommeil (*contenu latent*) en images du rêve (*contenu manifeste*). Ainsi le détour fut long pour revenir au terme *latent*, mais cela nous permet de constater l'intuition de Fargier sur le rêve, et de saisir les enjeux dialectiques induits par les propos de Pollet en réaction à Burch.

Une mise en garde cependant. Le rêve du•de la rêveuse émane de son inconscient, tandis que le film *rêvé* différemment par chaque spectateurice est formé par Pollet, une altérité donc extérieure au•à la rêveuse. Ainsi, notre approche sur les pages suivantes ne vise pas à démontrer que le film fonctionne comme un rêve dans certains cas, comme ici avec *Méditerranée*, lorsque des plans problématiques dans leur enchaînement, pour la raison, demandent une ligne d'analyse spécifique à la rêverie pour les appréhender, mais cherche plutôt à historiciser les intuitions de Pollet et Fargier sur des processus psychiques ouverts sur l'inconscient, similaires entre les deux terrains. Il s'agit d'essayer de savoir ce qui se passe dans leur tête, ce qui mène à ce pressentiment, à une époque où Thierry Kuntzel ne s'est pas encore emparé de la question, se demandant par la suite quels sont les déplacements des notions du *travail du rêve* qu'impose le *travail du film*, abandonnant cependant très trop ce travail théorique, atteignant les limites d'une telle articulation analogique.²¹¹

Ainsi, même si le mot *latent*, par extension, est synonyme de production de l'inconscient, le cercle telqueliste que côtoie Pollet et ses attirances intellectuelles poussent à croire que, quand il mentionne l'expression « *suspense latent* » en septembre 1968, seulement quelques mois après la parution de l'édition révisée de *L'interprétation des rêves*²¹², il ne s'agit pas d'un usage réduit. D'autant plus quand, l'année où fut monté *Méditerranée*, Sollers écrivait des films de Jean Cayrol et Claude Durand, « *ces lieux sont hantés par une parole qui renvoie à leur significations passées ou imaginaires. Une parole s'exerce devant des images : elle en donne la profondeur, c'est-à-dire le contenu latent. Elle leur correspond non pas au niveau du commentaire pléonastique, mais dans le monde d'une mythologie privée. Ce que je vois, je le sur-vois toujours.*²¹³ »

Il y a là une clef pour comprendre ce qu'entend Pollet par *suspense latent*, en passant par l'effet de voix off qu'indique ici Sollers et qu'il aura sûrement en tête — si cela fait partie

²¹¹ Kuntzel commença une thèse avec Roland Barthes autour du *travail du rêve/travail du film*, poursuivant l'étude surtout dans deux articles : « Le travail du film », in *Communications*, n° 19, 1972, numéro thématique « Le texte : de la théorie à la recherche », pp. 25-39 ; et « Le travail du film, 2 », in *Communications*, n° 23, 1975, numéro thématique « Psychanalyse et cinéma », sous la direction de Raymond Bellour, T. Kuntzel et C. Metz, pp. 136-189. Quinze ans après, Pollet déclarait pourtant toujours « *Pour moi ce langage coule de source : là, vive le montage et le mécanisme des rêves imbibés d'inconscient ! [...] Un montage éclairant comme pour les rêves* », J.-D. Pollet, *loc. cit.*, p. 50. Nous soulignons. Où l'on est en droit de se demander à quel degré accepter cette comparaison.

²¹² *L'interprétation des rêves* (1899), 1re éd. en français d'Ignace Meyerson (1926), Paris, P.U.F., nouvelle éd. révisée, 4e trimestre 1967.

²¹³ P. Sollers, « L'œil écoute », *Artsept*, n° 1, janvier/mars 1963, pp. 115-119. Nous soulignons.

de ses obsessions de l'époque — en assouvissant enfin son désir d'écrire un commentaire pour le cinéma.²¹⁴ Et si la voix off de *Méditerranée* était l'élément qui relançait sans cesse le désir d'interprétation, étant donné que les mots, dans l'habitude qu'en a le•a spectateurice au cinéma, servent en partie à donner l'information que l'image et le son peuvent difficilement transmettre seul•e•s ? Partant de ce postulat, elle aurait, dans le cas du film de Pollet, la possibilité de révéler le *contenu latent* des plans, leurs *significations passées ou imaginaires*. Pollet disait « *redonner aux choses [...] leur pouvoir de révélation originel et oublié*²¹⁵ ». Non pas redoubler leurs sens, mais au contraire, en libérer les portées mythiques et poétiques, *voir plus que ce que l'on voit*, voir — non pas *au-delà*, mais — en *profondeur* du visible, en s'appuyant justement sur le matériau vu (et entendu) et les relations qu'il entretient aux autres ; le récit du film, son *contenu manifeste*. Et ici, ce jeu garderait de sa dialectique, la parole ne *s'exerçant pas devant les images*, mais « *ser[van]t de support rêveur* » à « *ces images survivantes, démenties, confirmées par le texte*²¹⁶ ». Relancer les interprétations donc, sans pour autant interpréter définitivement, d'où le caractère à la fois évasif et *sur-précis* — presque redondant — de la voix off de Sollers.

Ainsi, l'espacement des phrases effectué par Pollet ne semble pas qu'une question de rythme, mais joue aussi des moments sans voix. Car la voix, si elle est un élément qui relance l'interprétation, n'en est pas l'unique moteur. L'interprétation se produit ensuite sans la présence de la voix, suivant sa lancée, le mouvement qu'elle indique, mais laissant l'opération aux mains du réseau analogique entre images et sons, qu'elle se produise entre les plans eux-mêmes, le public étant maintenant plongé dans un *suspense latent*.

L'une des façons de comprendre la formule de Pollet s'avère donc cette piste de *l'interprétation*, cette quête de signification qui, même à force d'être déjouée, ne nous quitte pas, constamment relancée par les portées qu'indique la voix off. Plus encore, elle s'appuie sur le *contenu manifeste*, c'est-à-dire la manière dont le•a rêveuse se raconte son rêve, l'a reconstruit sous la forme d'un récit à la fois *cohérent*, puisqu'il s'organise en tant que récit, et *incohérent*, car demandeur tout de même de *contenu latent*, de significations. Dans notre cas, rêveuse présente à l'écran certes, mais aussi, dans une certaine mesure, le•a spectateurice qui reçoit le récit manifeste, différent donc selon les pensées que chacun•e produit au cours des associations analogiques, lors des moments latents.

²¹⁴ C'est d'ailleurs, à notre connaissance, le seul film de cinéma pour lequel Sollers a composé un commentaire, avec *Bassae* un an plus tard, toujours de Pollet, qui choisira plutôt les phrases d'Alexandre Astruc, reconvoquant pourtant le commentaire écarté de Sollers des années plus tard, dans *Contretemps*.

²¹⁵ J.-D. Pollet, *Note de réalisation*, *op. cit.*.

²¹⁶ P. Sollers, *L'intermédiaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1963, p. 161. Nous effectuons ici aussi un rapprochement avec ce texte, du fait qu'il date également de l'année où s'écrit le commentaire pour *Méditerranée*.

À moins qu'il ne faille s'intéresser aussi au geste inverse, au *travail du rêve*, pour décortiquer dans les deux sens possibles le « *suspense latent* », tout en sachant pertinemment les limites trouvées par Kuntzel. Le•a spectateurice de *Méditerranée*, pour composer le récit, un *contenu manifeste*, suit peut-être dans l'esprit de Pollet des opérations similaires à celles décrites par Freud de ce *travail* — il en retient trois.

Tout d'abord, la *figuration* consiste à rendre figurable les pensées, à considérer leur figurabilité, pour créer des images claires. C'est, selon nous, l'étape du choix des *images-mots*²¹⁷ qui ne figurent qu'un seul objet, pris•es séparément. Et pour qu'elle se produise, « *il faut des plans simples. Leur temps de décodage par le spectateur ne doit pas empêcher de voir la liaison entr'eux*²¹⁸ », car cette opération autorise le mouvement des deux autres qui lient les plans.

Vient ensuite le *déplacement*, deuxième opération, qui repose sur le transfert de l'affect sur une représentation auparavant quelconque. Dans le cas de *Méditerranée*, chaque plan semble susceptible pour tout•e spectateurice singulier•e d'opérer un déplacement entre une pensée et l'image qui se trouve sur l'écran. Le•a cinéaste qui a sa propre logique consciente et inconsciente, s'il ne peut pas calculer les déplacements qui seront effectués par son public, peut tout de même en indiquer certains à l'aide de son montage. C'est le cas notamment du sentiment de mort qui parcourt les plans du film. Alors que jamais le mot n'est prononcé — ce qui s'en rapproche le plus, ce sont les expressions métaphoriques « *derrière le rideau, où il est encore interdit d'aller* » (10:53 et 37:07) et « *de l'autre côté* » (40:33) qui rappellent l'outre-tombe —, notre esprit trouve partout des rapports à la mort, autant dans les images (blockhaus, momie, opération, corrida, ruines, etc.) que dans la musique grave et écrasante, à connotation funeste, des deux premiers thèmes de Duhamel, ou dans la monotonie sombre de la voix off. Sentiment de mort d'autant plus fort lorsqu'il est contrasté par certains moments de vie, notamment la femme qui se recoiffe ou se reboutonne et celle à la fleur jaune à la fête, accompagnées d'autres thèmes musicaux plus lyriques, celui de *la mer* ou le *bouzouki*. Ainsi, si un *déplacement* indiqué par le montage affecte ces plans d'un sentiment de *non-mort*, le transfert s'avère double et s'applique aussi entre les différentes figures féminines qui se remplacent — la phrase « *Si, en même temps, quelque part, dans un quelque part inimaginable, quelqu'un se mettait tranquillement à vous remplacer* » (17:53) profite de la longueur du plan 86 des barbelés pour s'y déployer, afin que ses mots

²¹⁷ Même si Pollet indique dans la note de réalisation qu'ils ne *représentent* qu'une seule chose à la fois, alors que les traductions de Freud préfèrent le verbe « *figurer* » à « *présenter* », pour éviter la confusion avec l'activité subjective et réflexive qui advient lorsque l'on « *se représente* ». Il s'agit plus de la façon de présenter les choses, de choisir la distance et de les « *montrer* », verbe qu'utilise Pollet juste avant de dire « *représenter* ». Du reste, Pollet ci ne *se représente* pas par exemples les pyramides, mais les *figure* à l'aide d'images. Lire à ce propos Jean Laplanche, « Terminologie raisonnée », *Traduire Freud*, Paris, P.U.F., coll. « Œuvres complètes de Freud », 1989.

²¹⁸ J.-D. Pollet, *Artpress*, n° 145, *op. cit.*, p. 54.

résonnent encore mieux sur le plan suivant d'une femme qui se recoiffe, tandis que celle « *Si en même temps quelque part, quelqu'un se mettait tranquillement à vous remplacer* » (22:08) use du même procédé avec les plans 103 d'une mer et 104 de la même femme qui se rhabille, dont l'emphase dépend notamment de sa durée, la plus longue du film (1'05") après la première mort de taureau plan, plan 29 (1'14").



Figure 32 : Déplacements de la figure féminine en tant que sentiment de non-mort.

Troisième mécanisme, celui de *condensation*, qui consiste à amalgamer plusieurs images, plusieurs pensées, en une seule, et que le tournage — « *Juste un gros plan, apparemment très banal, d'une jeune fille grecque. La multiplicité, ce n'est pas la quantité d'informations qu'il pourrait avoir dans une image ; ici, c'est le cumul d'énergie que cette jeune fille, hors du cinéma, dégage, en présence de sa famille, dans son île [...]* (chercher dans des plans très simples la vision multiple)²¹⁹ » —, a permis de déployer au montage, puisque « *le travail a constitué à me rapprocher des gros plans, des plans les plus simples. Éliminer, éliminer.*²²⁰ » Éliminer, puisque ces plans *condensent* les énergies d'autres, permettent de s'en passer, tout en les convoquant imaginativement. En outre, l'opération semble justement possible grâce à la simplicité des gros plans qui allège le travail de la vision, laissant plus de place à celui de l'esprit qui *interprètera* ensuite les portées. Et tout le mouvement qui traverse *Méditerranée* fonctionne sur ce principe de plans répétés qui en convoquent d'autres inconsciemment — notamment car le montage les a auparavant collés —, participant ainsi à la création d'un réseau de plans qui s'enchevêtrent. En cela, la *condensation* fonctionne peut-être selon le procédé d'une métaphore — car il s'agit de plusieurs images se superposant en une —, tandis que le *déplacement* rappelle la métonymie, transpose par contiguïté.²²¹

²¹⁹ J.-D. Pollet, *L'entrevues*, op. cit., p. 50.

²²⁰ *Ibid.*, p. 43.

²²¹ Nous reprenons le rapprochement entre *métaphore/condensation* et *métonymie/déplacement* des travaux de R. Jakobson, in « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » (1956), *Essais de linguistique générale 1*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, pp. 43-67 ; et J. Lacan, in « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud » (1957), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 493-528.

Si l'on retrouve ici les deux façons pour se déplacer par la pensée dans *Méditerranée*²²², peut-être est-ce parce que quelque chose de similaire se joue dans l'organisation du rêve et celle de ce film en particulier, étant donné la part d'inconscient qui est demandée dans la recherche d'analogies aux spectateurices et les « lois trouvées à partir de révélations de type inconscient [...] [qui], peu à peu découvertes, permettent d'obtenir certains effets.²²³ » Ainsi ces lois, si elles partagent probablement des similitudes avec le rêve, ne s'apparentent pas forcément avec les opérations décrites par Freud, mais en sont peut-être des gestes voisins, proches de la *figuration*, du *déplacement* et de la *condensation*, sans pour autant s'y confondre.

II.4.C. ENTRE L'ARBITRAIRE SUBJECTIF ET LE MAINTIEN ABSOLU DU SENS

Si l'on dispose maintenant des pistes pour penser le *suspense latent*, la réponse de Pollet à Burch détient encore quelques mystères. Sans doute riposte-t-elle à la condamnation hâtive de *Méditerranée* en tant que film composé de « plans choisis un peu au hasard et collés bout à bout²²⁴ ». Car pour Pollet, au contraire, rien ne semble laissé au hasard, « c'est cette libération par rapport aux états de veille conscients tels que les choses s'imbriquent d'une manière inattendue, se présentent d'elles-mêmes d'une certaine façon, pas par hasard, mais avec des censures tout à fait différentes, et probablement beaucoup moins grandes. [...] Méditerranée a été vu par beaucoup comme une suite de plans collés un peu n'importe comment, un film qui aurait pu être tourné en 1930, au moment du surréalisme.²²⁵ » Ces états hypnagogiques décrits par Pollet dictent ainsi les collages possibles et censurent ceux qui ne s'avèrent pas pertinents. Il s'agit donc plutôt de *décisions inconscientes* permettant de renouveler la recherche du montage selon des censures plus permissives, reconsidérées *a posteriori* par la raison.

Mais plus encore, pour lui, il n'y a qu'une façon de monter ces plans, celle qu'il a trouvée, dictée par un certain *suspense*, né de pensées en partie inconscientes, rompu si un élément venait à prendre la place d'un autre. Une telle radicalité ouvre une question : pourquoi n'y a-t-il pas alors qu'une seule manière d'interpréter ce montage, malgré le balisage que semble impliquer ce *suspense* ? Et en quoi la réponse se situe-t-elle peut-être dans les particularités d'un *mouvement analogique*, cherchant à *passer* d'un élément à l'autre, à explorer les *passages* possibles ?

²²² Cf. *supra* pp. 59-66, « II.1. Se repérer, se déplacer, par la pensée ».

²²³ J.-D. Pollet, *loc. cit.*, pp. 54.

²²⁴ N. Burch, *op. cit.*, p. 112. Nous soulignons.

²²⁵ J.-D. Pollet, *loc. cit.*, p. 55-56. Nous soulignons. Burch, à la fin de sa critique sur *Méditerranée*, conclut d'un « que Pollet nous pardonne de l'avoir pris pour cible : son film est simplement l'application la plus systématique d'un principe qui a fasciné quantité d'expérimentateurs, [telle] Germaine Dulac. », in *op. cit.*, p. 114. Dulac dont le cinéma fut estampillé surréaliste, notamment avec *La Coquille et le Clergyman* (1928). Pollet, en mentionnant le mouvement surréaliste fait donc sûrement encore ici référence à l'article de Burch.

Pour repérer cela, nous pourrions nous essayer à raconter le récit que nous nous faisons du film, l'expliciter, pour se rendre compte qu'il ne conviendrait sûrement qu'à nous, ayant choisi le cheminement de pensées qui nous parlait le plus. Pourtant, une telle affirmation paraît fautive, car *Méditerranée* renvoie tout de même le pressentiment inévitable qu'un mouvement fait de chaînes d'analogies précises est à retrouver pour ne pas être perdu•e, rejeté•e du film. Et si l'on aurait demandé à Pollet de nous raconter son film, peut-être que ce récit aurait ressemblé aux propos suivants de Godard, interviewé sur une séquence de *La Chinoise* (1967) : « *Mais la logique peut s'exprimer de mille façons. Prenons un exemple : l'un des textes exposés est un discours de Boukharine. Après la lecture, l'un des cartons dit : "ce discours a été prononcé par Boukharine, etc." On voit alors la photo de celui qui a accusé Boukharine. On pouvait bien sûr montrer le portrait de Boukharine, mais ce n'était pas nécessaire puisqu'on venait de le voir sous la forme de celui qui le représentait en disant son discours. Il fallait donc montrer l'adversaire : Vichynski, en l'occurrence Staline. Donc : photo de Staline. Et comme c'est un jeune homme qui parlait au nom de Boukharine, on montre une photo de Staline jeune. Cela nous mène à l'époque où Staline jeune en voulait déjà à Lénine. Or, Lénine à cette époque était déjà marié. Et un des plus grands ennemis de Staline qui intriguait déjà contre Lénine était la femme de celui-ci. Donc, après un plan de Staline jeune, on met un plan de Oulianova. C'est logique. Et que doit-il y avoir ensuite ? Eh bien, ensuite, il y a ce qui a renversé Staline : le révisionnisme. On voit alors Juliet [Berto] lire une annonce de France-Soir, où la Russie soviétique fait de la publicité pour les monuments tsaristes. Juste après, donc, que l'on a vu, jeunes, tous ceux qui avaient fusillé le Tsar. C'est une sorte de théorème qui se présente sous une forme de puzzle : il faut chercher quelle pièce s'ajuste exactement à quelle autre. Il faut induire, tâtonner et déduire. Mais en fin de compte, il n'y a qu'une possibilité d'ajustement, même si de le découvrir demande d'essayer plusieurs combinaisons.²²⁶ »*

Il n'y a sûrement que pour Godard que son montage est aussi clair, car il y voit les liens analogiques qui ont dicté les collages des plans. Cependant, cette « *part d'arbitraire subjectif*²²⁷ » n'induit pas qu'il est le seul à être pris dans le suspense né de cette *logique*. Encore une fois, comme chez Epstein, le mot sonne faux, ne s'accepte qu'en tant que *logique de fou•folle•s, aconceptuelle*, et semble ici, comme chez Pollet, utilisé justement pour légitimer l'agencement, ne pas le laisser aux mains du hasard, nommer le flux indéfini qui nous entraîne dans le film, trouvé par le cinéaste, retrouvé par le•a spectateurice, en supposant d'y être sensible. Car ce qui

²²⁶ J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, éd. établie par Alain Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 310. Cité par David Faroult, in *Godard. Invention d'un cinéma politique*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Essais », 2018, pp. 103-104. Nous soulignons.

²²⁷ D. Faroult, *Ibid.*, p. 104.

est ici en jeu, et ce que l'analogie met en exergue au cinéma, c'est notre disponibilité à la poésie, qui admet à la fois la subjectivité du poète et les associations qui animent son œuvre. Pour éveiller cette sensibilité, le montage doit nous mettre au travail, nous impliquer assez pour nous donner envie de nous laisser toucher par cette poésie ; deux choses dont a peut-être manqué Burch pour s'immerger dans *Méditerranée*. Et ces associations que nous retrouvons, de surcroît, peuvent rentrer en contradictions avec celles prévues par le cinéaste, font que le film échappe à « une simple opération de communication, là où son intérêt et sa valeur esthétique tiennent, précisément, dans les équivoques et les heureux contre-sens permis par une telle succession énigmatique²²⁸ ». S'il n'y a qu'une façon pour Pollet ou Godard de monter leur suite de plans, de créer un suspense, il y a néanmoins plusieurs façons de suivre de notre côté le montage, car l'analogie rappelle qu'il s'y crée un espace-temps esthétique permettant des interprétations et réceptions multiples, « un réseau [...] [où] s'établissent les plus diverses équivalences, associations, égalités, correspondances.²²⁹ »

La recherche de Godard et Pollet paraît ainsi similaire : chercher des combinaisons, par tâtonnements, déductions et inductions, c'est-à-dire selon plusieurs niveaux de conscience, des gestes plus ou moins hésitants ou assurés, finissant par reconstituer le *suspense analogique* de la séquence ou du film. Déplacez un élément et c'est toute la chaîne qu'il faut recomposer. Cette pratique entraîne dès lors deux exigences. La recherche de cet ordre s'effectue au montage²³⁰, sans tenir compte de celui du tournage, mais surtout, certains plans doivent être tournés *a posteriori*, selon les besoins révélés par le montage, lorsque l'on sent qu'il faut élargir, rajouter, encombrer, dialectiser, etc., l'ajustement. C'est sûrement le cas pour les photos et les bancs-titres de *La Chinoise* chez Godard, tandis que chez Pollet, il s'agit de la corrida, de l'hôpital, du blockhaus et de la fonderie.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ J. Epstein, *loc. cit.*, p. 91.

²³⁰ Godard rajoute d'ailleurs qu'une telle pratique dépendait directement des équipements techniques de l'époque : « Les tables de montage sont fabriquées en fonction d'une certaine esthétique, on les a toujours considérées comme de petits appareils de projection. Cela convient à des gens pour qui le montage consiste à taire des marques crayon en main. [...] Mais il y a d'autres cinéastes (Eisenstein a été le premier, Resnais le second, moi le troisième) qui montent, chacun différemment bien sûr, mais à la table, contre le son. Les problèmes de manipulation ne se posent pas du tout de la même manière. Je fais sans arrêt aller la pellicule en avant et en arrière, et je colle sans enlever les rouleaux. Et si la table n'est pas pensée pour cette opération, ce n'est pas commode. », J.-L. Godard, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, op. cit.*, pp. 315-316. Cité par D. Faroult, in *op. cit.*, p. 103. Faroult pointe d'ailleurs assez justement que l'apparition des tables de montages à plateaux horizontaux comme la Steinbeck facilita ce type d'opérations, tandis que Jackie Raynal rappelle de son côté que Pollet, pour *Méditerranée*, se fit livrer une Steinbeck d'Allemagne, à un moment où en France les salles de montage en étaient dépourvues, ainsi qu'une « presse à scotch, comme il y en aura dans toutes les salles de montage cinq ou dix ans plus tard... l'avantage du scotch c'est que tu ne perds pas une image chaque fois que tu fais une coupe, tandis qu'à la colle tu en perdais deux... », J. Raynal, in *op. cit.*. Aujourd'hui, les logiciels de montage ont intégré cette pratique.

Dès lors, ce mouvement analogique se trouve précisément au croisement de notre subjectivité arbitraire²³¹ et de l'unique ajustement possible selon Pollet de son film qui suit un *enchaînement* — des chaînes — d'idées, de sens tellement maintenu qu'une simple permutation de plans en rompt la *logique*, la possibilité même d'enchaînement. Il est l'un et l'autre, confrontés dialectiquement, et c'est peut-être ce qui nous permet de ressentir ce *suspense*, justement parce qu'une trame de sens parcourt *Méditerranée*, sans déterminer un chemin battu, balisé, nous perdant en chemin, mais toujours pour mieux nous rattraper, nous redonner l'espoir d'une signification à portée de vue, relançant notre intérêt à chercher. Et peut-être que le *suspense latent* surgit principalement entre deux moments de rationalisation conçus par Pollet, quand le film nous a plongé•e•s dans un état de veille inconsciente, pas si loin de la fatigue *lyrosophique*.

Ainsi, Fargier avait sûrement raison quand il pressentait que les plans de *Méditerranée* n'étaient pas exactement des *signifiants*. Peut-être s'agit-il plutôt d'un équivalent dans le film au *contenu manifeste*, qui en assume la fonction. Le *suspense latent* que met en jeu le montage pousserait alors, en face, à l'interprétation de ces éléments, pour en trouver le message caché plutôt que les lois obscures qui en feraient la *logique* — métaphore, métonymie, figurabilité, déplacement, condensation, tension des contraires, modèle musical, sérialité, motifs, etc. Déplacer ainsi le centre d'intérêt, ou plutôt le recentrer, malgré la proposition esthétique atypique et déroutante. Car finalement, la finalité pour le•a spectateurice n'est pas véritablement de savoir comment la machine analogique fonctionne, mais de savoir ce que cela permet de saisir, de quoi cela permet de se *rapprocher*, de quels indéfinissable et indicible cela permet de parler. Et si, comme l'indique Fargier, il s'agit de *nous*, l'usage que fait Pollet de l'analogie ouvre la possibilité de retourner l'interrogation : que peut nous apprendre de nous-mêmes *Méditerranée* ? Qu'est-ce que le film révèle notamment de notre rapport à la mort, *rapport* sous forme *analogique* bien sûr : quelles similitudes entre le vivant et le défunt, quelle beauté parcourt à la fois la momie et une danseuse à fleur jaune ? Après un travelling final dantesque sur le sentier, dont seule la mort peut suspendre le *devenir*, par deux fois interrompu de trépassés — le dernier taureau et la jeune femme sur la table d'opération —, l'on s'est peut-être rapproché•e de notre propre expérience funeste, passé•e « *de l'autre côté* » (40:33), naviguant désormais dans le dos d'un *passeur* aux allures de Charon ramant sur l'Achéron, que l'on nous pardonne l'analogie : « *Tandis qu'une clarté, un réveil aveuglant, déborde et recouvre tout en silence, où l'on n'est plus qu'un point de plus en plus perdu et lointain* » (42:07).

²³¹ Terme à la fois utilisé par Burch pour parler de *Méditerranée* et par Faroult pour l'explication de Godard d'une séquence de *La Chinoise*. Là où Burch saute un pas, c'est que sa remarque affecte tout le film de Pollet, tandis que Faroult parle de quelques propos localisés sur un enchaînement de plans, prononcés qui plus est par Godard dans un énoncé, un espace en dehors du film.



Figure 33 : Charon, le passeur.

OUVERTURE : À LA RECHERCHE DU MONTAGE

« Le cinéma a toujours été à la recherche du montage. [...] Alors que le cinéma n'a jamais trouvé. Il y a eu quelque chose qui a disparu à l'époque du parlant où ce sont la langue, les mots et le langage qui ont repris ce quelque chose, [...] cette fonction de pensée. [...] Griffith en inventant le gros plan ne cherchait pas à se rapprocher d'une actrice, [...], mais cherchait un rapprochement de quelque chose de près et de loin. [...] Quelque chose était possible [avec le cinéma] si on se donnait du mal pour appeler les choses par leur nom et que c'était une nouvelle manière d'appeler les choses, qu'on n'avait jamais vue. Et qui en plus était vaste et populaire, parce que [cela] a besoin du public immédiatement.²³² »

Jean-Luc Godard

La remarque de Godard a des airs de défi. L'énoncer en ces termes effrontés, c'est mettre le cinéma au pied du mur, le contraindre à sonder sa substance. « À la recherche du montage... » Comme un sous-texte possible à *Méditerranée*.

Car la « solution » trouvée par Pollet peut se révéler aussi celle pour un autre film, ou bien une solution en général à la question qu'induisent les propos de Godard : comment le cinéma peut-il nommer d'une façon jamais vue ni entendue en se mettant à nouveau à la recherche du montage, en reprenant cette fonction de pensée qui rapproche les choses entre elles, tente de les associer, comme le fait le langage avec les mots et les idées ? C'est de mouvements dont il s'agit, celui qui *rapproche* les éléments filmiques (les images, sons, idées ; la matière du film) et qui se demande comment passer de l'un•e à l'autre d'une façon inexplorée, mais aussi celui qui *nomme*, ou plutôt qui tente de nommer en associant — « *cette route est comme un serpent* » —, qui reprend à son compte la fonction de pensée en jeu lorsque nous pensons analogiquement.

Si le cinéma n'a, selon Godard, jamais *trouvé le montage*, mais que pour autant *quelque chose* a disparu à l'arrivée du parlant, c'est qu'il était toutefois en bonne voie. En visant la langue, les mots et le langage comme ayant *repris ce quelque chose*, Godard n'induit pas un simple déplacement, mais présume que c'est maintenant sur elleux que repose ce *quelque chose*, comme s'ils en avaient récupéré la fonction. Le cinéma parlant ne poursuit pas la quête du montage commencée par le muet, il la transpose en en changeant au passage les actrices principales. « Dès lors [...], le public perd l'illusion que l'image soit la pensée émanée du

²³² Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard (1988) de J.-L. Godard [<https://www.cinematheque.fr/henri/film/125365-entretien-entre-serge-daney-et-jean-luc-godard-jean-luc-godard-1988>, consulté en juillet 2020]. TC : 35:13 à 43:34. Nous soulignons.

monde. Il appartient à la parole de définir les relations entre sa vérité intelligible et sa matière graphique. Qu'à l'écran des êtres parlent, cela marque que le langage y est souverain dans l'identification des objets.²³³ » Comment se donner du mal pour appeler les choses par leur nom, d'une façon autre que langagière, si le cinéma crée les conditions pour que ce soit le langage intelligible qui détermine les objets vus et entendus, en mettant de côté la richesse qu'il y a à douter, la fragilité sensible de l'incertitude ; Pollet parlait de « *poétique résolument ignorante*.²³⁴ » Entendons-nous, le langage ne nomme pas tout ce qui se trouve à l'écran, mais son usage répandu, sous le joug de conventions, régit la narration et la clarifie discursivement au sein même du récit ; ce sont les personnages qui montrent inlassablement, dès les débuts du parlant, l'exemple de cette maîtrise du réel par les mots. Notre pensée qui, au temps du muet, se voyait stimulée dans sa capacité à déterminer et nommer un monde nouveau d'images, aidée par les relations entre les plans provoquées par un certain type de montage, se trouve depuis un peu plus anesthésiée, un peu moins près de ce *quelque chose*, handicapant du même coup la perception et la sensibilité des spectateurices.

Néanmoins Godard n'appelle pas seulement cela une *fonction de pensée*, et précise que Griffith ne cherchait peut-être pas à *se rapprocher*, mais plutôt un *rapprochement*. Aussi, plutôt qu'un mouvement spatial, Godard insinue là un *mouvement de pensée* qui établit des rapports analogiques entre des plans ; faire un rapprochement, c'est trouver le point commun, juger des ressemblances ou simplement sentir un lien, une certaine *logique* — incommunicable, préverbale, structurée selon les lois d'enchaînement d'un langage, peut-être celui de l'inconscient — entre plusieurs choses, pour passer de l'une à l'autre, et faire apparaître ce rapport en les *mettant sur le même plan*, pour mieux les comparer, jouer aussi de leurs dissemblances, les faire entrer en dialectique. Et *cela a besoin du public, immédiatement*, car le mouvement, s'il se trouve bien à l'écran, ne se reconstruit et redevient pensée que dans l'esprit du•de la spectateurice.

La possibilité qu'offre ainsi l'analogie au cinéma, c'est d'associer des matières et des idées, en échappant en partie à la syntaxe établie par les mots, tout en étant un art assez figuratif, contrairement à la musique, pour que cette recherche d'un « *devenir poétique du monde*²³⁵ » s'appuie directement sur les éléments visuels et sonores qui le composent et nous entourent, afin de repenser nos rapports avec celui-ci. Chaque film, s'il le souhaite, peut alors participer, selon sa propre échelle, à cette tâche, « *sous la forme d'une épopée fantastique* ».

²³³ Alain Masson, « Les incertitudes du muet », *L'image et la parole. L'avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, coll. « Mobile Matière », 2002, pp. 158-159.

²³⁴ J.-D. Pollet, *L'entrevues*, op. cit., p. 39.

²³⁵ Cet extrait et le suivant, O. Scheffer citant la pensée romantique de Novalis, loc. cit., p. 71.

Et cette posture, nous la résumons avec quelques mots de Le Brun : « *L'analogie se confond avec une quête du devenir de la forme.*²³⁶ » Il y a là comme un mantra pour celui qui cherche à transformer poétiquement le monde, tant la phrase se compose elle-même d'analogies qui s'entraînent les unes les autres, fusionnent leurs énergies en une même direction, *en avant*, pour nous y propulser avec toute la force poétique nécessaire au changement. Décortiquons.

L'analogie *se confond*...

S'unit selon un *rapprochement* qui l'associe à la seconde partie de la phrase, ne formant plus qu'un, n'étant plus distinguables.

L'analogie se confond avec *une quête*...

C'est-à-dire tente de *se rapprocher d'un but*.

L'analogie se confond avec une quête du *devenir*...

Étant le processus de *transformation*, l'entre-deux, là où se joue le *mouvement qui rapproche* plusieurs termes.

Et finalement, l'analogie se confond avec une quête du devenir de *la forme*. Le dernier terme que propose Le Brun possède le bénéfice d'en éviter bien d'autres. Sa neutralité lui permet d'exprimer à la fois la forme des mots, de la pensée, des images, des sons, du monde, etc., sans le cantonner à un langage, un art ou une syntaxe. La forme, c'est la manière dont quelque chose nous apparaît dans un espace-temps. En en faisant la matière que transforment les analogies, tout en indiquant que cette transformation de la forme est aussi leur but, Le Brun spécifie la recherche qu'implique une telle pensée : *l'analogie tente de se rapprocher de la forme des choses*, processus qu'elle relance constamment, afin de remanier les liens existants, en trouver d'autres, changer le point de vue, nommer et renommer l'identité des choses qui n'est pas faite d'*essences* spécifiques et figées, mais se compose toujours au contraire d'un ensemble de *relations*.

Car la vérité, si elle est *une*, n'est pas l'invisible de la chose, le sens caché que le professeur dans son érudition doit nous révéler, mais l'exploration du visible par ses propres ressources. Et dans *Méditerranée*, « *tout est fondé sur un dispositif. [...] C'est l'idée qu'on est au monde, on est entouré de choses, d'objets, de paysages, et que tout ça n'a rien à nous dire. Et que finalement, la solution pour s'en sortir de cette histoire, c'est à dire ce que signifie "être au monde", c'est de créer des dispositifs pour voir.*²³⁷ » Tout est là, présent dans le visible. Visible à étendre, à déployer. Reconsidérer en même temps les limites de ce que nous nommons *visible*. Car les repousser revient à enrichir du même coup la pensée, là où celle seulement *rationnelle* atrophie et réduit malheureusement l'exploration en traquant une vérité chimérique.

²³⁶ A. Le Brun, *Appel à la désertion*, « Entretien avec Annie Le Brun », propos recueillis par Marine Boisson et Jean Védrières, <https://inventin.lautre.net/livres/Annie-Lebrun-Entretiens.pdf>, 2000, p. 7.

²³⁷ Jean-Pierre Brazs dans *Dieu sait qui* (2006) de Pierre Borker, film explorant la poétique polletienne.

S'il fallait en donner un aperçu, les cinémas qui rencontrent l'analogie sont ceux qui se mettent à l'écoute des transformations possibles de la forme qu'ils ménagent en pensées, tantôt de façon consciente tantôt inconsciente, avant de mettre au travail leurs spectateurices, non pas pour qu'ils parlent, mais *montent*, afin d'imaginer poétiquement, esthétiquement, activement, ce que le monde pourrait *devenir* si nous le mettions en mouvement, si nous en lancions maintenant la révolution, insatisfait de son état actuel, trop paralysé : « *L'analogie n'est pas de l'ordre du constat, mais véritablement [...] l'opération par excellence de l'imagination productrice*²³⁸ [...] *Le monde n'est pas encore terminé.*²³⁹ »

Voilà donc le déploiement de la pensée que permet l'analogie, qui trouve au cinéma un terrain de jeu parfait pour ces expérimentations poétiques. Epstein disait d'ailleurs du cinéma qu'il devait survenir quand « *les mots manquent. Les mots n'ont pas été trouvés.*²⁴⁰ » Peut-être

²³⁸ Jean-Louis Veillard-Baron, « Novalis : microcosme et macrocosme », *Hegel et l'idéalisme allemand*, Paris, Vrin, coll. « Histoire de la philosophie », 1999, p. 126. Cité par O. Scheffer, in *Le Démon de l'analogie, op. cit.*, p. 174.

²³⁹ Novalis, *loc. cit.*, p. 71.

²⁴⁰ J. Epstein, « Bonjour Cinéma » (1921), *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, t. 1, Paris, Éditions Seghers, 1974, p. 87. La phrase suivante s'avère d'ailleurs « *Qu'aurait dit Paracelse ?* ». Référence à un alchimiste qui employait des analogies, examinait les affinités dans sa recherche médicale et philosophique. Lien entre alchimie et cinéma que feront cent ans plus tard Boris, le fils de Jean-Daniel Pollet, et un ami à lui, Bruno Garrigues, interrogés par Fargier : « B. G. : – *Les films de Pollet parlent la langue des oiseaux. Ils procèdent d'une attitude absolument poétique et d'une vision alchimique. [...] La langue des oiseaux sait (c'est) faire parler les images comme des sons et les sons comme des images. C'est aussi la problématique des hiéroglyphes, et les films de Pollet jouent les images comme des hiéroglyphes, Méditerranée en particulier, mais aussi Trois jours en Grèce ou Dieu sait quoi.*

B. P. : – *La relation Jean-Daniel Pollet/Paracelse m'intéresse. [...] À l'époque, [...] seizième siècle, [...] l'alchimie [...] [était une] matière de base.*

B. G. : – *C'était le fil d'Ariane de tous les arts, la langue pratiquée par tous les artistes. Il fallait y être initié, mais tous les artistes y étaient initiés. Duchamp dit qu'au XXe siècle on a perdu le truc, l'art n'est plus alchimique et que c'est bien dommage. Jean-Daniel lui il a le truc, l'initiation, ça se voit, ça s'entend. [...] L'incompréhension de l'œuvre de Pollet par ses contemporains vient de ce qu'ils ignorent la langue alchimique. Godard aussi parle la langue des oiseaux. C'est pour cela qu'il a repris des images de Méditerranée, en les mettant à l'envers parfois* », B. Pollet et B. Garrigues interviewés par J.-P. Fargier in « A la recherche de Jean-Daniel Pollet », *Débordements*, mars 2013 [<https://www.debordements.fr/A-la-recherche-de-Jean-Daniel-Pollet>, consulté en août 2021].

Ce que décrivent ici Pollet fils et Garrigues, c'est une famille d'alchimistes et la langue qu'ils ont trouvée. Paracelse le premier, puis Fulcanelli et ses deux traités, proposant un procédé d'écriture nouveau, la *langue des oiseaux* (pour en savoir plus, cf. les trois ouvrages de Richard Khaitzine, ayant tous pour titre *La langue des oiseaux* [2007-2019], aux éditions Dervy, qui passa près de trente ans sur le sujet, retraçant les affinités produites par la découverte de Fulcanelli), fondée en partie sur des jeux de mots (homophonie, permutation des lettres assonance, allitération, étymologie, correspondance graphique, etc.) légitimant des rapprochements d'idées, et qui acquerra une dimension psychologique avec les travaux de Carl Gustav Jung qui y voyait une fenêtre sur les mécanismes de l'inconscient, sur notre façon de penser, d'associer, avant d'être attentivement étudiée par Breton, Duchamp, etc. Ce dernier disait d'ailleurs que « *L'alchimie est une sorte de philosophie, une sorte de pensée qui conduit à une façon de comprendre* », interviewé par Lanier Graham, in *Marcel Duchamp: Conversations with The Grand Master*, New York, Handmade Press, 1968, p. 3. Graham poursuit le lien entre Duchamp et l'alchimie en s'intéressant aux *analogies des contraires* dans l'œuvre du plasticien, notamment autour du motif de l'androgynie, in *Duchamp & Androgyny. Art, Gender, and Metaphysics*, Berkeley, No-Thing Press, 2003. Du reste, ces personnes se sont intéressées à l'alchimie, car elles sentaient qu'il s'y jouait une intuition sur *le fonctionnement de l'inconscient*, atteinte en s'abstenant de certaines censures rationnelles, et que la seule façon de le découvrir était de ne pas être fermé à cet occultisme, de le prendre au sérieux le temps de l'étude, en adoptant tout de même une posture critique quant à son manque de rigueur scientifique, à son obscurantisme inhérent. Piste néanmoins inexplorée dans ce mémoire.

est-ce pour cela qu'aucun mot de Bataille ne convenait au film que Pollet montait, qu'il fallait inventer autre chose qui tournerait pourtant autour des mêmes thèmes chers à l'écrivain. Se confronter aux idées *vagues*, à la vie à la mort, à des expériences limites, dont l'excès le plus surprenant résiderait dans leur coïncidence contrariée, dans l'extrême volupté et la terreur de la mort, la mortalité et l'érotisme de la vie. Décrivant son cinéma, Pollet substituait d'ailleurs ce rapport vie/mort à un autre similaire : « *Je crois que tout mon travail tourne autour de l'opposition évasion/enfermement [...]. Enfermement, ça peut être un champ de ruines. Évasion : une jeune grecque. Mais la jeune fille est mortelle (enfermement) tandis que les ruines peuvent séduire encore longtemps (évasion). [...] Enfermement/Évasion, c'est tenter de verser dans l'inconnu. Quand tu prends une caméra et que tu pars, c'est sentir une espèce d'élastique. Savoir qu'elle peut se tendre jusque-là. Et que, si tu vas plus loin, elle va se casser et tu vas tomber. Donc, j'essaie d'aller le plus loin possible, et quand c'est trop loin, je rentre, pour essayer d'exorciser un nouvel enfermement. Et tirer à nouveau sur l'élastique.*²⁴¹ » Si le cinéma polletien joue tant des contraires, c'est que leur analogie, lorsqu'ils sont mis sur *le même plan*, crée la tension nécessaire pour relancer plus loin l'exploration des forces inconnues, pas encore nommées, figurées. Sonder ce qui traverse à la fois l'enfermement, la vie, l'évasion, la mort, et remettre en jeu leurs formes pour mieux en faire le tour, sans les *contourner* par angoisse.

Ce qu'atteint *Méditerranée*, en procédant par un enchevêtrement d'analogies, c'est le dépassement de son objet, de cette mer dont on fait le tour avec Pollet, pour se rapprocher peut-être d'une anthropologie poétique de la mort. Non plus une cartographie du bassin méditerranéen, mais une *topologie*²⁴² sensible de notre rapport à la mort qui permet la *mise en formes* et la mise à distance nécessaires pour penser cet abîme sans nous pétrifier : « *J'ai l'impression que je suis bien à voyager là, parce que c'est fermé, une matrice, la naissance, ce qui entoure le fœtus. Et le corps de la mère est constitué par tous les pays qui l'entourent. La mer. Voyager sur cette mer-là — matrice, mère, naissance — et voyager dans les pays qui l'entourent, qui sont comme le corps d'une femme aux mille reflets, aux mille profils, aux mille senteurs, mais dont la mort n'est pas à échelle humaine.*²⁴³ » Un espace réduit pour une grande ouverture sur l'extérieur. Des objets multiples, *rapprochés* dans une même *matrice* filmique — « *Les 30 000 kilomètres de voyage de Méditerranée aboutissent à un lieu clos puisque tout a été refondu dans le même creuset*²⁴⁴ » —, pour éviter de coller de trop près sa propre mort.

²⁴¹ J.-D. Pollet, *Artpress*, n° 145, *op. cit.*, pp. 51-52.

²⁴² Une branche des mathématiques qui étudie les changements de forme dans l'espace-temps, ses combinaisons. Ici donc, une étude de notre rapport à la mort, de la forme sensible qu'il peut prendre et de ses transformations.

²⁴³ J.-D. Pollet, *L'entrevues*, *op. cit.*, p. 40.

²⁴⁴ J.-D. Pollet, *Image et Son*, n° 232, *op. cit.*, p. 90. Nous soulignons.

Ainsi, s'il fallait maintenant raconter *Méditerranée*, nous dirions qu'il s'agit de la mise en place d'un jeu où le degré de *distance* s'agrandit progressivement, partant de simples motifs méditerranéens à un croisement abscons de récits, d'articulations dialectiques, de justifications contradictoires, menant à une tentative de mise en rapport à la Mort, puisqu'elle parasite presque tous les plans, devient la matière du film. Et plus cette distance est grande, plus long et *juste* doit être le bond analogique, plus nos facultés poétiques doivent jouer, rentrer dans le montage, s'impliquer dans sa matière, ses images et sons, dans les relations qu'ils entretiennent et que notre pensée, ballottée entre état second et sursauts de rationalisation, se met à chercher, à associer. Résister à l'énigme du montage revient peut-être ici à résister à l'abscons de la mort, c'est-à-dire s'en rapprocher, l'investir, s'emparer de sa forme, au moins poétiquement. Le Brun disait ainsi des *objets imaginaires* qu'« ils surgissent du vide pour donner forme au vide. Construction provisoire pour avancer sur le néant, construction inventée pour affronter l'informulé, construction interrogative pour trouver le sens. Les objets imaginaires sont toujours des constructions de première nécessité, garde-fous que l'esprit place au bord de son propre abîme. Et leur surgissement désigne très exactement le carrefour problématique où viennent se confondre aventure plastique, aventure sensible et aventure métaphysique.²⁴⁵ » En ce sens, le film de Pollet cherche moins à apporter une solution qu'à donner une forme passagère à l'insurmontable, au vide, à l'inconnu, à la mort, à ouvrir dans *ce qui est* — le visible —, la perspective infinie de *ce qui n'est pas encore*.

La question que pose alors l'analogie au cinéma, c'est comment recommencer, de quelle manière retrouver un cinéma qui soit poésie, qui suive son exploration, qui s'en empare comme moteur de montage ? « Méditerranée n'est pas un film trop compliqué pour le spectateur (*une jeune fille qui se coiffe, une pyramide, ce n'est pas compliqué*), mais les gens ne lisent plus de poèmes, ils n'aiment pas voir des films-poèmes²⁴⁶ ». Et si c'était là *ce quelque chose* qui avait disparu dont parlait Godard.

²⁴⁵ Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion* (1982), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010, p. 160.

²⁴⁶ J.-D. Pollet, *L'entrevues*, op. cit., p. 43.

PARTIE 2 : LA PRATIQUE ANALOGIQUE

FAIRE LE PO(IND)NT : QU'EST-CE QUE *MÉDITERRANÉE* NOUS APPREND DE L'ANALOGIE AU CINÉMA ?

« Voir, sentir, penser par images, ce n'est pas seulement être un cinéaste, mais avoir une vision et une pratique essentiellement poétique du cinéma, par différence avec ceux qui s'attachent à communiquer du sens, à réaliser des drames, des contes ou des romans.²⁴⁷ »

Puisque la partie écrite sur la PPM prolonge l'analyse de *Méditerranée*, et parce que les énoncés théoriques, s'ils ne veulent pas *tourner à vide*, ne rien produire d'autre qu'eux-mêmes, doivent non pas forger seulement des concepts, mais aussi des *verbes* qui énoncent la forme d'un film futur, ramènent à de la création pratique, il nous semblait bon de récapituler tout ce que le film de Pollet nous avait appris de l'analogie. En ciblant cette question, nous nous demandons ainsi moins ce que l'on a *in fine* saisi de *Méditerranée*, mais plutôt comment l'analogie peut se déployer au cinéma, ce qu'elle met en jeu et ce qu'elle permet d'atteindre. Ainsi, sans reprendre les pistes énoncées dans la conclusion quelques pages plus haut, et sans que ce résumé adopte véritablement la forme triviale d'une liste exhaustive des points-clefs de notre analyse, d'un *petit manuel analogique* arrêté, il s'agissait de récapituler les pistes de réflexion — même si on en oubliera sûrement — pouvant servir d'*axes à penser* pour des films qui voudraient se servir de l'analogie. Le modèle restant ici *Méditerranée*, il faudrait penser aux questions de transposition et ne pas juste *appliquer*. Certains des paragraphes suivants s'avèrent autonomes, tandis que d'autres se répercutent. Tous, néanmoins, se donnent comme des indications non-catégoriques, parfois instables, voulant surtout pousser à réfléchir, à poursuivre l'exploration.

- L'analogie perturbant les habitudes cinématographiques, nos façons de nous déplacer dans le montage, le titre du film fixe un programme qui détermine notre perception du récit, en donne le thème possible. Se saisir de cette opportunité, c'est se servir des premières minutes de projection, lorsque l'attention n'est pas la même, que nous sommes en tant que spectateurice mieux disposé•e•s à chercher comment fonctionne un film, quelle est sa proposition narrative, en quête d'un fil conducteur, dont on a l'habitude au cinéma.

- Une certaine insistance narrative (recoupant répétition, emphase musicale, travelling, raccord dans l'axe, etc.) permet d'indiquer souterrainement que, même dans leur hétérogénéité, des plans organisés analogiquement peuvent s'associer, avant même que l'on cherche comment.

²⁴⁷ Y. Ishaghpour, *op. cit.*, p. 92.

- Contraint à une certaine rigueur lorsque l'on joue avec des analogies, les premières minutes du film doivent sûrement être pédagogiques, sensibiliser à la posture analogique en dépliant plus ou moins limpide quelques principes de compositions qui seront ensuite complexifiés ; les règles du jeu, à la base. Ceci afin que le•a spectateurice accueille plus facilement cette idée, d'une façon ludique qui plus est.

- Dans un film abscons fait d'analogies, la voix s'inscrit comme prometteuse d'explications jamais entièrement fournies, pointant des façons de voir, des *images* — nées d'analogies — que l'on ne peut ensuite s'empêcher de retrouver et de suivre d'une manière ou d'une autre. Entre hermétisme et redondance, son oscillation stimule ainsi l'écoute et l'attention, demande de prêter l'oreille et d'ouvrir les rapprochements entrepris par notre esprit.

- User de principes analogiques, c'est aussi composer à l'aide de thèmes (musicaux, textuels, visuels) déclinés en motifs repérables, en eux-mêmes indifférents, mais comparables, rapprochés par le•a spectateurice pour qu'ils en suivent la trame mouvante. Une telle écoute plonge ainsi dans une posture associative qui dirige la compréhension de l'œuvre (permet au récit de se figurer esthétiquement, de rendre perceptible ses péripéties), où chaque discontinuité au thème la perturbe pour qu'elle soit mieux relancée après, qu'elle cherche à englober même ces discontinuités dans un schéma plus grand, encore plus inclusif que ces thèmes.

- L'une des premières questions que pose l'analogie au cinéma, c'est comment passer (relier) d'un plan à l'autre, mais aussi comment découper des séquences dans ce flux de plans qui semble sans début ni fin ? Certaines discontinuités permettent alors la détection de moments de ruptures, s'apparentant à des moments-clefs sur lesquels s'appuyer.

- Un ancrage subjectif, psychologique, justifie la suite de plans montés analogiquement. Tel•le une trame, un argument narratif•ve qui parcourt souterrainement le film, ressurgit par intermittence, comme s'il y avait un montage alterné entre cette histoire (cet espace-temps) et le reste des plans. Il s'agit cependant d'un topo classique réaliste à mettre à mal, justement pour qu'il y ait un bémol dans cette justification, qu'elle ne satisfasse pas pleinement, faute d'empêcher sinon en partie la recherche active d'analogies.

- La répétition légitime la présence de l'élément, encore plus sa première apparition dont l'hétérogénéité pouvait gêner. Plus il y a de répétitions (encore plus si elles proposent des transformations), plus elles entraînent une conviction chez le•a spectateurice, la nécessité de réapparaître *différemment et de la même façon*.

- Cette pratique de la répétition analogique permet d'éviter la répétition *damnée* (le même geste ou la même pensée), pour préférer celle *mélodique* (incorporer des variations dans les gestes répétés afin que dans cet espace restreint à la matière limitée, le mouvement soit lui illimité, sans cesse régénéré). C'est ainsi prôner la réinvention, la transformation continue, une révolution perpétuelle : imaginer si l'on sortait de l'échantillon restreint quelle puissance l'on pourrait produire.

- La répétition pousse à comparer. Nous gardons une trace mnésique des images, sons, mots, etc. dans notre esprit, et chaque nouvelle apparition la libère, poussant à une comparaison, même inconsciente. Car le souvenir, baigné de mémoire et donc d'oubli, a perdu de son détail pour devenir une forme abstraite, plus malléable, plus facilement *associable* ; l'objet s'est transformé en l'image de l'objet, son souvenir, et donc en objet esthétique. Chaque élément semble ainsi un peu plus capable d'influencer l'autre, de s'associer à lui. La mémoire stimulée se place dans une posture comparative analogique qui contre les disparités qui nous gênaient au début, et les fait rentrer dans un jeu de différences et similitudes.

- Assembler des prises différentes d'un même plan permet de créer des incertitudes lorsque notre mémoire essaie de comparer des éléments éloignés qu'elle sent pas tout à fait identiques. Il lui est impossible de vérifier cependant ces intuitions (sauf en mettant à plat le découpage), parce que les prises s'avèrent trop éloignées dans le temps, mais aussi car elles s'inscrivent dans un flux qui réduit leurs différences. S'il y a par exemple des changements d'étalonnages à distance, c'est pour mieux aligner les prises sur l'étalonnage des plans autour d'elles dans le montage. Ces similitudes par contact entravent la détection des différences à distance, et les comparaisons qui les auraient produites. La voix off peut suivre le même principe, son articulation et son ton changeant selon les images et la musique qu'elles accompagnent, même si les mots restent les mêmes.

- Au contraire, si le montage accole deux plans presque identiques, les différences sauteront aux yeux : le spectateur sera astreint à une comparaison pour différencier les deux plans.

- Pour que les éléments s'associent plus facilement entre eux, filmer une chose par plan. Ainsi l'on passe moins de temps à décoder l'image et plus à essayer de les lier entre elles. Peut-être que si l'on écrivait le film à l'avance, des plans plus complexes dans leur composition (abritant plusieurs éléments) pourraient être utilisés.

- Dans une analogie, il y a trois images : les deux à l'écran, la troisième *mentale*, celle qui se glisse entre.

- L'une des façons de concevoir les plans qui vont subir le jeu d'analogies, c'est tout d'abord de les nommer simplement au banc de montage, afin que puisse se mettre en place un vocabulaire d'*images-mots*, une organisation similaire au langage, sans pour autant qu'elle en soit un ; plus proche d'un *pré-langage*. Du reste, comme est aussi sûrement ce que fait au départ le spectateur devant la première apparition des plans, pour leur fixer un début de sens. Les plans ne prennent ainsi leur signification définitive qu'en fonction de leur place dans le montage, selon les significations déjà produites ou les formes des plans autour d'eux qu'ils prolongent ou suspendent par similitudes ou contrastes.

- Le sérialisme, principe structurant analogiquement, peut aiguiller la narration du film, engendrer son mouvement. Pour qu'il y ait des séries, il faut trouver les paramètres discriminants pour isoler un début et une fin, et d'autres qui seront les variables avec lesquelles jouera la série (montage métrique, aller-retour ou oscillation formelle par exemple).

- Les analogies, si elles sont trop simples, s'avèrent pauvres, ne stimulent pas assez l'imagination, ne poussent pas plus loin son implication, sa quête de sens dans le film. On tombe sinon sur des emboîtements rassurants qui ne repoussent pas plus loin la quête de relations nouvelles et insoupçonnées.

- Les besoins de ce type de montage obligent bien souvent le cinéaste à tourner de nouveaux éléments, pour consolider le film en prolongeant certains éléments ou en contrariant d'autres. Car la pratique de l'analogie impose peut-être des systèmes contraires les uns avec les autres, afin d'impliquer toujours plus le spectateur dans le montage, l'empêcher de trouver un schéma produisant du sens qui engloberait tout le film, mais lui laissant suffisamment de pistes pour ne pas qu'il abandonne la recherche, frustré de ne rien y comprendre. Il faut mettre en difficultés les nouveaux systèmes, les nouvelles habitudes fraîchement assimilés, à l'aide de contre-exemples, d'intrus. Éviter ainsi des formules mathématiques qui feraient du film un objet conceptuel formaliste. Car l'absence de contradiction, c'est l'euthanasie de la pensée. Cela l'endort, l'assagit, la rend passive.

- Mettre en place des *cadres* pour mieux penser en dehors d'eux, faire naître le désir d'un ailleurs imaginaire, plus libérateur, moins régi selon des ordres fixes, codifiés, déterminés, mesurables ; dévitalisés. Il s'agit d'une liberté de projection dans le film pour le public, qui se loge dans l'espace de la collure, l'entre-images où se créent les analogies. Cela permet ainsi de ne pas laisser le spectateur être entraîné par un mouvement qui leur est extérieur, comme c'est souvent le cas dans certaines activités de la vie quotidienne (des mécanismes de vie plutôt que la vie elle-même). Au contraire, le mouvement ici s'avère en partie intérieur.

- Les contre-exemples aux systèmes rappellent la vision surréaliste de l'analogie qui cherche à rapprocher *justement* — avec une justesse presque *musicale*, c'est-à-dire quand l'on ressent que la note est juste, qu'elle produit un *accord* entre elle et notre sensibilité — deux réalités lointaines. Plus grande est leur distance, plus forte sera l'image obtenue, plus elle établira émotivement une réalité poétique.

- L'une des façons de faire surgir des analogies est un état hypnagogique, de demi-veille, où apparaît le fonctionnement de la pensée à un niveau plus inconscient, là où la raison impose moins son contrôle, sa censure.

- Une pratique raisonnée de l'analogie, en tant que cinéaste, consiste à savoir être critique face à ces décisions inconscientes, notamment en retournant parfois à un état conscient, pour comprendre quels effets l'on a ainsi produits ; pour repartir dans des états inconscients, et ainsi de suite. Une telle oscillation rend possible des censures totalement différentes, constamment élargies/réduites, afin de comprendre les limites de chacune d'elles et éviter les conventions dont on voudrait se débarrasser, à la fois celles qui empêchent les analogies, mais aussi celles qui les poussent à devenir soit trop simples, soit trop obscures. Quelle part dans nos gestes dépend de ce qu'on a appris, et quelle autre va chercher au contraire à conquérir l'inconnu ? Il s'agit d'une exploration de nos inconscients, de se demander comment l'on pense, par le biais de comment l'on *monte*.

- Le mouvement analogique qui parcourt le film joint des éléments parfois contradictoires ou contraires (effets de symétrie, blocs contrariés ou systèmes contraires) sans en perdre leurs contradictions : il en pose la question dialectique. Car le cinéma qui pratique l'analogie essaie de déterminer le point de l'esprit, le point d'équilibre d'où part chaque élément filmique aux directions contradictoires. Les analogies des contraires s'avèrent toujours inédites et ambiguës, composant une forme finie mais jamais définitive, afin d'organiser le chaos des questions sur ce que nous sommes, de figurer esthétiquement cet indéterminé, de le mettre en jeu sous la forme d'un questionnement existentiel qui peut-être ne se résoudra jamais, devant toujours trouver de nouvelles propositions analogiques qui nous semblent pertinentes, *justes*. Répéter autrement cette question : quoi de commun entre quelque chose et son contraire ? Une certaine idée de la *métaphysique sensible* née, cherche à nommer l'inconnu à l'aide d'analogies qui interrogent esthétiquement le monde et son devenir, tout en poussant dans ses retranchements la définition de Reverdy, pour en faire le procès au seuil de ses limites.

- Peut-être que, suivant les deux pôles de *La Lyrosophie* d'Epstein, l'analogie est écartelée entre une idée et un sentiment.

- En présentant les moments où le public pourrait perdre le fil du récit — notamment lorsque des éléments rompent certaines continuités ou des systèmes de composition réglés —, il est possible de récupérer l'attention en proposant des raccords plus habituels et plus concrets (raccord dans l'axe, champ/contrechamp, concordance image/texte ou image/son, etc.) qui, s'ils ne sont pas analogiques, contrastent assez avec ceux-ci pour mieux faire ressortir la distance qui se joue au niveau des analogies : distance qu'elles n'abolissent pas, mais au contraire qu'elles soulignent, appuient (dans le domaine musical, on appellerait cela un intervalle), pour que leur enjambement produise *l'étincelle poétique*, une échappée imaginaire.

- Certains plans peuvent incarner une allégorie du mouvement, afin que leur apparition entraîne les autres plans dans leur flux, leur tension (tendue, qui tend vers une direction) qui associe, transforme, propose une *forme en devenir*. Dans ces cas — que le film peut généraliser —, les plans appartiennent à la fois à une trame, sans pour autant perdre de leur éclat, de leur apparition étonnante. Pour que les analogies tissent un *suspense généralisé de la sensation*, elles doivent participer à un mouvement que le spectateurice doit ressentir et investir. En outre, puisque ce mouvement dépend d'une *unité de mesure variable* — c'est-à-dire des plans plus ou moins hétérogènes, distants —, l'imagination échoue à l'appréhender, le quantifier, le comprendre rationnellement sur le long terme et *épouse rapidement ses forces* de concentration, de réflexion que la pensée ne peut s'empêcher de mettre en œuvre, en quête de sens et de mesure. Pourtant elle est prise dans ce mouvement qui entraîne le changement des choses qu'il croise, dans un *devenir* de transformation qui semble illimité, qui conduit toujours plus loin la recherche, dans une rafale d'entre-deux qui mènent à d'autres entre-deux.

- En épuisant la raison et sa quête de sens, peut-être que le cinéaste peut amener son public à rentrer en état *lyrosophique*, une posture où la raison est disposée à accueillir les analogies, acculée par leur abondance, fatiguée de son examen rationnel, sursaturée, perdant la netteté de son contrôle. Cependant, il ne s'agit pas d'un état de contemplation, car la raison est toujours active, seulement en demi-veille, ayant abaissée ses censures. C'est une *fatigue active* qui décontracte la rigueur de l'esprit.

- L'analogie demande peut-être aux cinéastes un film cadré, et, dès qu'ils sentent que leur public relâche son attention — c'est-à-dire se perd dans l'enchaînement du montage, n'arrive plus à produire de sens, même à l'aide d'analogies —, ils le remettent sur les rails des principes de compositions qu'il a su auparavant pressentir et repérer. C'est aussi pour cela que les contre-exemples aux systèmes analogiques doivent être espacés et de natures différentes, afin de pouvoir entre temps relancer la machine, réconcilier la raison des spectateurices avec ces systèmes.

- La pensée par analogie au cinéma engage une recherche hors du *Signifié transcendantal* — ou plutôt vise à la déconstruire —, c'est-à-dire qu'elle permet une quête de sens en mettant en jeu des significations qui sont créées à l'intérieur du film, à l'aide de son matériau et des relations qu'il entretient avec lui-même. Petit à petit, le montage retire aux plans les significations qu'ils pourraient avoir en dehors du film, essaie de les en couper, pour travailler progressivement leurs formes, seule réalité esthétique tangible du film, seule matière filmique. Les formes sont alors des associations mobiles, qui peuvent se renvoyer les unes aux autres, créer un espace nouveau de significations inédites, moins défini par des appellations que des relations, une façon de nommer *pré-verbale, non-phonétique*.

- La pratique analogique se trouve peut-être au croisement des hiéroglyphes et de l'articulation des rêves, qui reposent tou•te•s deux leur production de sens sur des *mises en relations* d'images abstraites — dont les significations sont par ailleurs encore loin d'être figées, si on les compare aux mots de la langue.

- La voix off, dans un système analogique, ne redouble pas le sens des plans, mais leur sert de support rêveur, et en tant qu'outil relançant la volonté d'interprétation, peut en libérer certaines significations qui ne se trouvent pas *au-delà* de ce que l'on voit, mais *en profondeur*, dans le visible et l'entendu. L'espacement des phrases permet ensuite de laisser les interprétations analogiques se produire d'elles-mêmes, face à la matière tangible du film, dans un *suspense latent* peut-être entre deux moments de rationalisation quand nous sommes plongé•e•s dans une veille consciente, pas loin de la *fatigue lyrosophique*, avant que s'entendent de nouveau des mots dès que le travail d'interprétation était sur le point d'être mis de côté par le•a spectateurice.

- Ce que l'analogie met en exergue au cinéma, c'est notre disponibilité à la poésie, qui admet à la fois la subjectivité du•de la poète•sse et les associations qui animent son œuvre. Pour éveiller cette sensibilité, le montage doit nous mettre au travail, nous impliquer assez pour nous donner envie de nous laisser toucher par cette poésie. Et ces associations que nous retrouvons, de surcroît, peuvent rentrer en contradictions avec celles *prévues* par le•a cinéaste, font que le film échappe à un simple objet de communication, dont la valeur et l'intérêt esthétiques tiennent justement dans les ambigüités que permet la succession énigmatique du flux analogique.

- Chaque plan semble susceptible pour tout•e spectateurice singulier•e d'opérer un déplacement entre une pensée et l'image qui se trouve sur l'écran. Le•a cinéaste qui a sa propre logique consciente et inconsciente, s'il ne peut pas calculer les déplacements qui seront effectués par son public, peut tout de même en indiquer certains à l'aide de son montage.

- Le mouvement analogique se trouve précisément au croisement de notre subjectivité arbitraire de spectateurice et de l'unique ajustement possible selon le•a cinéaste de son film. Le *suspense* naissant peut-être entre ces deux séries d'interprétations dialectisées, se synthétisant en une trame de sens jamais balisée, mais nous rattrapant dès que l'on sort du film, afin de nous redonner l'espoir d'une signification à *portée de vue*, pour que l'on se remette à la chercher.

- La finalité pour le•a spectateurice n'est pas véritablement de savoir comment la machine analogique fonctionne, mais de savoir ce que cela permet de saisir, de quoi cela permet de se rapprocher, de quels indéfinissable et indicible cela permet de parler, selon quelles formes relationnelles et passagères ; en somme, qu'est-ce que cela dit finalement de nous ?

I – SONDER, GLANER, EXPÉRIMENTER

I.A. GENÈSE DU TOURNAGE : LES CONSEILS DE POLLET

« Le problème que je me pose est le suivant : comment arriver à ce que les gens (un public large) se retrouvent dans un cinéma très avancé au niveau théorique. [...] Il faut faire beaucoup d'essais, même devant un public, avant de connaître réellement l'instrument que j'ai dans les mains. Cela peut demander pas mal de temps et d'expériences contradictoires.²⁴⁸ »

Le rêve de Pollet semble si fou qu'il en devient tout de suite honorable. Il rappelle qu'une théorie avancée ne devrait pas s'opposer à un film large public, que la pratique se nourrit de théories et que la théorie propose à la pratique un champ d'expériences qu'elle seule ne peut pas mener bien loin. Il s'agit ici d'articuler ces deux disciplines, de voir comment elles relancent les conclusions de l'une ou l'autre, quels allers-retours, quelles *expériences contradictoires* cela implique. Mais avant de se jeter sur le récit du montage, commençons par l'étude du tournage.

La première intuition de Pollet sur *Méditerranée*, fut que chaque image ne montre, ne signifie qu'une seule chose, qu'une seule idée, afin de provoquer plus facilement les associations. Car si le spectateur perd moins de temps à déchiffrer l'image qu'on lui donne, une plus grande partie de son attention peut se concentrer sur le travail de montage : chercher non pas seulement ce qui se trouve dans le plan, mais en quoi cela résonne avec ce qu'il a déjà vu ou entendu dans d'autres et qu'est-ce qui ressort de ces combinaisons.

Au lieu d'intégrer ce principe en tant qu'axiome pour la PPM, il s'agissait au contraire d'y résister, de le confronter à l'expérience du tournage, afin de saisir et suivre le chemin qui avait mené à cette découverte. Car Pollet n'en prend réellement conscience qu'au montage, lorsqu'il essaie justement d'associer des plans formés de plusieurs choses, moins limpides, plus confus dans leur composition et leur évocation d'idées. Téléphone en main — notre appareil d'enregistrement —, les premiers mois de tournage furent parsemés de ces expérimentations. Filmer beaucoup, par envie. Non pas l'envie de filmer forcément ce qui se trouvait devant moi. Mais l'envie de filmer tout court ; l'action même de filmer. Et par conséquent, prêter moins attention à cette règle d'une seule chose filmée à la fois, tout en voulant précisément vérifier s'il était possible de recourir ensuite à ces plans en vue d'un montage analogique, malgré leur aspect *pris sur le vif*, moins contraints à certains principes de composition.

²⁴⁸ J.-D. Pollet, *Image et Son*, n° 232, *op. cit.*, p. 89.

Après deux mois, nous partageons le constat de Pollet : ces plans s'avéraient bien plus compliqués à joindre au montage. Tout d'abord car ils se cristallisaient moins en une *forme* claire et malléable, évoquaient moins facilement des idées possibles de montage, excitaient moins immédiatement l'imagination du•de la monteureuse cherchant instinctivement, parmi les rushes dont iel disposait, les collages envisageables. Mais aussi parce qu'ils s'intégraient mal à la temporalité d'un film usant d'analogies — en tout cas celui-ci, ayant en tête les leçons de *Méditerranée* —, qui laisse peu de temps aux spectateurices pour assimiler pleinement des plans trop riches (trop *inextricables* dans la logique de ce type de films), privilégiant plutôt un rythme tendu de coupes entre les plans, car c'est dans l'enchaînement de coupures que les spectateurices se retrouvent obligé•e•s de combler ces dernières d'analogies.

C'est ainsi que la suite du tournage prit une autre direction. En filmant tout d'abord bien moins, non pas par économie de moyens — enregistrer sur un téléphone portable ne coûtant rien, les fichiers étant peu volumineux —, mais plutôt par économie d'*authenticité lyrique*. Filmer peu, se limiter à ce qui interpelle sincèrement et émotionnellement, ce vers quoi l'on se sent attiré, engagé. C'est-à-dire être aux aguets de ce que l'on trouve beau, chaud, triste, violent, doux, etc., ce qui semble contenir de lui-même — parfois inexplicablement — un sentiment, un lyrisme, et peut en exprimer en retour pour le•a spectateurice, une fois monté. Car l'objet, disait Epstein dans *La Lyrosophie*, atteignant un stade sentimental, devenu sentiment, s'associe comme tel, par équivalences, correspondances, etc. Activer le sentiment, dès le tournage, c'est ainsi déjà activer les analogies possibles, la possibilité d'analogies.

Pour parvenir à cela, il s'agissait de trouver la *bonne* distance pour chaque chose filmée, à l'aide du cadre. Filmer peu donc, mais amasser plusieurs versions possibles de chaque plan, quand cela semblait nécessaire. Afin de faire le tour des choses, pour mieux les saisir, les approcher. Bien souvent, ce principe, entrelacé à l'indication de ne filmer qu'une seule chose à la fois, menait à la longue focale, afin de mieux circonscrire. C'est sûrement en ce sens que Pollet avouait, sur son film, que « *le travail [de montage] a constitué à me rapprocher des gros plans, des plans les plus simples. Éliminer, éliminer.*²⁴⁹ » Du reste, cet attrait à se *rapprocher* paraît même un stigmate de *Méditerranée*, car si les mouvements latéraux gauche/droite restent assez bien répartis, aucun travelling arrière ne vient compenser ceux en avant, si nombreux. Pour rapprocher les plans entre eux au montage, encore faut-il s'être assez rapproché•e des choses elles-mêmes au tournage.

²⁴⁹ J.-D. Pollet, *loc. cit.*, p. 105.

I.B. QUELQUES MOTS SUR L'APPLICATION SUPER16

Parce qu'elle est ce qui a permis, dès le départ, à l'envie de filmer aussi librement de se concrétiser, l'application Android *Super16* qui a façonné les images atypiques de ce film est intrinsèquement liée aux conditions de tournage, et mérite quelques lignes pour expliquer son fonctionnement et la façon dont le film se l'est appropriée. Même si cela veut dire que l'aspect analogique de notre approche est en partie mis un instant de côté.



Figure 34 : Présentation du type d'image de l'application.

Il s'agit de prises de vidéos de basse qualité (entre un 720p et un 1080p), auxquelles un filtre a été incrusté, sans possibilité de l'enlever par la suite. Le filtre en lui-même s'apparente à un étalonnage paramétrable en direct (température, saturation, teinte, courbe gamma, etc.), visant à mimer tous types de pellicules et programmé ici pour se rapprocher d'un rendu Super8/16mm. La particularité de l'application est qu'elle s'adapte aux caractéristiques du téléphone et doit donc être ajustée selon l'outil. Sur cet appareil, par exemple, impossible de changer manuellement la sensibilité ; seulement la possibilité de la bloquer une fois qu'elle s'est automatiquement adaptée à la lumière au centre du cadre. Même protocole pour la mise au point.

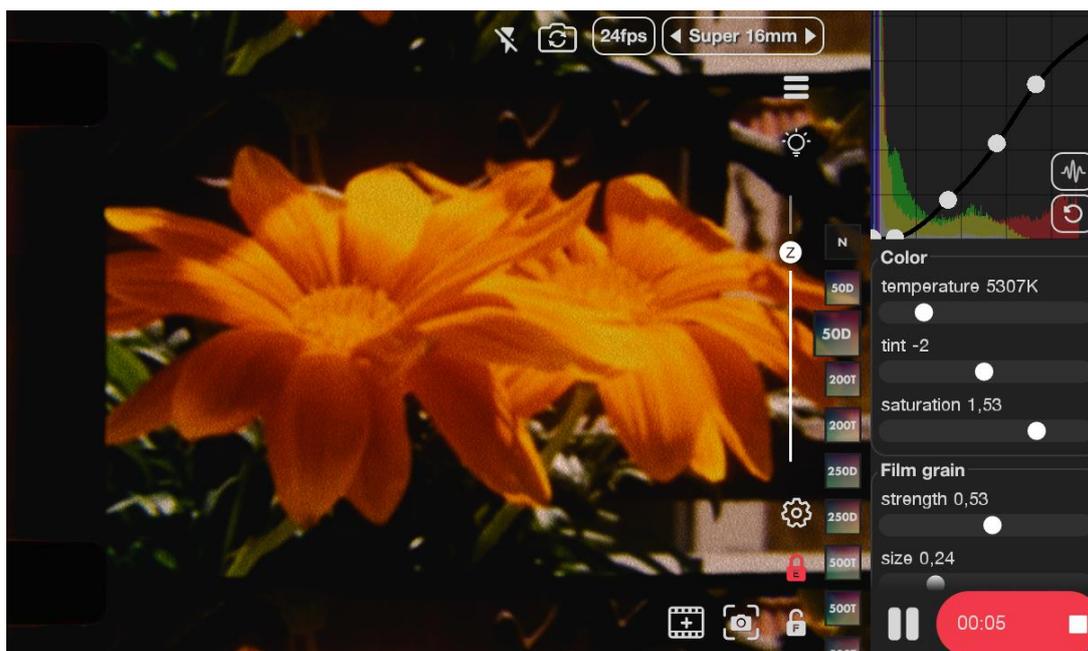


Figure 35 : Paramètres et interface de l'application.

Pour se rapprocher de l'effet pellicule amateur, plusieurs étapes. Baisser tout d'abord la netteté et insérer un léger chromatisme, afin d'atténuer le piqué de l'optique électronique du téléphone portable et adoucir les formes et les aplats de couleurs. Rajouter certaines éraflures et quelques poils pour altérer de nouveau l'image trop lisse du portable et lui donner un rythme supplémentaire. Fixer une limite du nombre d'images par secondes entre 6 et 10 (l'application ajustant ensuite selon la lumière nécessaire au plan, qu'elle vient récupérer en baissant parfois le nombre d'images par seconde), afin de casser la fluidité de la cadence et se rapprocher d'une esthétique plus amateur. Mais le véritable intérêt de cette application plutôt qu'une autre réside dans son assagissement des hautes lumières (adoucisement sans perte de l'éclat), sa saturation ciblant certaines couleurs et l'élaboration d'un grain tout à fait unique, entre celui analogique (pellicule) et numérique, fait de *patterns* de pixels, mais aussi d'un fourmillement plus aléatoire. En outre, les différentes mises à jour ont, plusieurs fois, changé la nature de la programmation de ce grain, le film portant la marque de cette évolution, ce qui rajouta une hétérogénéité de plus.

Une question s'est aussi posée, arrivé au montage. Le choix du ratio. L'application en propose trois en version gratuite. Plein cadre 4/3, plein cadre 16/9, et un 16/9 composé en plus d'un bout de l'image précédente et d'un autre de l'image d'après (celle-ci étant possible, car un léger retard existe entre l'action réelle et celle visible à l'écran). La dernière fut choisie pour le tournage, car c'était celle qui zoomait le plus dans le capteur et permettait de cadrer au mieux les longues focales, sans recadrage nécessaire ensuite. Le montage valida cette préférence, lui trouvant un usage *analogique* : en voyant à la fois une image à un temps T, T-1 et T+1, le spectateur éprouve un flux d'images *en devenir*, constamment transformé par l'épreuve du temps. Il s'agit ainsi de forcer, au sein même d'un cadre unique, la *comparaison* de trois images *presque identiques*, et que cette action de l'esprit quasi inconsciente rythme en retour le film.

I.C. PREMIERS PRINCIPES DE MONTAGE : DAVINCI RESOLVE, OUTIL PERMETTANT LES ANALOGIES

Si l'analyse de *Méditerranée* a montré que l'on se devait de résister en partie au concept d'*images-mots* de Pollet, le montage nuança encore plus le constat. Car le *dérushage*, consista avant tout à renommer chaque plan selon une suite de mots qui les évoquaient ou les décrivaient : commentaires sur la lumière, les couleurs, les matières et les objets présents, ceux auxquels ils font penser, le sentiment rattaché, la présence de mouvement, etc. Par exemple : *contrejour/soirée/fatigue/vert/Luce*. Ce principe poursuit l'association de mots à un plan de *Méditerranée*, mais en dépassant son aspect purement descriptif et en ouvrant le renommage à plusieurs mots de nature diverse, laissant plus ou moins de place à l'imagination. À vrai dire, Pollet procédait ainsi, mais plutôt à l'échelle de ses films — sûrement depuis *Tu*

imagines Robinson (1967) ou l'une des œuvres de cette période —, dressant pour chacun d'eux une liste de mots évoquant l'*image* du film²⁵⁰, son ton, ses préoccupations, le passage d'un mot à l'autre étant bien souvent analogique. Dans les archives de *Contretemps*, une liste — présente partiellement dans le film — commence par exemple ainsi : « *abîme, absence, agonie, alchimie, alphabet, analogie, apparence, artifice, âme, argent (l'argent dit toujours la vérité), alcool*²⁵¹ ».

Appliquée à l'échelle des plans, cette pratique rejoint plutôt l'intuition qu'avait devinée l'analyse de Fargier : « *Comme je l'ai formulé dès mon premier texte sur Méditerranée dans Cinéthique, et comme je le faufile dans le commentaire que j'ai donné à Pollet pour Jour après jour*²⁵², *chaque plan à tour de rôle devient le centre de tout le film, le soleil d'une galaxie. N'importe quel montage ne peut établir ce fonctionnement. Il faut pour le mettre en œuvre un certain type de plans, un certain type de mouvements, un certain type de raccords. Lesquels ? Nous sommes plusieurs (Leblanc, Leutrat, Guigues, Neyrat, moi) à avoir tenté d'en forger le concept. Avec plus ou moins de bonheur dans la formulation.*²⁵³ » Si chaque plan est un *soleil*, le centre du film, c'est que chacun peut graviter autour d'un autre, mais aussi possède les rayons suffisants pour que leur lumière atteigne d'autres plans. On pourrait encore longtemps filer la métaphore, mais l'image produite par l'analyse de Fargier nous intéresse surtout dans l'idée que la liste de mots établie pour chaque plan peut s'apparenter à des rayons. Car l'utilité, pour nous, de renommer les plans, c'est d'ensuite faciliter les correspondances que l'on n'aurait pas vues autrement, de *mettre en œuvres certains types de mouvements et de raccords*, que certains mots résonnent avec d'autres écrits autre part, qu'un plan rayonne sur un autre, de créer des *analogies*, puisque c'est dans cette formulation que nous avons personnellement trouvé *bonheur*.

C'est l'une des raisons qui permet de choisir le logiciel de montage *DaVinci Resolve* : une barre de recherche permettant de faire ressortir tous les plans contenant les termes inscrits. Ainsi, en écrivant *vert*, les plans où se trouve le mot ressortent, permettant des raccords parfois insoupçonnés. Parmi les autres avantages de *Resolve*, la visualisation des plans déjà utilisés, étant donné que la répétition de plans ou au contraire la mise en jeu de différentes prises *presque identiques* se révèlent des processus analogiques possibles ; dans les deux cas, savoir rapidement quel•le•s plans ou prises ont déjà été employé•e•s est un luxe. Du reste, la polyvalence de *Resolve* en fait un outil remarquable pour vérifier les analogies incertaines formellement : en rendant possible sur la même *timeline* le travail d'effets spéciaux et d'étalonnage, les raccords que l'on

²⁵⁰ J.-P. Fargier, in *La vie retrouvée de Jean-Daniel Pollet. "Autobiographie"*, op. cit., p. 189.

²⁵¹ Liste présente dans le fascicule du DVD de *La Traverse* du film *Contretemps*, p. 2. On notera que l'ordre n'est pas tout à fait alphabétique, déroge à la règle pour mettre côte à côte « *âme, argent, alcool* » qui disent sûrement chacun•e leur tour *la vérité*. Du reste, Pollet rapproche relativement dans sa liste *alchimie* et *analogie*, ce qui n'est pas sans rappeler notre idée sur la *langue des oiseaux* alchimique et analogique, cf. *supra*, p. 114.

²⁵² Fargier fait sûrement référence aux phrases « *Chaque image est le centre du film* », « *Un film ? Non, un soleil* ».

²⁵³ J.-P. Fargier, *Ironie*, n° 119, op. cit..

trouvait *faibles* — là où on aurait voulu mieux contrôler l'hétérogénéité et l'homogénéité entre plusieurs plans — peuvent être consolidés en faisant justement correspondre leurs étalonnages ou bien en composant avec précision les effets de surimpressions et autres fondus enchaînés.

Pour toutes ces raisons, Resolve s'est avéré un puissant instrument de montage pour la recherche d'un film en quête d'analogies, permettant de surcroît une autonomie technologique qui sied bien à cette temporalité solitaire si particulière d'exploration et d'essais analogiques. Ce qui est rendu ici possible et ce qui nous a séduit — comme cette méthode a pu durablement séduire Pollet ou Godard, pour ne citer qu'eux —, c'est que le temps du montage devient, peut-être encore plus que dans d'autres cas, une occasion de prolonger le travail dans une plus forte intimité avec le matériau du film qu'aux côtés de l'équipe de tournage ; en quête désormais de nouvelles possibilités de récit auparavant imprévues.

I.D. TROUVER DES CADRES POUR STRUCTURER LE FLUX ANALOGIQUE

Même si l'on s'y attend, il y a quelque chose d'effrayant devant un échantillon de plans aussi hétérogènes que cette PPM a récolté sur près d'un an. Deux instincts contraires surgissent : se confronter à la matière tête baissée, s'enivrer d'une frénésie d'analogies, produire beaucoup pour contrer naïvement la peur de *l'inconciliabilité* des images, même si cela signifie parfois *produire mal*, ne pas prendre de temps de recul, tout en sachant pertinemment que l'on essaie ici des choses qui disparaîtront sûrement ensuite ; ou bien se mettre en quête de *cadres*, d'une structure qui balise le film. Même si elles s'avèrent contraires, les deux possibilités peuvent œuvrer chacune leur tour, permettant d'élargir d'un côté, de contenir de l'autre.

Dans *Méditerranée*, les deux *cadres* les plus évidents sont sans doute le titre et les attentes qu'il crée, puis l'argument narratif qui se forme autour des plans de la jeune femme opérée. Tous deux s'annulent dans un premier temps — annulent la possibilité de chacun de devenir un cadre homogénéisant, en rentrant l'un l'autre en hétérogénéité —, les plans de l'hôpital ne coïncidant pas avec ceux d'objets ou de vues méditerranéennes les précédant. Mais peu à peu, la fusion *s'opère* dans l'esprit des spectateurices qui cherchent sur quel plan imaginaire ces deux réalités coexistent ; suivant quels ponts, quelles analogies ? Dans le cas de la PPM, c'est ici que débute la recherche ; trouver des cadres structurants pouvant s'annuler, tout en coexistant. Dans la forme instable qu'a pour l'instant le film — notamment car il nécessite surtout un tournage en studio ajoutant le cadre initialement prévu dès la note d'intention —, il en existe trois.

Tout d'abord le titre *Correspondances* et les lettres, bien souvent en surimpression, qui parsèment le montage et font passer certains des plans pour des cartes postales. Deuxièmement,

les images d'un homme dans un lit et d'une femme le rejoignant dans des surimpressions qui s'empilent à chaque occurrence de ce type de plan. Images extérieures à celles de *Super16*, autant dans leurs qualités plastiques plus proches d'un scan 35mm, que dans le cadre noir qui les enferme et les met à distance, autant que leur longueur étrangère au rythme du film autour. Elles adaptent, pour ainsi dire, une envie de Pollet sur *Dieu sait quoi* : « Il y aura, dans ce film, intercalées entre certaines séquences, des repos de diverses longueurs, des sortes d'adagios conçus pour ventiler le film. Ces passages sans texte, seront composés d'images polissées.²⁵⁴ » Ces images s'avèrent ainsi littéralement plus *polissées* que celles en *Super16*, plus lisses et nettes, ralenties en outre, tels des *adagios*, donnant à voir une temporalité plus ivre, aux gestes réduits, et invitants par conséquent un imaginaire de la rêverie dans le film. Dernier *cadre*, celui d'une salle où siègent une figure humaine, son ombre décuplée au mur, ainsi que quatre écrans projetant les images du montage. Plein cadre, 4/3. Il s'agit d'un espace trouvé et tourné au montage, une sorte de *chambre noire*, essayant tant bien que mal de combler le manque qui se ressentait du tournage en studio pour l'instant avorté, mais reprenant la distance qu'il instaurait face aux images *Super16*, les englobant avec recul dans un lieu abstrait, quasi allégorique d'une pensée close.



Figure 36 : Trois cadres pour penser le film.

²⁵⁴ J.-D. Pollet, *Note préparatoire*, Dossier *Dieu sait quoi*, non paginé, F-20-2.21.A.2, Dossier 4, Fonds Jean-Daniel Pollet, « Collections La Cinémathèque de Toulouse », sûrement en 1990. Pollet souligne.

Pour le moment, si ces trois *cadres* s'annulent dans leur hétérogénéité, alors que leur enchevêtrement rend confus le point de vue du récit — notamment parce qu'une voix off de nature identique les parcourt —, c'est que leur véritable réconciliation reste encore à trouver, dans un avenir proche. Actuellement, ils jouent plutôt le rôle de piliers se répétant selon des intervalles plus ou moins réguliers, chapitrant, au moins formellement, le film.

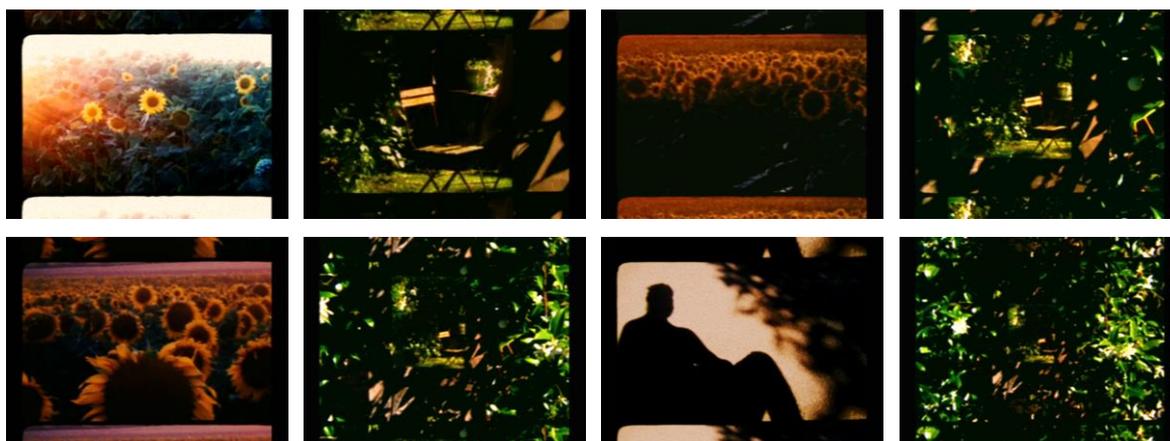
I.E. PARTIR D'UN POINT ET DÉROULER LA CHAÎNE : PRINCIPES SÉRIELS

Contenir en établissant des *cadres*, ou élargir en débutant puis prolongeant une chaîne d'analogies. Dès le début du montage, le second mouvement s'avère une façon féconde d'avoir une matière à juger par la suite ; où l'on juge la *justesse* des rapprochements réalisés dans cet état instinctif, comme l'indiquait Reverdy. Alors débute l'opération. Pas forcément en partant du début du film, en se mettant à sa recherche, ni même en commençant au début d'une séquence, après l'un des plans compris dans nos *cadres*, mais se plaçant sur un plan qui excite plus qu'un autre, un point duquel partir.

Mais avant tout, une précision pour le•a lecteurice : les blocs de plans que nous allons ici isoler ne reflètent en aucun cas la seule façon de découper en séquence le film. D'autres *débuts et fins* de séries restent possibles et c'est précisément sur cette ambiguïté que joue le flux d'analogies, laissant aux spectateurices une part arbitraire qui les rend actif•ve•s au sein du montage. En outre, il ne sera pas question ici de discuter explicitement de *sens*, d'expliquer les analogies, mais plutôt de pointer certaines façons de transformer des formes *en devenir* et de les rapprocher ; observer justement ce qu'elles *forment* une fois combinées ainsi.

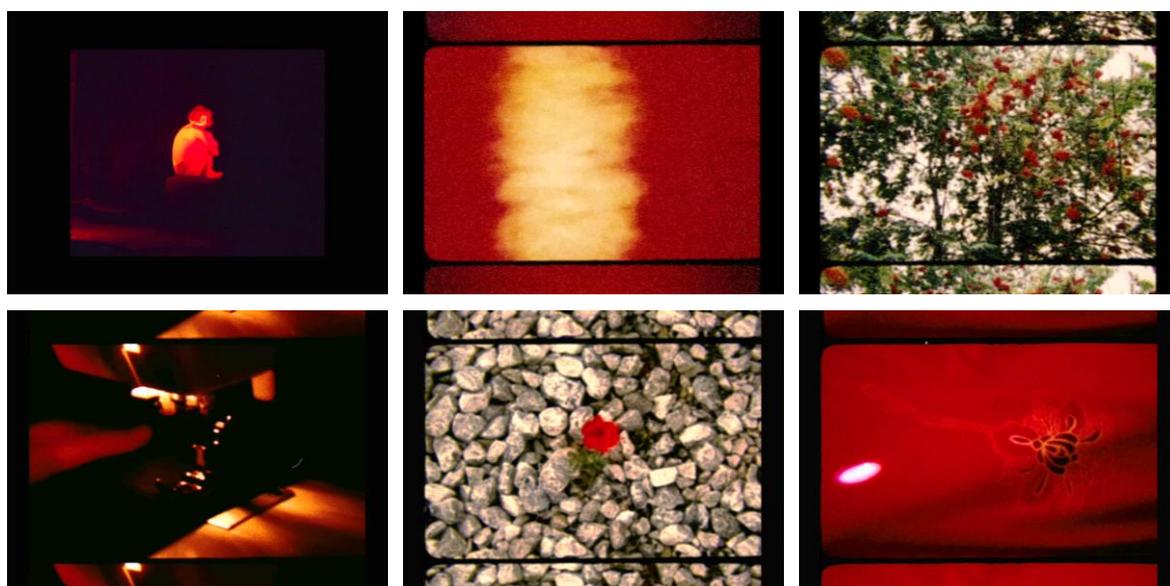
Parmi les combinaisons sérielles les plus utilisées *intuitivement* — après avoir passé des mois sur l'analyse de *Méditerranée* —, le rapprochement par montage alterné séduit le premier, s'avère le plus facile à mettre en place, et c'est précisément pour cela qu'il devait être contrarié, mis en défaut. Ainsi, lorsque surgissent des plans de tournesols, dont le changement d'angles construit un *crescendo* de leur nombre, leur étendue petit à petit dévoilée, des raccords dans l'axe arrière rythment en alternance une chaise dont on découvre progressivement qu'elle se trouve dans un miroir et dont l'aspect solitaire s'atténue plus l'objet rétrécit, disparaît dans les feuillages. Juste avant la fin de la série, une ombre humaine vient perturber l'oscillation chaise/tournesols, trouble la sûreté de l'attente du retour de l'un•e ou l'autre, pointe un intrus que notre esprit peut tout de même chercher à mettre en relation avec le montage alterné.

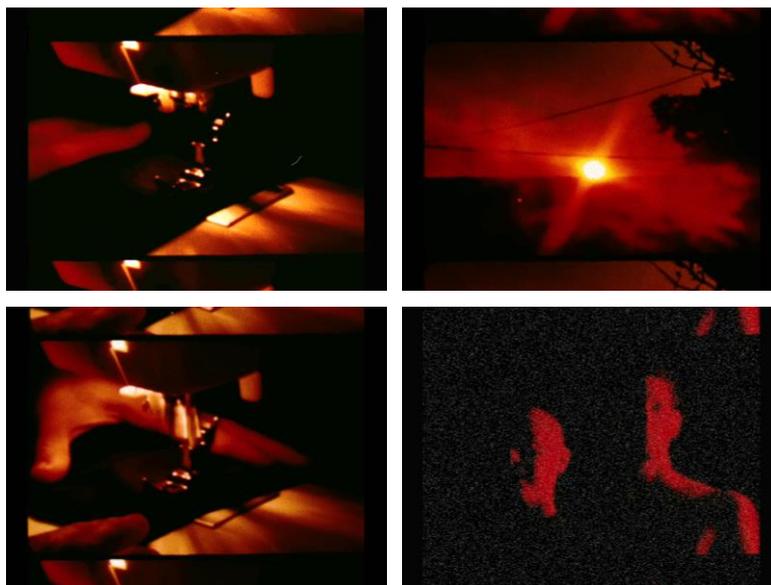
Figure 37 : Ombre intrusive dans l'oscillation sérielle tournesols/chaise [page suivante].



À cette forme alternée se marie assez bien la sérialité de couleur qui vient en consolider l'articulation. Dans ce que nous nommerons *série rouge*, s'alternent par exemple les plans d'une machine à coudre orangée/rouge en action et d'autres plans rouges : la fin d'un plan où se trouve une femme et un homme dans un lit en surimpression, un flash de lumière, des taches rouges dans les feuilles d'un arbre, un coquelicot poussant à travers le gravier, le motif d'un coquelicot cousu dans un tissu rouge au côté d'une tache de lumière, un soleil couchant et deux êtres cadrés en plan poitrine, éclairés de rouge. Les seconds s'intercalent ainsi entre l'action de couture des premiers, entrecoupée, et poursuivent sa chromaticité autant que la continuité de son mouvement déclenché par la machine, aiguillée par une paire de mains. *Poursuivent* plutôt qu'*interrompent*. Car si le geste de coudre est bien découpé, son élan traverse les autres plans. C'est tout du moins l'énergie qu'un tel plan était capable d'inspirer et ce pour quoi, lorsque l'on recherche un peu instinctivement une chaîne d'analogies, celui-ci attire immédiatement l'imagination, donne envie de se s'emparer de son cinétisme comme point de départ, de l'extraire en tant que forme d'un mouvement pur et d'étendre ensuite sa portée.

Figure 38 : Série rouge en alternance avec une machine à coudre.





L'une des façons les plus *visibles* d'indiquer aux spectateurices — difficilement évitables à l'écran — qu'iels, pour se repérer dans le film, doivent adopter une pensée analogique, une sensibilité à l'analogie, est l'association par motifs. C'est là que réside la pédagogie de Pollet, son accompagnement relatif — *Méditerranée* reste tout de même un film parfois abrupt —, visant à nous habituer aux processus analogiques : il y a dès le départ ce titre, puis des plans aux motifs *méditerranéens*, qui sont sûrement les premières analogies que l'on effectue, afin de recomposer le tableau où ils se rejoignent, au-delà de leur hétérogénéité, c'est-à-dire autour de cette mer. C'est pour cette raison que la PPM commence elle aussi sur une association de motifs, à la fois ceux des lettres, en résonance avec le titre *Correspondances*, et ceux en forme d'ondes, parcourant un champ de terre labourée, une matière en velours côtelé, jusqu'au tampon d'une lettre, rapprochant finalement ainsi les deux motifs.

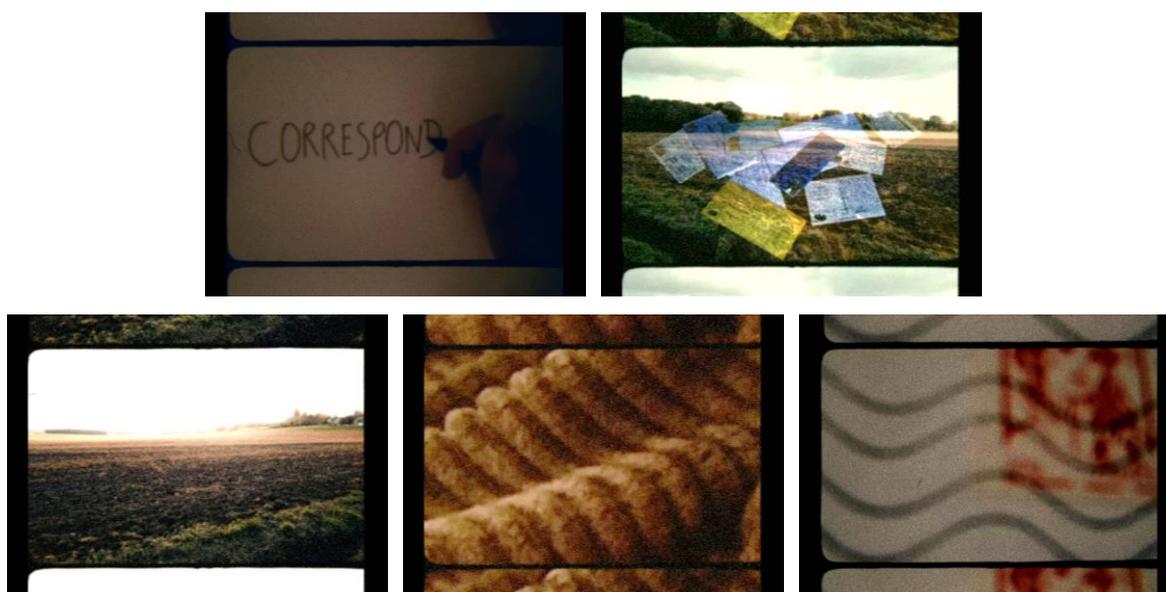


Figure 39 : Série autour des motifs de lettres et d'ondes.

Bien que de nombreuses séries composent actuellement le film, ici n'est pas l'endroit pour en faire l'inventaire, ou seulement mettre à plat le découpage que nous en avons fait. Il s'agit plutôt d'indiquer quelques combinaisons sérielles qui nous sont venues *instinctivement*, sans que l'on se confronte vraiment à l'intuition que certains plans ou un début de montage, de chaînes d'analogies, faisaient naître en nous, tout en suivant l'impression de Pollet : « *Et c'est seulement pendant que le film se fait que l'on découvre peu à peu disons les lois qui lui permettent de se faire, comme de lui-même, ne jouant soi-même disons que le rôle de médium.*²⁵⁵ »

Néanmoins, si nous opérons nous-mêmes la comparaison avec *Méditerranée*, cette PPM n'en est pas un pastiche moins ambitieux, mais un objet voisin, inévitablement influencé. C'est d'ailleurs notamment pour cela que la recherche du montage s'attarde sur des surimpressions, pour s'éloigner du film de Pollet qui les évite pertinemment. Ce qu'elles permettent, bien souvent, c'est d'indiquer quelle *image* est sous-jacente au plan (par exemple un feu lorsque quelqu'un effectue sa danse serpentine), de rappeler à l'écran des motifs structurant le film (lettres, tournesol, dormeur, figure féminine), devenant ainsi des *leitmotive* — des motifs récurrents, reflétant les thèmes-clefs actuels comme l'amour, le rêve, la distance et le devenir du monde — ou, plus autoritairement, d'imposer certaines analogies lorsqu'elles semblent essentielles au récit à ce moment-là ou lorsque l'on cherche à réinsuffler de la continuité à la bande image, là où elle en manquait.

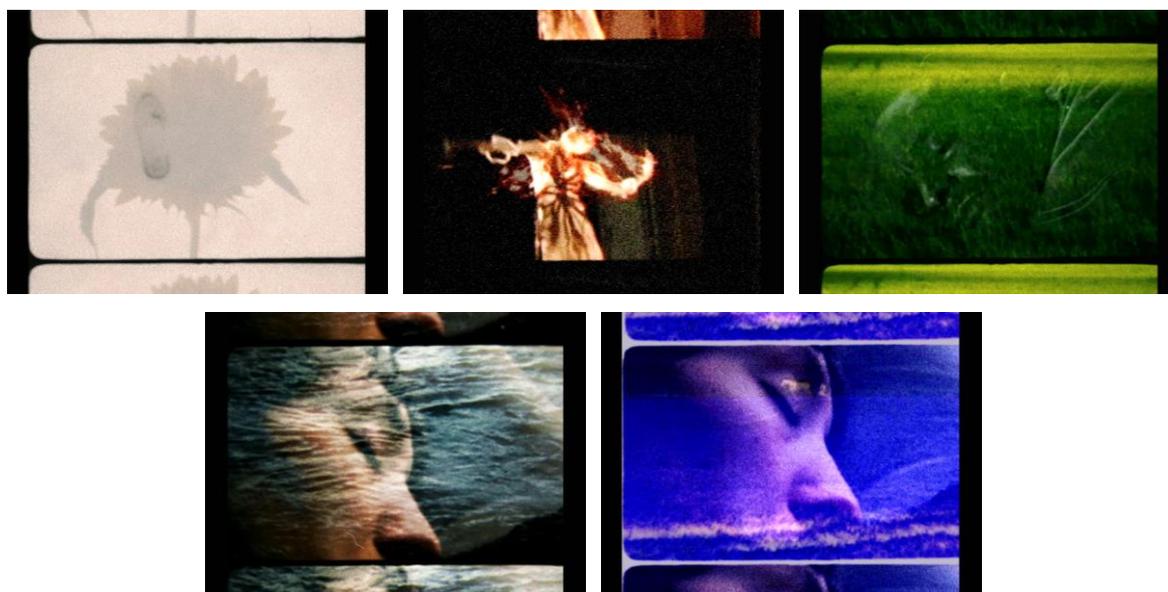


Figure 40 : Analogies par surimpressions.

Pour résumer, ces effets de surimpression superposent à l'écran plusieurs réalités qu'on n'aurait *a priori* pas rassemblées, créant ainsi une *troisième image* qui maintient l'indépendance

²⁵⁵ J.-D. Pollet, *loc. cit.*, p. 54. Nous soulignons.

des deux autres, « *la dissemblance et l'hétérogène. Il s'agit moins de l'unité immédiate ou de la dialectique que de la conjonction 'et', en tant qu'il rassemble, connecte.*²⁵⁶ » En parlant ici du *collage* chez Godard, Ishaghpour place donc le montage effectué quelque part entre l'unité et la dialectique, dans ce « *et* » à la nature moins catégorique, qui *rassemble* — terme à la fois plus neutre et peut-être plus riche dans certains cas.

C'est en tout cas le pas que ne fera pas *Méditerranée* ; ces collages par surimpressions. Et ce n'est qu'en les pratiquant pour cette PPM qu'une possible raison est apparue. Plusieurs plans ainsi *collés* nécessitent moins l'activité des spectateurices pour être *rapprochés*, étant donné qu'ils le sont plus que déjà *plastiquement* à l'écran. Le travail analogique s'avère ainsi déplacé, le rapprochement ne s'effectuant plus dans l'*entre-plan*. En d'autres termes, cela facilite à la fois la vision des analogies qui nous sont proposées sous forme plastique, mais ces *collages* activent peut-être, en contrepartie, moins l'activité analogique. Ce n'est donc qu'une transposition du problème pour nous, où en tant que cinéaste, même lorsque l'on essaie de produire des analogies par surimpressions, il s'agit de s'assurer autant que possible que le•a spectateurice se mettra en quête de l'analogie et ne regardera pas passivement le collage plastique à l'écran, en partie indifférent•e à ce travail *prémâché*.

²⁵⁶ Y. Ishaghpour, *loc. cit.*, p. 76.

II – AUTOCRITIQUE, LA RECHERCHE NE FAIT QUE COMMENCER

II.A. À LA MERCI DU FILM, SUBMERGÉ

« Je l'ai monté [le film] entièrement une première fois, puis entièrement démonté, parce que je me suis rendu compte que les analogies que je cherchais entre les plans étaient trop simples, ou d'une logique contraignante [...], n'étaient pas 'libératoires'. Le film dans cette première version était presque ridicule, bien que j'eusse déjà essayé d'obéir aux mêmes principes sur lesquels j'ai fait la version définitive.²⁵⁷ »

Rétrospectivement, ces propos de Pollet suscitent une véritable compassion, tant il nous semble difficile d'exprimer ces impressions de *ridicule* et de *manque de liberté* si particulières avec plus de justesse. Nous sommes, pour ainsi dire, dans le cas décrit ci-dessus, insatisfait de la version de travail actuelle ; cherchant à prendre du recul, à délimiter ses problèmes et surtout à les nommer du mieux que nous le pouvons, afin de trouver ensuite les solutions les plus pertinentes. Tout ce que l'analyse de *Méditerranée* nous a appris ne peut pas *s'appliquer* aussi facilement ici. Chaque œuvre ayant sa singularité, il s'agit de *transposer*, d'*adapter* ce savoir récolté à notre propre pratique, de saisir quelles réponses il apporte au matériau filmique dont nous disposons et qui n'est pas celui du film de Pollet. Qui plus est, l'action de monter pendant plusieurs semaines semble avoir eu pour effet de nous faire oublier des leçons que nous pensions pourtant avoir pleinement intégrées ; une preuve de plus qu'un film impose sa logique si nous ne lui opposons aucune résistance. C'est pourquoi les pages qui suivent nous sont nécessaires, afin de refaire le point sur notre situation et nous ressaisir de ce que nous avons appris.

Ainsi, en vue de repérer les étapes ayant mené à cette insatisfaction, détaillons un instant les sentiments qui ont accompagné le montage. Tout d'abord, la peur très vite surmontée de la variété inconciliable des plans récoltés depuis un an. Puis, un véritable plaisir à chercher des analogies, en se rendant compte que chaque journée a son lot d'effervescences plus ou moins important. Véritable excitation lorsque, certains jours, *des séquences entières se montaient* — instinctivement c'est ce que nous écrivons, comme si ce n'était pas nous qui les avons montées, mais qu'elles s'étaient composées *d'elles-mêmes*. Ensuite, une sensation de fatigue s'installe, un relâchement, l'impression de stagner. C'est à ce moment-là que se multiplient les analogies par surimpression, sans saisir encore en quoi cela déplaçait le problème de l'analogie au cinéma. C'était un retour de légèreté, justement parce que l'association devenait *plastique* et paraissait

²⁵⁷ J.-D. Pollet, *loc. cit.*, p. 39.

moins compliquée que si elle passait par des *rapprochements* de raccords. Belle erreur de penser que ces surimpressions facilitaient le travail. Elles ne font en réalité que le redoubler, autrement. Et c'est là que le montage sonore fit son entrée, le pari étant que l'arrivée des sons et la recherche de leurs agencements permettraient un souffle nouveau, de revigorer l'action de monter, autant que la lourdeur des analogies visuelles commençant à s'empiler. En d'autres termes, étendre les horizons, rajouter une dimension avec laquelle *jouer* de nouveau.

Pari raté. Dès le départ, rien de très libérateur. Les associations analogiques image/son s'avèrent bien plus difficile à trouver, puis à maintenir, surtout lorsque la bande image possède déjà des raccords opérant par analogies. On s'y perd assez vite, à la fois en tant que cinéaste, mais aussi en tant que spectateurice, les strates demandant encore plus d'efforts pour s'articuler convenablement, garder l'attention du public, tout en permettant à l'activité analogique de se poursuivre, sans l'épuiser. C'est d'ailleurs peut-être pour cela que *Méditerranée* n'emploie que huit sons, en use avec parcimonie et rarement les associe à l'image selon des analogies *éloignées*. Autrement dit, ces sons s'avèrent souvent *synchrones*, comme *in* (l'eau coulant à la fontaine, le rythme des vagues, la foule réagissant en direct, le souffle du vent, etc.), amplifiant la vivacité des plans, leur apportant plus de tangibilité, ou appartenant sinon à la faune méditerranéenne (oiseaux, cigales et abeilles). Même si l'on peut pressentir qu'ils ont été rajoutés au montage son, et apparaissent donc *comme* s'ils appartenaient au temps de l'image, du tournage, ou en tant que *motifs méditerranéens* — selon des analogies donc —, leur distance avec l'image est moindre, et leurs analogies pourraient presque passer inaperçues. Seule l'association *acousmatique* cigales-abeilles-oiseau²⁵⁸ donne naissance à un bloc plus étonnant que les autres, moins évident à saisir et demandant une part d'imagination à l'esprit.

Dans le cas de la PPM, il s'agissait d'expérimenter autrement, de se mettre précisément en quête d'analogies parfois plus éloignées entre images et sons : des battements de cœur mimant des flashes de lumière rouge, des vagues lorsque des formes ondulées apparaissent à l'écran, des chants de baleine au moment de surimpression sur une dormeuse, du verre se brisant lorsque l'on se rapproche d'un miroir, un magnétophone devant une embrassade, etc. Concrètement, la méthode consistait à se mettre en quête, à l'aide d'une sonothèque, des premiers sons venant en tête devant certain•e•s plans, raccords, blocs, séries ou séquences, sans préciser tout de suite la nature de l'association, afin qu'elle garde un instant son origine automatique. L'une des difficultés là-dedans, c'est que si *l'image-mot* se construit assez facilement, il semble plus difficile de trouver des *sons-mots*, des sons *reconnaissables* sans avoir besoin de voir les objets

²⁵⁸ Pour en retrouver les occurrences, cf. *supra*, p. 72.

qui les ont produits, lorsqu'ils en sont dissociés. Dès lors, deux corollaires : moins de sons utilisables — dans un système où l'analogie se fait entre deux éléments identifiables —, et une attention toute particulière du•de la cinéaste qui doit éviter que son public passe trop de temps à essayer d'identifier les images et les sons séparément, s'il souhaite que ce soit surtout leurs *relations* qui importent. Une solution serait peut-être de penser le son autrement, pour ses caractéristiques sonores plutôt que pour ce que la source qu'il représente. C'est en quelque sorte l'effet que l'*acousmètre* déjà cité du film de Pollet produisait, ce mélange de bourdonnements, cette montée d'intensité, ce *crescendo* d'une gravité abstraite.

Alors d'où vient cette insatisfaction ? Du système que nous avons mis en place et qui nous a enfermé, jusqu'à nous submerger, sans réussir à prendre un recul critique. Trouver des analogies entre images, entre sons, et entre images et sons. Et se focaliser tellement sur cette recherche qu'elle en devenait contraignante pour le film, pour son articulation globale. C'est en décrivant nos analogies visuelles ou sonores trouvées qu'elles apparaissent *ridicules*, semblant surtout susciter l'imaginaire du•de la spectateurice à l'échelle locale, par intermittence, brefs éclats, se réduisant autrement à un jeu de combinaisons formelles desservant l'ensemble du film. C'est en quelque sorte comme si les premières étapes de montage n'étaient pas encore dépassées, que l'on était encore dans la logique des productions de chaînes analogiques, sans penser assez leur articulation. L'impression d'être pour l'instant *à la merci du film* qui se créait au départ, qu'on ne lui a pas assez opposé de résistance et que donc il n'a pas évolué plus loin.

II. B. CONTEMPLATIF PLUS QU'ANALOGIQUE, UNE AFFAIRE DE CONTINUUM

À vrai dire notre usage du son a produit un autre souci auquel nous ne nous attendions pas. Contrairement à *Méditerranée*, nos sons ne ponctuent pas la bande sonore, ils la composent en étant omniprésents, qui plus est en se déroulant sur plusieurs plans, en se développant sur la longueur, notamment parce que certains s'apparentent à des ambiances, à des paysages sonores. Ce qu'une telle pratique entraîne, c'est le renforcement d'une continuité, l'impression que peu de choses changent réellement entre les plans, ou plutôt que le raccord ne produit dorénavant presque aucune violence.

Cet état où la bande sonore berce, assagit certains heurts, était en réalité voulu, même si nous sommes allés indéniablement trop loin dans cette voie. L'idée consistait à découper les séquences à l'aide du son, mais aussi à rajouter de la continuité à un montage image qui en manquait cruellement, de faire en sorte que l'on décroche moins du film et de ses analogies, qu'on les cherche plus facilement, étant donné le film nous accueillait dorénavant un peu plus

grâce à sa continuité sonore partielle. On se rend maintenant compte à quel point le mot *rajouter* paraît pauvre, ne prend aucun risque à penser l'articulation, à se rapprocher de termes tels que *confronter* ou *structurer*.

Mais surtout, c'est l'effet inverse qui s'est produit : le *continuum* sonore actuel annule les discontinuités de la bande image, de telle sorte que les distances ne se perçoivent presque plus et ne peuvent plus être enjambées par des analogies. Car si l'on ne ressent plus la distance entre plusieurs éléments, pourquoi chercher à les rapprocher analogiquement ? Plus rien ne nous y pousse. Dès lors, plus d'*étincelle poétique*, aucune invitation dans le film de l'imaginaire des spectateurices. L'ajout de sons a ainsi pour l'instant gâché le tandem continuité/discontinuité travaillé à l'image — certes encore précoce dans son équilibre, mais tout de même présent —, dans le seul but d'*ajouter* un *continuum liant* par le son, alors que c'est la production d'analogies qui doit créer ce continuum, en ne mâchant justement pas le travail aux spectateurices qui se retrouvent contraint•e•s d'emprunter cette voie pour suivre le montage et construire le film.

Lorsque par exemple l'on passe d'un tableau de deux personnes endormi•e•s, à deux êtres mimant les gestes de l'autre dans des flashes de lumière, à la Lune dans un espace urbain et finalement quelques lettres, le son efface les discontinuités, passe d'un crépitement de feu à un paysage sonore nocturne où l'on entend une chouette, mais sans coupe, en procédant par *fade*, par fondu enchaîné au niveau du plan de Lune. Le passage d'une séquence à une autre n'est pas évident ici, redoublant le manque de structure. Il semble n'y avoir que l'artifice d'une transition, où la distance entre les choses vues et/ou entendues s'amointrit, où l'on *pass*e seulement d'un moment à un autre, en se posant moins la question du pourquoi, car il ne s'agit plus d'un besoin.

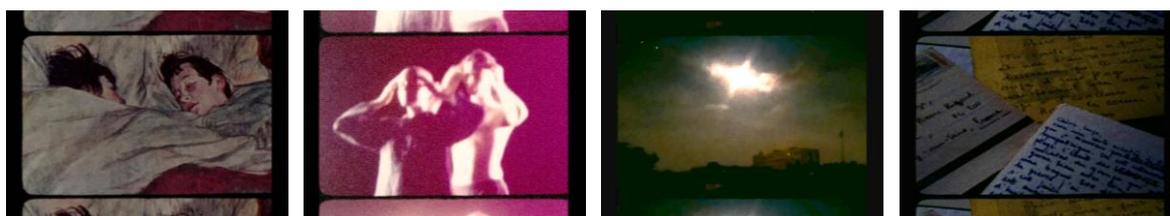


Figure 41 : Continuum sonore entre deux séquences.

Un tel usage du son, dans un espace fait d'analogies, annule toute perspective de récit, entrave son déploiement, sa construction par l'intermédiaire de l'imaginaire des spectateurices, qui doit être acculé à composer au gré de connexions analogiques. Naît à la place un *continuum contemplatif*, très loin de notre recherche analogique, et pourtant dans lequel le film est indéniablement tombé dans sa version actuelle.

Contemplatif parce que ce type de flux absorbe l'attention, la rend docile, adoucit les heurts des discontinuités, et surtout plonge le•a spectateurice dans un état passif, dès lors inapte

à produire véritablement des analogies. C'est en soi lui laisser peu de place pour exister dans le film. Pollet déjà le rappelait : « *Pour moi l'idée de prendre le spectateur par la main et de ne pas le lâcher est intolérable. Je veux donner au spectateur la liberté de se projeter dans le film, et laisser place à son imaginaire.*²⁵⁹ » Car « *le cinéma ne demande pas au spectateur de faire le voyage dans une image, il lui impose. Au-delà, il y a entre images l'espace d'une collure où se promène la liberté.*²⁶⁰ » En affirmant que la liberté du•de la spectateurice se trouve dans le raccord, ou plutôt dans le *rapprochement poétique* qu'iel s' imagine pour réaliser pleinement la *collure entre images*, Pollet invite le public à participer activement au montage, à se *projeter dans le film* selon ce qu'iel est : « *Il y a deux cinémas : le cinéma qui propose l'oubli et celui qui propose au spectateur ce qu'il est.*²⁶¹ » C'est-à-dire sans l'oublier, en lui laissant de choix de combler les distances entre les plans, de travailler les discontinuités, après en avoir fait l'expérience, selon ses propres analogies, dans un espace imaginaire que le film a par ailleurs déjà réduit — où il est possible de voir *certaines analogies* et non pas *toute analogie*.

Ce *continuum contemplatif*, entraîné par notre travail sonore, empêche ainsi une partie des spectateurices d'activement s'emparer du film, pour les laisser au contraire en dehors, devant l'écran, passif•ve•s, tout juste pensif•ve•s.

II.C. LE TEXTE LITTÉRAIRE CRÉE UN ESPACE OÙ TOUT EST MÉTAPHORE

En continuant d'étudier notre insatisfaction, le problème de narration sonore se poursuit. Car il ne concerne pas seulement les sons, mais touche aussi à la voix off actuelle, à sa nature, son ton et son énoncé. Son écriture fut trop rapide, son articulation à peine travaillée, par manque de temps et de recul. Sa dominante littéraire écrase l'image qui devient illustrative, illustre ses propos, même quand l'objet mentionné par le texte se retrouve à l'image plus tard ou plus tôt dans le montage. Par exemple, trente secondes après avoir vu un raccord entre deux fleurs, s'entend « *En ton absence, je confectionne des bouquets de fleurs. Une. Deux. Trois. Je les associe par couleurs, par formes, selon ce qu'elles suscitent en moi.* » Ou bien quand résonne « *J'ai entendu quelque part qu'un tournesol cherche toujours le Soleil, mais que, si celui-ci vient à disparaître, certains tournesols se tournent les uns vers les autres, deux par deux* », trois minutes avant l'apparition des tournesols. La distance d'apparition ne change rien au fait que ces images s'avèrent en partie acculées à une fonction illustrative, ne peuvent y échapper.

²⁵⁹ J.-D. Pollet, *loc. cit.*, p. 48.

²⁶⁰ J.-D. Pollet, *loc. cit.*, p. 56. Pollet souligne.

²⁶¹ J.-D. Pollet, *loc. cit.*, p. 48.



Figure 42 : Images florales écrasées par le texte littéraire.

Même si la nature du commentaire de Sollers n'était en aucun cas visée — cherchant de notre côté quelque chose plus proche du carnet et de la lettre, d'où l'aspect littéraire —, son oscillation a tout de même quelque chose de remarquable, trouvant un équilibre dans un hermétisme assez métaphysique, qui se découvre progressivement presque trop explicatif ou plutôt prometteur d'explications jamais tout à fait fournies, pointant des façons de *voir*, des *images*, des analogies que l'on ne peut ensuite s'empêcher de chercher à l'image, de repérer d'une façon ou d'une autre. Une voix off qui tantôt croise le contenu de l'image et des sons, tantôt s'en éloigne, créant un mouvement nécessaire qui stimule l'écoute et l'attention, ne détermine pas le sens, ne fige pas la portée imaginaire des plans, nous demande de prêter l'oreille et d'ouvrir les *rapprochements* entrepris par notre esprit.

Pollet décrivait en ces termes le procédé : « *Le commentaire peut multiplier l'image (Méditerranée, etc.) ou l'accompagner, la réduire, ou carrément l'exécuter.*²⁶² » Dans notre cas, la voix off réduit indéniablement pour l'instant l'image, si elle ne l'exécute pas déjà. Elle ne l'accompagne pas, parallèlement, étant donné qu'elle s'y recoupe à plusieurs reprises, mais plutôt la balise trop, l'étouffant elle et le•a spectateurice. Rendant plus faible la première qui subit une forme d'explication asphyxiante. Rendant moins libre le•a second•e, à qui l'on pointe encore plus explicitement ce qu'iel doit voir et comment iel doit s'y prendre : écouter, repérer, associer ; ce qui, schématisé ainsi, ressemble à un balisage grossier des analogies.

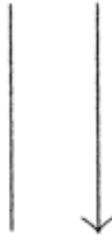
Le commentaire multiplicateur fait ça :



Points de recouplement indispensables (en calculer la fréquence, la nature, et le nombre).

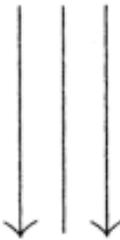
²⁶² J.-D. Pollet, *L'entrevues*, op. cit., p. 50. *Ibidem* pour le schéma qui suit sur cette page et la suivante.

Si le commentaire fait ça :



c'est absurde. Genre : films d'avant-garde foirés.

S'il fait ça :



il étouffe l'image, le spectateur (fragment).

Figure 43 : Différents types de commentaire filmique selon Pollet.

Ce problème en entraîne malheureusement un autre. Si certaines images échappent bel et bien à leur condition d'illustration du texte littéraire, elles se font quand même rattraper par son étouffement. En multipliant des analogies balisées, la voix off enferme tout le film dans un espace métaphorique, ne laissant plus de place au caractère prosaïque des plans, à ce qui fait que chacun d'eux a une chance d'échapper au jeu des analogies. Ainsi parfois, l'on a presque l'impression de se retrouver devant des blocs de plans maniéristes, qui donnent à voir *l'analogie de l'analogie*, en illustre le principe formellement. Comme lorsqu'un homme dans un champ tient un fil jaune, qu'un marron apparaît, suivi d'un autre homme tenant l'autre bout du fil, puis d'un arbre, pour finir sur les deux hommes marchant au loin, ayant chacun le fil à sa main. Le fil ici figurant le lien entre les deux plans ayant interrompu les deux hommes dans le champ.



Figure 44 : L'analogie de l'analogie illustrée par un fil [page précédente].

Dans un espace métaphorique comme celui-ci, le prosaïsme du plan du champ ne dispose ainsi que de peu de place pour se déployer. Même issue pour les plans de la machine à coudre qui, s'ils ressemblent à ceux de la fonderie de *Méditerranée*, notamment dans leur colorimétrie et leur composition, ne peuvent espérer atteindre leur statut, car conditionnés dès leur apparition. En effet, si le début du film révèle la fonderie après sept photogrammes noirs, c'est sûrement pour que l'obscurcissement rende encore plus fulgurante l'ouverture du fourneau.²⁶³ Tandis que la machine à coudre dépend d'un montage alterné où le son d'aiguille parcourt les autres plans. Dès le départ, le montage — notamment sonore — l'enferme dans une analogie, tandis que c'est la lumière, le gigantisme, le mécanisme et la chaleur qui se dégagent au départ de la fonderie, et cela même si à la fin du film, elle a la possibilité de devenir dans l'esprit du•de la spectateurice une allégorie de la *fusion*. Car même sous cette forme allégorique, elle garde ses caractéristiques prosaïques, étant donné qu'elles ont été perçues en premières.



Figure 45 : Différences entre la machine à coudre de *Correspondances* et la fonderie de *Méditerranée*.

En fin de compte, le malentendu se situe peut-être entre *attribuer une analogie à un plan* et tenter que le *raccord puisse accueillir une analogie*. Afin de permettre le second, il s'agit de laisser une place au *terre-à-terre* des plans, à leurs spécificités visibles, leurs caractéristiques sensibles que l'analogie permet de remettre au centre de la recherche de *rapprochements*. Le but ici n'étant pas de se mettre en quête d'analogies, mais de se servir de celles-ci, de leurs types de raccords qui engagent le public pour raconter autre chose, bien plus grand et insaisissable.

²⁶³ Présence des photogrammes noirs et analyse décelé•e•s par Fargier, in « Vers le récit rouge », *op. cit.*, p. 12.

PROCHAINE ÉTAPE : VERS LE RÉCIT JOUR (J+1)

« Il faut confronter des idées vagues avec des images claires.²⁶⁴ »

Ce que le formalisme de cette version que nous essayons de décrire révèle, c'est un manque encore cruel de structure qui a engendré une *logique contraignante* dont nous sommes pour l'instant acculés, un *continuum contemplatif*, ainsi qu'un *espace illustratif et métaphorique étouffant* ; tout cela empêchant le spectateurice de produire librement ses analogies.

Étant donné tous les problèmes qui semblent liés au son, la solution rapide serait de penser le film muet, afin de reconsidérer les continuités et discontinuités présentes à l'image, les harmonies et heurts, sans avoir pour référent la bande sonore. Surtout lorsque l'on sait qu'il s'agissait de contrôler ce tandem en tournant certains plans pour les besoins du montage : pour le structurer, permettre le passage d'une séquence à une autre, les moments de rupture, ou bien, au contraire, des plans autour desquels d'autres pouvaient graviter. C'est le cas notamment des lettres, de la machine à coudre, de l'espace de *la chambre noire*, de travellings en voiture, de certains corps féminins et masculins, des tournesols dans le champ et du titre. Listés ainsi, l'on saisit peut-être mieux quels motifs ont organisé le récit au montage.



Figure 46 : Quelques plans tournés au montage.

²⁶⁴ Un collage de J.-L. Godard sur un mur, dans *La Chinoise*.

Le passage à un film muet ne semble cependant qu'une solution provisoire, pour y voir un peu plus clair, se remettre à chercher une structure plus cadrée à l'aide du montage image. Pollet avait son espace restreint, clos, sa Méditerranée dans laquelle une pensée pouvait jouer des répétitions et des associations, pour imaginer une grande ouverture vers l'extérieur. C'est de cet espace dont nous devons nous mettre en quête, afin d'en composer ensuite les bifurcations, un début, une fin plus précises, tout ce qui fait qu'on y découpe un récit en partie délimité, un fragment avec sa logique autonome. Qui plus est, que tout ceci prenne vie avant même l'ajout d'une voix off, que la structure tienne sans le secours du texte — ce qui n'est pas vraiment le cas pour l'instant. Et pourquoi pas changer de point de vue, de ton, en trouver un plus intéressant, qui se confronte au temps des images ? Peut-être le•a destinatrice des lettres si l'on reste dans cette idée de correspondances, car iel existe à peine pour le moment, ne s'image pas. Raconter dès lors cette présence par la narration sonore.

La recherche de ce film, obsédé par le potentiel imaginaire se dégageant des analogies, ne fait que commencer. À J+1, l'aventure continue...

CONCLUSION : POURSU(RV)IVRE

« C'est comme s'il faisait la théorie
du film en même temps de faire le film.²⁶⁵ »

En s'épargnant les diverses conclusions récapitulatives²⁶⁶, nous nous demandons plutôt, rétrospectivement et s'il fallait dans une certaine mesure entreprendre le procès de l'analogie, quel degré de *liberté* elle a permis ici d'atteindre.

Si Fargier décrit en exergue une méthode Pollet, elle se transpose différemment à notre cas. Car s'il était prévu d'alterner l'analyse de *Méditerranée* et des périodes dédiées au montage de la PPM, nous avons à la fois surestimé notre capacité à pouvoir bricoler — c'est-à-dire monter sans baliser sérieusement ces temps — (*faire le film*), et sous-estimé l'effort que demandait la méthodologie d'analyse (*faire la théorie*). Après un an à tourner autour, le constat est sans appel : pour saisir les principes du film de Pollet, impossible de ne pas lui *faire corps*, de le lâcher trop longtemps, faute d'en perdre le « *suspense généralisé de la sensation* » qui parcourt également l'analyste. C'est que l'on se sent constamment au bord d'une découverte de plus qui mène plus loin l'exploration, la consolide, la contredit, la travaille. La forme énigmatique de *Méditerranée* demande l'attention d'un spéléologue qui épie le détail des cavités pour se repérer, cartographier, historiciser, étudier sensiblement son objet à partir de sa composition.

Comment alors mener en parallèle la recherche de son propre film, surtout dans l'astreinte du calendrier de ce mémoire ? Était-ce compatible ? Car notre montage a encore un long chemin à faire avant de trouver son organisation. L'exergue de Fargier conduit ainsi à la question des avantages et inconvénients à lier ou dissocier l'élaboration de la théorie de la création pratique. Interrogation que pose du reste à chaque fois l'usage de l'analogie. D'un côté, leur combinaison rend possible une introspection critique qui vise à théoriser consciemment des gestes parfois inconscients, afin de mieux délimiter leurs effets, mais laisse du même coup la raison censurer trop tôt quelque chose qui échappe peut-être à son organisation et qui, dans le champ esthétique, permet une fécondité imaginaire qu'il vaut mieux théoriser en dehors de la création d'un film, dans un cadre où l'on ne peut pas l'empêcher de se déployer ainsi, par intuition analogique. Car, dans le cas de leur scission, cette introspection se produit toujours, mais au banc de montage, selon des censures peut-être moins grandes, notamment parce qu'il s'agit de penser *en face* de

²⁶⁵ J.-P. Fargier, in « La fraîcheur d'une première fois », entretien avec J.-P. Fargier mené par Freddy Denaës et Gaël Teicher en 2015, présent dans les bonus DVD de *La Ligne de mire* de POM Films. T.C. : 6:55. Même si Fargier parle ici de *La Ligne de mire*, le parallèle avec *Méditerranée* est plusieurs fois évoqué durant l'entretien.

²⁶⁶ Cf. *supra*, « Ouverture : À la recherche du montage », p. 111, « Faire le po(i)nt : Qu'est-ce que Méditerranée nous apprend de l'analogie au cinéma ? », p. 118, et « Prochaine étape : vers le récit jour (J+1) », p. 146.

la matière filmique en devenir, d'aider le travail les rushes, et non pas de mettre en relation un film déjà fini avec des concepts qui lui sont parfois extérieurs.

Autrement dit, la pratique de l'analogie ne fait que déplacer les limites de notre *liberté*, les réinvente autrement. S'il faut savoir être critique face à toutes rationalisations qui viendraient réduire les analogies, elles permettent tout de même de *recadrer*, d'y voir plus clair, ce qui laisse ensuite la possibilité de repousser ces cadres, en improvisant dans un espace maintenant connu, ou en en faisant implorer les limites à l'aide de contre-exemples qui mettent en défaut les théories précédentes. Faire un film, au fond — et peut-être encore plus dans la radicalité qu'impose au montage l'analogie —, équivaut à trouver des dialectiques pertinentes qui peuvent habiter le matériau d'une œuvre, afin que leur collage inattendu produisent une approche, *une pensée du monde* pas encore résolue et à laquelle le spectateur devra prendre part pour que l'équation soit complète, que chacun, dans sa participation au film, trouve sa synthèse propre, sa solution au problème posé. En tout temps, d'Aristote aux surréalistes, l'analogie n'a jamais cessé d'être l'instrument pour nommer, penser l'inconnu par l'invention — qu'elle soit poétique ou non — et la pratique de la recherche de liens, de ponts, de sauts, non pas pour (re)connecter, mais pour mettre en relations, ériger des relations fugitives sur lesquelles songer ; constructions nécessaires *pour survivre* face au doute, au chaos, à l'ordre branlant qui ne nous convient plus.

Il y a là une exploration dont le cinéma doit se saisir, afin de trouver les particularités et les possibilités qu'offre le montage à l'aune de la pratique de l'analogie qu'il transpose, prolonge. À notre échelle, cela se traduit déjà ainsi : *comment poursuivre Méditerranée ?* Car si nous admirons sa radicalité, pour sauter le pas, pousser plus loin cette recherche, peut-être faut-il trouver le moyen de ne pas emprunter les mêmes chemins ou bien d'en changer en route la direction — peut-être moins radicale justement —, quelque chose qui la contre, la dialectise. Du reste, Pollet lui-même ne pensait qu'à renouveler ses films, afin que leurs découvertes voisines créent, une fois comparées, un mouvement commun, « *plus qu'une quête de poésie, la quête d'une forme narrative qui serait nouvelle au cinéma. Pollet cherchera tout le temps à faire du nouveau dans ses films [...] et à chaque fois, il y aura un dispositif formel renouvelé.*²⁶⁷ »

Cependant, cette temporalité irréductible qu'impose la recherche d'analogies, est-elle vraiment compatible à un modèle de cinéma qui cherche à réduire ses temps de post-production ? Combien de fois Pollet s'est-il heurté à des refus d'aides financières et combien de films cela a-t-il empêchés ? Ce n'est pas qu'il est un cinéaste maudit, mais plutôt qu'il manie le *démon de l'analogie*.²⁶⁸ Et que celle-ci, même si elle se retrouve dans la pratique du montage, n'en bouscule pas moins certaines formes narratives plus traditionnelles, rassurantes et admises.

²⁶⁷ J.-P. Fargier, « La fraîcheur d'une première fois », *op. cit.*. T.C. : 4:16.

²⁶⁸ Titre d'un poème de Stéphane Mallarmé, écrit aux alentours de 1864.

Cette étude, si elle s'est concentrée sur Jean-Daniel Pollet et *Méditerranée* visait plus loin dès sa formulation. Elle était née d'une envie de mieux comprendre les possibilités de l'analogie, cette façon de monter, écrire, penser avec laquelle nous avons des affinités et qu'il nous semblait retrouver, en surface, chez certains films ou cinéastes qui nous obnubilait. Nos grands absent•e•s s'avèrent ici les *docu-poèmes* de Nicolas Humbert, Werner Penzel et Simone Fürbringer, les journaux filmés de Jonas Mekas, la *Trilogie de la cabane* d'Éric Pauwels, l'unique film de Mário Peixoto *Limite* (1931), l'œuvre-fleuve de Godard et en particulier ses *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), auquel•le•s pourraient s'ajouter tous les films ou cinéastes que le•a lectrice souhaiterait ici apporter, déçu•e de ne pas les retrouver dans la liste.

Car les envies ci-dessus ne sont que des intuitions, non pas un catalogue arrêté du *cinéma analogique* — quoi que cela puisse vouloir dire —, et peut-être abritent-elles moins de pensées par analogie que l'on ne se l'imagine, si l'on en faisait l'analyse. Il y a là tout un travail qui n'a pas encore été effectué, une famille cinéphilique à *retrouver*, en remontant jusqu'au temps du muet comme semble l'indiquer Godard, mais aussi à *poursuivre* pour quiconque est persuadé•e que l'analogie est un levier de transformation du monde qui, s'appuyant sur une *seconde vue*, enrichit imaginativement notre rapport au réel. Tout un nouveau pan de la théorie et de la pratique s'ouvre à nous, où l'on dispose de moyens pour revaloriser l'analogie pour le déferlement d'idées esthétiques et philosophiques qu'elle provoque, où l'on possède maintenant une nouvelle clef aidant à comprendre pourquoi le muet détenait toutes les cartes pour poursuivre cette recherche du montage, ou l'« *on est maintenant de plus en plus remplacé par un mouvement clair et sûr* », « *où l'on n'est plus qu'un point de plus en plus perdu et lointain.* »



Figure 47 : Quitter la Méditerranée.

BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE

Écrits de Jean-Daniel Pollet

AUMONT Jacques, COMOLLI Jean-Louis, LABARTHE André S. et NARBONI Jean, « La Terre intérieure », entretien avec POLLET Jean-Daniel et THIBAUDEAU Jean, *Cahiers du cinéma*, n° 204, septembre 1968.

LEBLANC Gérard et POLLET J.-D., *L'entrevues*, Montreuil, Editions de l'Œil, 1998.

FARGIER Jean-Paul., « Jean-Daniel Pollet ou la seconde vue (imprenable) », entretien avec POLLET J.-D., *Artpress*, n° 145, 1990.

POLLET J.-D., F20 Fonds Jean-Daniel Pollet, « Collections La Cinémathèque de Toulouse », 1957-2004.

POLLET J.-D., <http://derives.tv/hommage-a-jean-daniel-pollet/> [consulté en août 2020].

ROTH Laurent, propos de POLLET J.-D. recueillis du 1er au 3 novembre à Cadenet, « Le complexe de Robinson », *Cahiers du cinéma*, n° 509, janvier 1997.

Écrits sur Jean-Daniel Pollet et Méditerranée

DUHAMEL Antoine, archives de la société Cauri Films, 2000.

ÉSBAN Collectif, *Machine Pollet*, Paris, Coédition ÉSBAN/ Éditions MF, 2020.

FARGIER J.-P., « Vers le récit rouge », *Cinéthique*, n° 7, février 1970.

FARGIER J.-P., « À la recherche de Jean-Daniel Pollet », *Débordements*, mars-octobre 2013 [https://www.debordements.fr/_Jean-Paul-Fargier_, consulté en mars 2021].

FARGIER J.-P., « Comment j'ai raté Deleuze, qui ne m'avait pas loupé et comment Pollet m'a converti à celui-ci qui pourtant l'avait raté », *Ironie*, n° 119, février 2007 [http://ironie.free.fr/iro_119.html, consulté en août 2021].

FARGIER J.-P., « Entretien avec Jean-Paul Fargier », propos recueillis par DAX Lionel et DE BUTLER Augustin, à Paris, le 7 février 2007, in *Ironie*, n° 130, avril/mai 2008 [http://ironie.free.fr/iro_130.html, consulté en août 2021].

FARGIER J.-P., *La vie retrouvée de Jean-Daniel Pollet. "Autobiographie"*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2020.

FARGIER J.-P., « La méthode Pollet », *Trafic*, n° 13, février 1995.

FARGIER J.-P., « La Ligne de mire, ou la répétition originelle », *Trafic*, n° 87, septembre 2013.

FARGIER J.-P., « La relève de la garde », *VH 101*, n° 1, printemps 1972.

GARRIGUES Juliette, « Duhamel Antoine (1925-2014) », *Encyclopædia Universalis*, 2014, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/antoine-duhamel/>, consulté en avril 2021].

LEUTRAT Jean-Louis et LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Jean-Daniel Pollet : Tours d'horizon*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2005.

SIMSOLO Noël, « Entretien avec Jean-Daniel Pollet », *Image et Son*, n° 232, novembre 1969.

SOLLERS Philippe, « Cinéma/Inconscient/"Sacré"/Histoire », *Cinéthique*, n° 5, juin 1969.

SOLLERS P., propos, après une projection de *Méditerranée* le 3 octobre 2001, retranscrits par RAYMOND Hélène [<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article166>, consulté en avril 2021].

SOLLERS P., « La divine perception », *Reliance*, n° 25, mai 2007. Entretien conduit par BOUKALA Mouloud, conçu et retranscrit par GARDOU Charles et mis en ligne sur Cairn.info le 02/11/2007 [<https://doi.org/10.3917/reli.025.0025>, consulté en avril 2021].

SOLLERS P., « Une autre logique », *Cahiers du cinéma*, n° 187, février 1967.

RITCHEY Ritchey, *SubStance*, 2012, Vol. 41, No. 2, ISSUE 128: Between the Essay Film and Social Cinema: The Left Bank Group in Context. Publié par The Johns Hopkins University Press [<https://www.jstor.org/stable/23260792>, consulté en avril 2021].

Écrits sur l'analogie

ANDRÉ Emmanuelle, *Esthétique du motif. Cinéma, musique, peinture*, P.U.V., coll. « Esthétiques hors cadre », 2007.

BRETON André, « Signe ascendant », *La Clé des champs* (1953), Paris, Union générale d'éditions, 1973.

BRETON A., *Manifestes du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1979.

EPSTEIN Jean, *La Lyrosophie*, Paris, Éditions de la Sirène, 1922.

GERSTENKORN Jacques, *La métaphore au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1995.

JAKOBSON Roman, « Décadence du cinéma ? » (1933), repris in *Cinéma : théorie, lectures*, numéro spécial de la Revue d'Esthétique, Paris, Klincksieck, 1978.

LE BRUN Annie, *Appel à la désertion*, « Entretien avec Annie Le Brun », propos recueillis par BOISSON Marine et VÉDRINES Jean, <https://inventin.lautre.net/livres/Annie-Lebrun-Entretiens.pdf>, 2000.

LE BRUN A., *Appel d'air* (1988), Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 2011.

LE BRUN A., *Du trop de réalité* (2000), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004.

LE BRUN A., *Les Châteaux de la subversion* (1982), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010.

MICHEL Christian, *Le Démon de l'analogie*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016.

NOVALIS, *Œuvres complètes*, vol. I, *Romans. Poésies. Essais*, édit., trad., présentation par GUERNE Armel, Paris, Gallimard, 1975.

RENAULT Jean-Baptiste, *Théorie et esthétiques de la métaphore : la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques*. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle — Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030067 [<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00916648/document>, consulté en août 2021].

REVERDY Pierre, « L'image », *Nord-Sud*, n°13, mars 1918.

RICHARD Marie-Ève, *Po/éthique et cohérence sensible de la pensée analogique chez Annie Le Brun : Si rien avait une forme, ce serait cela*, Mémoire en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, 2018.

SCHEFFER Olivier, *Le Brouillon Général* (2000), Paris, Allia, 2015.

SCHEFFER O., *Semences*, Paris, Allia, 2004.

Théories et histoire des arts

BERNSTEIN Leonard, « Musical Semantics », *The Unanswered Question (Six Talks at Harvard)* (1973), PBS, le 11 janvier 1976 [https://www.youtube.com/watch?v=8IxJbc_aMTg, consulté en mai 2018].

BERNSTEIN L., *Young People's Concerts*, émission diffusée sur CBS Television Network, le 18 janvier 1958 [<https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/what-does-music-mean>, consulté en mai 2018].

BRETON A., *Le surréalisme et la peinture. Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965*, Paris, Gallimard, 1965.

BURCH Noël, *Praxis du cinéma* (1969), Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1986.

CHION Michel, « L'acousmètre », *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1990.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

EISENSTEIN Sergueï M., *Film Form. Essays in Film Theory* (1949), traduit et édité en anglais par LEYDA Jay, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1977.

EISENSTEIN S. M., *The Film Sense*, traduit et édité en anglais par LEYDA Jay, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1947.

EPSTEIN J., *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, Paris, Éditions Seghers, 1974, 2 vol..

FAROULT David, *Godard. Invention d'un cinéma politique*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Essais », 2018.

GODARD Jean-Luc, « Entretien exclusif avec Godard à propos du Livre d'image », entretien avec DERUISSEAU Bruno et LALANNE Jean-Marc, *Les Inrocks*, 16 avril 2019 [<https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article 2110>, consulté en juin 2021].

GODARD J.-L., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, éd. établie par BERGALA Alain, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, 2 vol..

ISHAGHPOUR Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* (2000), Paris, Verdier Poche, 2020.

KUNTZEL Thierry, « Le travail du film », in *Communications*, n° 19, 1972, numéro thématique « Le texte : de la théorie à la recherche ».

KUNTZEL T., « Le travail du film, 2 », in *Communications*, n° 23, 1975, numéro thématique « Psychanalyse et cinéma », sous la direction de BELLOUR Raymond, KUNTZEL T. et METZ Christian.

MASSON Alain, *L'image et la parole. L'avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, coll. « Mobile Matière », 2002.

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1956.

SOLLERS P., « L'œil écoute », *Artsept*, n° 1, janvier/mars 1963.

Écrits sur la psychanalyse et la philosophie

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* (1916), traduit par JANKELEVITCH Samuel, Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1921.

FREUD S., *L'interprétation des rêves* (1899), 1re éd. en français de MEYERSON Ignace (1926), Paris, P.U.F., nouvelle éd. révisée, 4e trimestre 1967.

KANT Emmanuel, « Dialectique transcendantale », *Critique de la raison pure* (1781), t. 1, Paris, Librairie Joseph Gibert, coll. « Chefs-d'œuvre philosophiques », 1946.

Littérature

MALLARMÉ Stéphane, « Lettre du 10 janvier 1893 à Edmond Gosse », *Correspondance complète, 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898*, ed. MARCHAL Bertrand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.

SOLLERS P., *L'intermédiaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1963.

SOLLERS P., *Nombres* (1968), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2000.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare* (1823), Paris, Le Livre du Divan, 1928.

FILMOGRAPHIE

Corpus principal

POLLET J.-D. (Réalisateur). *Méditerranée* [DVD]. France, La Traverse, 1963, 43 min, 16mm.

Corpus secondaire

GODARD J.-L. (Réalisateur). *Entretiens entre Serge Daney et Jean-Luc Godard* [<https://www.cinematheque.fr/henri/film/125365-entretien-entre-serge-daney-et-jean-luc-godard-jean-luc-godard-1988/>, consulté en novembre 2020]. France, INA, 1988, 120 min, Vidéo.

GODARD J.-L. (Réalisateur). *Histoire(s) du cinéma* [DVD]. France, ESC Distribution, 1988-1998, 284 min, Vidéo.

POLLET J.-D. (Réalisateur). *Contretemps* [DVD]. France, La Traverse, 1988, 102 min, 35mm.

POLLET J.-D. (Réalisateur). *Dieu sait quoi* [DVD]. France, La Traverse, 1996, 86 min, 35mm.

POLLET J.-D. (Réalisateur). *Jour après jour* [DVD]. France, La Traverse, 2006, 66 min, Vidéo.

Corpus étendu

BORKER Pierre (Réalisateur). *Dieu sait qui* [DVD]. France, La Huit Distribution, 2006, 45 min, DV Cam.

GODARD J.-L. (Réalisateur). *La Chinoise* [DVD]. France, Gaumont, 1967, 92 min, 35mm.

POLLET J.-D. (Réalisateur). *La Ligne de mire* [DVD]. France, POM Films, 1968, 74 min, 35mm.

POLLET J.-D. (Réalisateur). *Bassae* [DVD]. France, La Traverse, 1964, 9 min, 16mm.

POLLET J.-D. (Réalisateur). *Une balle au cœur* [DVD]. France, La Traverse, 1966, 90 min, 35mm.

POLLET J.-D. (Réalisateur). *Le Soleil et l'ombre : pour Niko Kazantzakis* [DVD]. France, La Traverse, 1966, 62 min, 16mm.

POLLET J.-D. (Réalisateur). *La Femme aux cent visages* [DVD]. France, La Traverse, 1966, 10 min, 16mm.

POLLET J.-D. (Réalisateur). *Tu imagines Robinson* [DVD]. France, La Traverse, 1968, 86 min, 35mm.

POLLET J.-D. (Réalisateur). *L'Ordre* [DVD]. France, La Traverse, 1974, 44 min, 35mm.

POLLET J.-D. (Réalisateur). *Trois jours en Grèce* [DVD]. France, La Traverse, 1991, 84 min, 35mm.

POLLET J.-D. (Réalisateur). *Ceux d'en face* [DVD]. France, POM Films, 2001, 91 min, numérique.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Certaines résonances de Méditerranée dans l'œuvre de Pollet.....	15
Figure 2 : <i>Méditerranée</i> . Hétérogénéité culturelle des plans.....	27
Figure 3 : <i>Méditerranée</i> . Argument narratif des plans autour de la jeune femme opérée.....	31
Figure 4 : <i>Méditerranée</i> . Insistance de l'hôpital en tant qu'éloignement face au titre.....	33
Figure 5 : <i>Méditerranée</i> . Photogrammes monochromes et leurs analogues en couleur.....	34
Figure 6 : <i>Méditerranée</i> . Différences d'étalonnage et de cadre entre les prises des pyramides et de Palmyre.....	35
Figure 7 : <i>Méditerranée</i> . Comparaisons forcées entre des plans de mer accolés.....	36
Figure 8 : <i>Méditerranée</i> . Série de plan d'un montage en aller-retour.....	41
Figure 9 : <i>Méditerranée</i> . Série de plans d'un montage en aller-retour inexact.....	42
Figure 10 : <i>Méditerranée</i> . Intrus dans une série de plans d'un montage en aller-retour.....	42
Figure 11 : <i>Méditerranée</i> . Mandarine intruse dans l'oscillation sérielle pyramides/momie.....	43
Figure 12 : <i>L'entrevues</i> . Commentaire multiplicateur de <i>Méditerranée</i> selon Pollet.....	44
Figure 13 : <i>Méditerranée</i> . Montage alterné de rituels entre la corrida et l'opération.....	53
Figure 14 : <i>Méditerranée</i> . Montage alterné entre la corrida, la femme opérée et la mer.....	54
Figure 15 : <i>Méditerranée</i> . Occurrences du blockhaus.....	59
Figure 16 : <i>Méditerranée</i> . Morts subies ou évités des taureaux.....	60
Figure 17 : <i>Méditerranée</i> . Mort d'un taureau induite par le montage.....	61
Figure 18 : <i>Méditerranée</i> . Exemples de raccords métonymiques.....	64
Figure 19 : <i>Méditerranée</i> . Raccords métonymiques liés à des sons synchrones.....	65
Figure 20 : <i>Méditerranée</i> . Compositions symétriques dans le montage.....	68
Figure 21 : <i>Méditerranée</i> . Plans accompagnant des sons acousmatisés.....	73
Figure 22 : <i>Méditerranée</i> . Ombre sur l'objectif de plusieurs plans rapprochés.....	74
Figure 23 : <i>Méditerranée</i> . Différences nées d'une comparaison entre deux plans de mer accolés.....	75
Figure 24 : <i>Film Form. Essays in Film Theory</i> . Principe dialectique du montage selon Eisenstein.....	77
Figure 25 : <i>Méditerranée</i> . Mouvement final de <i>Méditerranée</i>	81
Figure 26 : <i>Méditerranée</i> . Immobilité des photogrammes monochromes.....	83
Figure 27 : <i>Méditerranée</i> . Mouvements du sentier de la fonderie fusionnant.....	84
Figure 28 : <i>Jour après jour</i> . Occurrences de <i>L'image-mouvement</i> et des <i>Écrits sur le cinéma</i>	86
Figure 29 : <i>Méditerranée</i> . Exemples d'associations matérialistes des pyramides (pierres et triangles).....	98
Figure 30 : <i>Wikipédia</i> . Exemple de deux caractères déterminatifs changeant le sens du hiéroglyphe.....	100
Figure 31 : <i>Méditerranée</i> . Principes hiéroglyphiques du plan du rameur redondant la striure ou la forme triangulaire.....	101
Figure 32 : <i>Méditerranée</i> . Déplacements de la figure féminine en tant que sentiment de non-mort.....	105

Figure 33 : <i>Méditerranée</i> . Charon, le passeur.....	110
Figure 34 : <i>Correspondances</i> . Présentation du type d'image de l'application.....	128
Figure 35 : <i>Correspondances</i> . Paramètres et interface de l'application.....	128
Figure 36 : <i>Correspondances</i> . Trois cadres pour penser le film.....	132
Figure 37 : <i>Correspondances</i> . Ombre intruse dans l'oscillation sérielle tournesols/chaise.....	133
Figure 38 : <i>Correspondances</i> . Série rouge en alternance avec une machine à coudre.....	134
Figure 39 : <i>Correspondances</i> . Série autour des motifs de lettres et d'ondes.....	135
Figure 40 : <i>Correspondances</i> . Analogies par surimpressions.....	136
Figure 41 : <i>Correspondances</i> . Continuum sonore entre deux séquences.....	141
Figure 42 : <i>Correspondances</i> . Images florales écrasées par le texte littéraire.....	143
Figure 43 : <i>L'entrevues</i> . Différents types de commentaire filmique selon Pollet.....	144
Figure 44 : <i>Correspondances</i> . L'analogie de l'analogie illustrée par un fil.....	145
Figure 45 : <i>Méditerranée</i> et <i>Correspondances</i> . Différences entre la machine à coudre et la fonderie...	145
Figure 46 : <i>Correspondances</i> . Quelques plans tournés au montage.....	146
Figure 47 : <i>Méditerranée</i> . Quitter la Méditerranée.....	150

ANNEXES

Les annexes qui suivent — à la fois celles produites en analysant *Méditerranée* et celles récupérées dans les fonds Pollet des Collections de la Cinémathèque de Toulouse — se sont avérées, au fil des mois, l'un des matériaux essentiels permettant de légitimer l'approche génétique de ce mémoire. En ce sens, et même si leur taille peut décourager la lecture, elles méritent l'attention de quiconque cherche à percer l'énigme du film Pollet en collant à sa matière, notamment car la présence d'une autre version du film semble une découverte inédite dont même la Cinémathèque de Toulouse ignorait la nature (le document étant catalogué en tant que *Minutage* de la version en circulation), mais aussi parce qu'aucun découpage officiel de *Méditerranée* n'est paru à ce jour, les analystes ayant chacun•e le leur, sans que l'on puisse les consulter ; ce qui explique par exemple pourquoi le nombre de plans oscille entre 257 et 263 selon les écrits précédant ce mémoire. Ainsi, ces annexes se confondent avec une invitation à reprendre le travail là où il fut arrêté, à se confronter à nouveau aux associations possibles entre les plans, pas encore *entrevues* ; à en percer le mystère et la portée analogique.

Note de réalisation, F-20-2.3.D, Fonds Jean-Daniel Pollet, « Collections La Cinémathèque de Toulouse »

MÉDITERRANÉE

MÉDITERRANÉE n'est pas la concrétisation d'un projet. Il s'agit d'une suite d'images enregistrées au cours d'un itinéraire méditerranéen avec la seule préoccupation que chaque image ne montre, ne signifie qu'une seule chose, qu'une seule idée, de façon à pouvoir être utilisée comme un mot qui ne prend sa signification définitive qu'en fonction de la place qu'on lui donne dans une phrase. Chaque image de ce film fait donc partie d'un vocabulaire, le tournage n'ayant eu pour but que de rassembler les images-mots de ce vocabulaire, le montage devant aboutir à fabriquer des séquences-phrases. Ceci explique la raison pour laquelle le même plan est souvent utilisé plusieurs fois dans des séquences pourtant très différentes, de même qu'un mot peut réapparaître plusieurs fois dans la même page sans pour cela donner l'impression de répétition. Par ailleurs, ces images-mots n'ont pas été associés suivant une logique consciente qui répond le plus souvent à une censure et conduit à une simplification abusive où les images et les mots sont privés de multiplicité et d'autonomie, et rangés dans des catégories par le jeu de mécanismes rassurants.

MÉDITERRANÉE est un film libre dans le sens où il tente de montrer que l'on peut faire éclater les distinctions arbitraires entre réel et imaginaire, passé, présent, futur, sans entrer dans un espace mental dévitalisé. Le jeu de l'analogie et des correspondances entre images très concrètes n'ayant pour but, en s'inspirant de quelques thèmes très simples dont le plus apparent est la mort de la culture, que d'essayer de redonner aux choses ou aux visages montrés leur pouvoir de révélation originel et oublié.

Jean-Daniel Pollet
Octobre 1963

**Minutage (d'une autre version de Méditerranée), F-20-2.3.C Fonds Jean-Daniel Pollet,
« Collections La Cinémathèque de Toulouse »**

M E D I T E R R A N E E

1	-	0	-	Travelling barbelés
2	-	43"	-	Travelling autour Horus
3	-	1'02"	-	Pyramides
4	-	1'09"	-	Panoramique Palmyre
5	-	1'22"	-	Panoramique amphithéâtre romain herbes.
6	-	1'37"	-	Panoramique blockauss.
7	-	1'52"	-	Pince.
8	-	2'10"	-	Visage momie.
9	-	2'16"	-	Mer (verte, d'en haut).
10	-	2'20	-	Table d'opération.
11	-	2'22	-	Mer (verte, plus proche).
12	-	2'30	-	Travelling jardin Sicile vu d'en haut.
13	-	2'43"	-	Travelling autour de la table d'opération.
14	-	3'06	-	Mer (verte, d'en haut).
15	-	3'09	-	Mer (verte, plus proche, vagues).
16	-	3'12	-	Table d'opération
17	-	3'17	-	Jardin Sicile, vu d'en haut.
18	-	3'20	-	Travelling avant sur table d'opération.
19	-	3'31	-	Visage jeune fille. Démarrage travelling.
20	-	3'36	-	Visage jeune fille, plus proche. Travelling.
21	-	3'51	-	Visage jeune fille, plus proche encore. Travelling.
22	-	4'09	-	Travelling avant dans couloir.
23	-	4'30	-	Travelling avant sur table d'opération.
24	-	4'42	-	Mer (verte, plus proche. Vagues).
25	-	4'58	-	Mer (verte, plus proche encore).
26	-	5'11	-	Sourire Grec. Gros plan.
27	-	5'28	-	Blockauss.

- 28 - 5'31" - Mort taureau.
- 29 - 6'45" - Blockhaus.
- 30 - 6'51" - Table d'opération.
- 31 - 6'54" - Travelling avant allée Sicile.
- 32 - 7'29" - Travelling avant maison Sicile.
- 33 - 7'42" - Travelling latéral maison Sicile.
- 34 - 8'17" - Travelling visage jeune fille hôpital.
- 35 - 8'38" - Travelling aboutissant à banc Sicile.
- 36 - 8'56" - Travelling autour banc Sicile (plus proche).
- 37 - 9'08" - Travelling avant orange.
- 38 - 9'22" - Banc.
- 39 - 9'25" - Jardin Sicile vu d'en haut.
- 40 - 9'28" - Travelling visage jeune fille hôpital.
- 41 - 9'47" - Travelling jardin Sicile vu d'en haut.
- 42 - 9'57" - Mer grise calme.
- 43 - 10'02" - Travelling blockhaus jusqu'à gros plan.
- 44 - 10'28" - Travelling futs colonnes Palmyre.
- 45 - 11'22" - Travelling avant orange.
- 46 - 11'35" - Table d'opération.
- 47 - 11'38 - Travelling plan d'ensemble Palmyre.
- 48 - 11'49 - Colonnes couchées Palmyre.
- 49 - 11'52 - Pyramides.
- 50 - 11'55 - Blocs allemands.
- 51 - 11'59 - Orange.
- 52 - 12'04 - Corrida (mouvement tête taureau).
- 53 - 12'16 - Accordéon. Gros plan.
- 54 - 12'21 - Accordéoniste.
- 55 - 12'39 - Accordéoniste (plus proche).

.../...

- 3-
- 56 - 12'49" - Visage jeune fille à la fleur.
57 - 13'23" - Accordéon. Gros plan.
58 - 13'32" - Mise à mort taureau.
59 - 13'39" - Travelling Beckaus.
60 - 13'43" - Travelling barbelés.
61 - 13'56" - Nomie.
62 - 14'04" - Pyramides.
63 - 14'07" - Pince.
64 - 14'18" - Toutankhamen.
65 - 14'22" - Linget.
66 - 14'29" - Baasas vu de très haut.
67 - 14'36" - Table d'opération.
68 - 14'40" - Travelling orange.
69 - 14'45" - Travelling plan d'ensemble Palayre.
70 - 14'50" - Travelling jeune fille hôpital.
71 - 15'03" - Travelling Venise.
72 - 15'14" - Travelling avant peinture vierge.
73 - 15'21" - Travelling jeune fille hôpital.
74 - 15'30" - Travelling table d'opération.
75 - 15'40" - Panoramique amphithéâtre romain herbes.
76 - 15'55" - Panoramique gros plan colonnes Palayre.
77 - 16'12" - Plan d'ensemble Palayre.
78 - 16'16" - Pêcheur de dos.
79 - 16'31" - Main pêcheur.
80 - 16'41" - Gros plan visage pêcheur.
81 - 16'49" - Pêcheur de dos.
82 - 17'00" - Plan d'ensemble mer bleue avec fle.
83 - 17'07" - Paysage méditerranéen.
84 - 17'12" - Amphithéâtre d'Épidaure.

.../...

-4-

- 85 - 17'16" - Travelling barbelés, finissant en gros plan.
86 - 17'31" - Gros plan fille qui se coiffe.
87 - 17'48" - Fille se coiffant. Plan plus large.
88 - 17'53" - Blockauss.
89 - 17'58" - Travelling autour Horus.
90 - 18'14" - Travelling Venise.
91 - 18'26" - Gros plan vagues douces.
92 - 18'35" - Pane. Colonnes couchées Palmyre P.E.
93 - 18'54" - Corrida. Plan d'ensemble. Trois péones et taureau immobiles.
94 - 19'00" - On dépose la jeune fille sur la table d'opération.
95 - 19'10" - Corrida. Pace Camino. Cape.
96 - 19'27" - Jeune fille sur la table d'opération.
97 - 19'33" - Pace Camino. Muleta.
98 - 20'06" - Jeune fille sur la table d'opération.
99 - 20'11" - Travelling avant Pace Camino. Muleta.
100 - 20'30" - Travelling latéral établissement abandonné plage.
101 - 21'10" - Travelling avant plan d'ensemble jardin Sicile.
102 - 21'19" - Mer tempête.
103 - 21'40" - Jeune fille se rhabillant (mains)
104 - 22'44" - Mer tempête.
105 - 23'02" - Travelling inverse établissement abandonné plage.
106 - 23'33" - Péones faisant tourner taureau.
107 - 23'51" - Plan rapproché épée à demi enfoncée dans taureau.
108 - 23'53" - Taureau s'agenouillant devant Pace Camino.
109 - 23'57" - Panoramique sur blockauss, finissant G.P. pierres.
110 - 24'11" - Profil Toutankhamon.
111 - 24'15" - Gros plan pierres constituant blockauss.

.../...

- 112 - 24'17" - Travelling autour de la jeune fille.
- 113 - 24'30" - Mer grise calme.
- 114 - 24'34" - Tête romaine marbre blanc. Plan éloigné.
- 115 - 24'38" - Mer grise calme.
- 116 - 24'42" - Tête statue égyptienne posée sur le sol.
- 117 - 24'51" - Idem plus proche.
- 118 - 25'00" - Idem. Gros plan bouche.
- 119 - 25'06" - Idem plan très éloigné.
- 120 - 25'16" - Lingot d'acier rouge.
- 121 - 25'21" - Momie.
- 122 - 25'27" - Pyramides.
- 123 - 25'33" - Pierres constituant pyramides.
- 124 - 25'36" - Momie.
- 125 - 25'39" - Mandarine.
- 126 - 25'42" - Pierres constituant pyramides plus proches.
- 127 - 25'46" - Momie.
- 128 - 25'51" - Blocs béton pyramidaux allemands dans l'eau.
- 129 - 25'58" - Idem autre angle.
- 130 - 26'07" - Idem autre angle.
- 131 - 26'13" - Pêcheur rasant, de dos.
- 132 - 26'21" - Taureau seul avec banderilles.
- 133 - 26'35" - Jeune fille hôpital.
- 134 - 26'38" - Travelling blockauss proche.
- 135 - 26'40" - Travelling blockauss vu de l'arrière, de loin.
- 136 - 26'57" - Profil Toutankhamon.
- 137 - 27'02" - Momie.
- 138 - 27'07" - Travelling pyramide.
- 139 - 27'14" - Bouche amère de bois.

.../...

- 140 - 27'19" - Visage de bois, amer.
141 - 27'23" - Bouche Néfertiti.
142 - 27'28" - Bouche amère de bois.
143 - 27'33" - Profil Néfertiti.
144 - 27'38" - Face Néfertiti.
145 - 27'54" - Profil Néfertiti.
146 - 27'58" - Bouche Néfertiti.
147 - 28'01" - Idem plus rapproché.
148 - 28'04" - Herus.
149 - 28'06" - Fille se coiffant, face.
150 - 28'09" - Idem plus rapproché.
151 - 28'14" - Visage fille dans la glace.
152 - 28'20" - Fille de face.
153 - 28'24" - Visage dans la glace , plus prochs.
154 - 28'53" - Fille de face.
155 - 28'57" - Visage fille dans la glace.
156 - 28'07" - Mer bleue, calme.
157 - 29'10" - Mer verte de haut.
158 - 29'14" - Visage sourire grec (génie ailé).
159 - 29'24" - Idem plus lointain.
160 - 29'29" - Idem plus rapproché.
161 - 29'34" - Gros plan sourire.
162 - 29'42" - Amphithéâtre d'Epidaure. Plan d'ensemble.
163 - 29'49" - Idem plus rapproché. Panoramique.
164 - 30'05" - Idem plus lointain.
165 - 30'08" - Idem plus rapproché. Panoramique.
166 - 30'25" - Idem demi ensemble.

.../...

- 167 - 30'30" - Descabelle Pace Camino.
168 - 30'49" - Fille sur table d'opération.
169 - 30'54" - Amphithéâtre d'Epidaure.
170 - 30'57" - Temple de Bassae.
171 - 31'01" - Pince.
172 - 31'06" - Tête égyptienne posée sur le sol.
173 - 31'09" - Idem, plus proche.
174 - 31'22" - Pince.
175 - 31'25" - Profil Toutankhamon, proche.
176 - 31'34" - Pince.
177 - 31'40" - Herus.
178 - 31'44" - Mer bleue très calme.
179 - 31'49" - Fille sur table d'opération.
180 - 31'52" - Travelling allée Sicile.
181 - 32'33" - Travelling Palmyre, plan d'ensemble.
182 - 33'01" - Lingot.
183 - 33'05" - Tête femme marbre blanc.
184 - 33'08" - Idem, plus proche.
185 - 33'11" - Idem, plus proche.
186 - 33'17" - Idem, plus proche.
187 - 33'20" - Idem, plus proche.
188 - 33'25" - Colonnes Bassae.
189 - 33'29" - Travelling visage fille table d'opération (infirmières).
190 - 33'40" - Mer tempête.
191 - 34'00" - Travelling Cyprès.
192 - 34'12" - Travelling futs colonnes Palmyre.
193 - 34'41" - Travelling cyprès.
194 - 35'06" - Pace Camino, plan d'ensemble.

.../...

-8-

- 195 - 35'23" - Plage béton Tunisie.
- 196 - 35'28" - Mer verte, plan d'ensemble.
- 197 - 35'31" - Place Camino, plan d'ensemble.
- 198 - 35'38" - Travelling visage fille table d'opération (passages infirmière).
- 199 - 35'54" - Place Camino, plan d'ensemble.
- 200 - 36'04" - Travelling Venise.
- 201 - 36'08" - Place Camino, plan d'ensemble.
- 202 - 36'40" - Mer verte, plan d'ensemble.
- 203 - 36'45" - Puerta, assez proche.
- 204 - 36'59" - Idem plus éloigné.
- 205 - 37'09" - Travelling Oliviers.
- 206 - 37'36" - Puerta. Applaudissements.
- 207 - 37'42" - Idem, plus éloigné.
- 208 - 37'50" - Momie.
- 209 - 37'54" - Travelling blocs allemands.
- 210 - 38'12" - gros plan barbelés.
- 211 - 38'19" - Mains jeune fille se rhabillant.
- 212 - 38'23" - Gros plan barbelés.
- 213 - 38'29" - Taureau seul saignant.
- 214 - 38'35" - Plage béton Tunisie.
- 215 - 38'37" - Pierres constituant blockhaus, gros plan.
- 216 - 38'38" - Blocs pyramidaux allemands.
- 217 - 38'43" - Idem, plus proche.
- 218 - 38'49" - Idem, plus éloigné.
- 219 - 38'55" - Temple Bassac, plan d'ensemble.
- 220 - 39'02" - Ciel nuageux.
- 221 - 39'08" - Momie.
- 222 - 39'10" - Chien sacré.

.../...

-9-

223	-	39'14"	-	Toutankhanom vu du dessus.
224	-	39'34"	-	Idem, plus proche.
225	-	39'48"	-	Idem, plus proche.
226	-	40'04"	-	Travelling avant jeune fille hôpital (infirmières).
227	-	40'27"	-	Mise à mort taureau.
228	-	41'21"	-	Travelling arrière jeune fille hôpital.
229	-	41'43"	-	Main jeune fille.
230	-	41'46"	-	Jeune fille vue du dessus sur table d'opération.
231	-	42'00"	-	Photo fixe pêcheur de dos.
232	-	42'04"	-	- plus proche.
233	-	42'10"	-	- pêcheur de face.
234	-	42'17"	-	- plus proche.
235	-	42'24"	-	- Main pêcheur.
236	-	42'30"	-	- G.P. visage pêcheur.
237	-	42'35"	-	- Main jeune fille s'habillant.
238	-	42'41"	-	- Idem, autre angle.
239	-	42'46"	-	- Barbelés, gros plan.
240	-	42'52"	-	- Sourire petite fille.
241	-	42'57"	-	- Regard douloureux homme.
242	-	43'03"	-	- Accordéon.
243	-	43'06"	-	- jeune fille se coiffant, gros plan.
244	-	43'11"	-	- idem, autre angle.
245	-	43'16"	-	- Idem, plus éloigné.
246	-	43'21"	-	- Mer bleue.
247	-	43'25"	-	- Mer grise.
248	-	43'30"	-	- Mer scintillante bleu clair.
249	-	43'34"	-	- Mer verte (vagues).
250	-	43'39"	-	- Mer tempête.
251	-	43'44"	-	Travelling autour jeune fille morte hôpital.

.../...

252	-	44'16"	-	Gros plan accordéon.
253	-	44'24"	-	Jeune fille à la fleur.
254	-	44'47"	-	Jeune fille morte hôpital.
255	-	44'49"	-	Travelling allée Sicile.
256	-	44'57"	-	Epidaure. Plan d'ensemble.
257	-	45'02"	-	Travelling Sicile.
258	-	45'05"	-	Lingot.
259	-	45'10"	-	Travelling Sicile.
260	-	45'13"	-	Lingot.
261	-	45'18"	-	Colonnes couchées Palmyre, gros plan.
262	-	45'20"	-	Travelling Sicile.
263	-	45'23"	-	Lingot
264	-	45'27"	-	Nemie.
265	-	45'29"	-	Travelling Sicile.
266	-	45'32"	-	Pince.
267	-	45'40"	-	Travelling Sicile.
268	-	45'42"	-	Horus.
269	-	45'45"	-	Fille hôpital
270	-	45'47"	-	Pince.
271	-	46'05"	-	Palmyre, plan d'ensemble.
272	-	46'07"	-	Travelling allée Sicile.
273	-	46'10"	-	Taureau mort emporté.
274	-	46'15"	-	Travelling Sicile.
275	-	46'19"	-	Visage pêcheur, gros plan.
276	-	46'28"	-	Jeune fille à la fleur, gros plan.
277	-	46'32"	-	Bouche Néfertiti.
278	-	46'36"	-	Bouche sourire grec.

.../...

- 279 - 46'41" - Travelling Sicile.
280 - 46'47" - Jeune fille hôpital.
281 - 46'50" - Pêcheur de dos.
282 - 47'00" - Idem, plus éloigné.
283 - 47'17" - Mer scintillante bleue, de très haut.
284 - 47'22" - F I N

Minutage annoté (comparant les deux versions de Méditerranée)

<u>M E D I T E R R A N E E</u>		
1	- 0	- Travelling barbelés
3	- 43"	- Travelling autour Horas
3	- 1'02"	- Pyramides
4	- 1'09"	- Panoramique Palmyre
5	- 1'22"	- Panoramique amphithéâtre romain herbes.
6	- 1'37"	- Panoramique blockhaus.
7	- 1'52"	- Pince. ----- Ecran noir d'1/4 de sec.
8	- 2'10"	- Visage monie. ----- Visage de bois, amet.
9	- 2'16"	- Mer (verte, d'en haut).
10	- 2'30	- Table d'opération.
11	- 2'42	- Mer (verte, plus proche). ----- Travelling latéral maison Sicile
12	- 2'30	- Travelling jardin Sicile vu d'en haut.
13	- 2'43"	- Travelling autour de la table d'opération.
14	- 3'06	- Mer (verte, d'en haut).
15	- 3'09	- Mer (verte, plus proche, vagues).
16	- 3'12	- Table d'opération
17	- 3'17	- Jardin Sicile, vu d'en haut.
18	- 3'20	- Travelling avant sur table d'opération.
19	- 3'31	- Visage jeune fille. Démarrage travelling.
20	- 3'36	- Visage jeune fille, plus proche. Travelling.
21	- 3'51	- Visage jeune fille, plus proche encore. Travelling.
22	- 4'09	- Travelling avant dans couloir.
23	- 4'30	- Travelling avant sur table d'opération.
24	- 4'42	- Mer (verte, plus proche. Vagues).
25	- 4'58	- Mer (verte, plus proche encore).
26	- 5'11	- Sourire Grec. Gros plan.
27	- 5'26	- Blockhaus.

- 28 - 5'31" - Mort taureau.
- 29 - 6'45" - Blockauss.
- 30 - 6'51" - Table d'opération.
- 31 - 6'54" - Travelling avant allée Sicile.
- 32 - 7'29" - Travelling avant maison Sicile.
- 33 - 7'42" - Travelling latéral maison Sicile.
- 34 - 8'17" - Travelling visage jeune fille hospital.
- 35 - 8'38" - Travelling aboutissant à banc Sicile.
- 36 - 8'56" - Travelling autour banc Sicile (plus proche).
- 37 - 9'08" - Travelling avant orange.
- 38 - 9'22" - Banc.
- 39 - 9'25" - Jardin Sicile vu d'en haut.
- 40 - 9'28" - Travelling visage jeune fille hôpital.
- 41 - 9'47" - Travelling jardin Sicile vu d'en haut.
- 42 - 9'57" - Mer grise calme.
- 43 - 10'02" - Travelling blockauss jusqu'à gros plan.
- 44 - 10'28" - Travelling futs colonnes Palmyre.
- 45 - 11'22" - Travelling avant orange.
- 46 - 11'35" - Table d'opération.
- 47 - 11'38 - Travelling plan d'ensemble Palmyre.
- 48 - 11'49 - Colonnes couchées Palmyre.
- 49 - 11'52 - Pyramides.
- 50 - 11'55 - Bless allemands.
- 51 - 11'59 - Orange.
- 52 - 12'04 - Corrida (mouvement tête taureau).
- 53 - 12'16 - Accordéon. Gros plan.
- 54 - 12'21 - Accordéonistes.
- 55 - 12'39 - Accordéoniste (plus proche).

.../...

56	- 12'49"	- Visage jeune fille à la fleur.	-3-
37	- 13'23"	- Accordéon. Gros plan.	
58	- 13'32"	- Mise à mort taureau.	
59	- 13'39"	- Travelling blockhaus.	
60	- 13'45"	- Travelling barbelés.	
61	- 13'56"	- Nemie.	
62	- 14'04"	- Pyramides. Tête statue égyptienne posée sur le sol.	
63	- 14'07"	- Pince.	
64	- 14'18"	- Toutankhamon.	
65	- 14'22"	- Lingot.	
66	- 14'29"	- Bassae vu de très haut.	
67	- 14'36"	- Table d'opération.	
68	- 14'40"	- Travelling orange.	
69	- 14'45"	- Travelling plan d'ensemble Palmyre.	
70	- 14'50"	- Travelling jeune fille hôpital.	
71	- 15'02"	- Travelling Venise.	
72	- 15'14"	- Travelling avant peinture vierge.	
73	- 15'21"	- Travelling jeune fille hôpital.	
74	- 15'30"	- Travelling table d'opération.	
75	- 15'40"	- Panoramique amphithéâtre romain herbes.	
76	- 15'55"	- Panoramique gros plan colonnes Palmyre.	
77	- 16'12"	- Plan d'ensemble Palmyre.	
78	- 16'16"	- Pêcheur de dos.	
79	- 16'31"	- Main pêcheur.	
80	- 16'41"	- Gros plan visage pêcheur.	
81	- 16'49"	- Pêcheur de dos.	
82	- 17'00"	- Plan d'ensemble mer bleue avec île.	
83	- 17'07"	- Paysage méditerranéen.	
84	- 17'12"	- Amphithéâtre d'Épidaure.	

- 85 - 17'16" - Travelling barbelés, finissant en gros plan.
- 86 - 17'31" - Gros plan fille qui se coiffe.
- 87 - 17'48" - Fille se coiffant. Plan plus large.
- 88 - 17'53" - Blockauss.
- 89 - 17'58" - Travelling autour Horus.
- 90 - 18'14" - Travelling Venise.
- 91 - 18'26" - Gros plan vagues douces.
- 92 - 18'35" - Pane. Colonnes couchées Palmyre P.E.
- 93 - 18'54" - Corrida. Plan d'ensemble. Trois péones et taureau immobiles.
- 94 - 19'00" - On dépose la jeune fille sur la table d'opération.
- 95 - 19'10" - Corrida. Peco Camino. Cape.
- 96 - 19'27" - Jeune fille sur la table d'opération.
- 97 - 19'33" - Peco Camino. Muleta.
- 98 - 20'06" - Jeune fille sur la table d'opération.
- 99 - 20'11" - ^{Zech}~~Travelling avant~~ Peco Camino. Muleta.
- 100 - 20'30" - Travelling latéral établissement abandonné plage.
- 101 - 21'10" - Travelling avant plan d'ensemble jardin Sicile.
- 102 - 21'19" - Mer tempête.
- 103 - 21'40" - Jeune fille se rhabillant (mains)
- 104 - 22'44" - Mer tempête.
- 105 - 23'02" - Travelling inverse établissement abandonné plage.
- 106 - 23'33" - Péones faisant tourner taureau.
- 107 - 23'51" - Plan rapproché épée à demi enfoncée dans taureau.
- 108 - 23'53" - Taureau s'agenouillant devant Peco Camino.
- 109 - 23'57" - Panoramique sur blockauss, finissant G.P. pierres.
- 110 - 24'11" - Profil Toutenkhamon.
- 111 - 24'15" - Gros plan pierres constituant blockauss.

112	- 24'17"	- Travelling autour de la jeune fille.	
113	- 24'30"	- Mer grise calme.	
114	- 24'34"	- Tête romaine marbre blanc. Plan éloigné.	Amphithéâtre d'Epidaure.
115	- 24'38"	- Mer grise calme.	Paysage méditerranéen. Amphithéâtre d'Epidaure.
116	- 24'42"	- Tête statue égyptienne posée sur le sol.	
117	- 24'51"	- Idem plus proche.	
118	- 25'00"	- Idem. Gros plan bouche.	Profil Toutankhamon. Blocs allemands.
119	- 25'08"	- Idem plan très éloigné.	Blochhaus. Profil Nefertiti.
120	- 25'16"	- Linget d'acier rouge.	
121	- 25'21"	- Momie.	
122	- 25'27"	- Pyramides.	
123	- 25'33"	- Pierres constituant pyramides.	
124	- 25'36"	- Momie.	
125	- 25'39"	- Mandarine. (jamais ce plat d'étranger n'a été nommé comme cela).	
126	- 25'42"	- Pierres constituant pyramides plus proches.	
127	- 25'46"	- Momie.	
128	- 25'51"	- Blocs béton pyramidaux allemands dans l'eau.	
129	- 25'58"	- Idem autre angle.	
130	- 26'07"	- Idem autre angle.	
131	- 26'13"	- Pêcheur rampant, de dos.	
132	- 26'21"	- Faucou seul avec banderilles.	
133	- 26'33"	- Jeune fille hôpital.	
134	- 26'38"	- Travelling blockhaus proches	Colonnnes Bassae. Temple de Bassae. Pisce.
135	- 26'40"	- Travelling blockhaus vu de l'arrière, de loins. X	(jamais monté).
136	- 26'57"	- Profil Toutankhamon	Chien sacré. Tête statue égyptienne posée sur sol.
137	- 27'02"	- Momie	
138	- 27'07"	- Travelling pyramides X (jamais monté).	Horus.
139	- 27'14"	- Bouche amère de bois.	

Fille se coiffe en 6 plans Page 6

- 140 - 27'19" - Visage de bois, amer.
- 141 - 27'23" - Bouche Néfertiti.
- 142 - 27'28" - Bouche amère de bois.
- 143 - 27'33" - Profil Néfertiti.
- 144 - 27'38" - Face Néfertiti.
- 145 - 27'54" - Profil Néfertiti.
- 146 - 27'58" - Bouche Néfertiti.
- 147 - 28'01" - Idem plus rapproché.
- 148 - 28'04" - ~~Horus~~
- 149 - 28'06" - Fille se coiffant, face.
- 150 - 28'09" - Idem plus rapproché.
- 151 - 28'14" - Visage fille dans la glace.
- 152 - 28'20" - Fille de face.
- 153 - 28'24" - Visage dans la glace, plus proche.
- 154 - 28'53" - Fille de face.
- 155 - 28'57" - ~~Visage fille dans la glace.~~
- 156 - 28'07" - Mer bleue, calme.
- 157 - 29'10" - ~~Mer verte de NEMET~~
- 158 - 29'14" - Visage sourire grec (génie ailé).
- 159 - 29'24" - Idem plus lointain.
- 160 - 29'29" - Idem plus rapproché.
- 161 - 29'34" - Gros plan sourire.
- 162 - 29'42" - Amphithéâtre d'Épidaure. Plan d'ensemble. Fille sur table d'opération.
- 163 - 29'49" - ~~Idem plus rapproché. Panoramique.~~
- 164 - 30'05" - ~~Idem plus lointain.~~ Escaliers d'Épidaure. De Face.
- 165 - 30'09" - ~~Idem plus rapproché. Panoramique.~~
- 166 - 30'25" - ~~Idem de l'ensemble.~~

-7-

167	- 30'30"	Deceballo Pace Camino	(mont de tuteurs manquante, alors qu'elle suivait pourtant le schéma des monts toutes les 7/10 min.)
168	- 30'49"	Fille sur table d'opération.	
169	- 30'54"	Amphithéâtre d'Epidaure.	
170	- 30'57"	Temple de Bassae.	
171	- 31'01"	Pince.	
172	- 31'06"	Tête égyptienne posée sur le sol.	
173	- 31'09"	Idem, plus proche.	
174	- 31'22"	Pince.	
175	- 31'25"	Profil Toutankhamon, proche.	
176	- 31'34"	Pince.	
177	- 31'40"	Horus.	
178	- 31'44"	Mer bleue très calme.	
179	- 31'49"	Fille sur table d'opération.	
180	- 31'52"	Travelling allée Sicile.	
181	- 32'33"	Travelling Palmyre, plan d'ensemble.	Travelling maison Sicile.
182	- 33'01"	Lingot.	
183	- 33'05"	Tête femme marbre blanc.	
184	- 33'08"	Idem, plus proche.	
185	- 33'11"	Idem, plus proche.	
186	- 33'17"	Idem, plus proche.	
187	- 33'20"	Idem, plus proche.	
188	- 33'25"	(Colonne Bassae.)	
189	- 33'29"	Travelling visage fille table d'opération (infirrières).	Main fille
190	- 33'40"	Mer tempête.	
191	- 34'00"	Travelling Cyprès.	
192	- 34'12"	Travelling futs colonnes Palmyre.	
193	- 34'41"	Travelling cyprès.	
194	- 35'06"	Pace Camino, plan d'ensemble.	

Page 8/9

-8-

195	- 35'23"	- Plage béton Tunisie.	
196	- 35'28"	- Mer verte, plan d'ensemble.	
197	- 35'31"	- Pazo Camino, plan d'ensemble.	
198	- 35'38"	- Travelling visage fille table d'opération (passages infirmière).	
199	- 35'54"	- Pazo Camino, plan d'ensemble.	
200	- 36'04"	- Travelling Venise.	
201	- <u>36'08"</u>	- Pazo Camino, plan d'ensemble. (plan coupé dans sa longueur ensuite?)	
202	- 36'40"	- Mer verte, plan d'ensemble.	
203	- 36'45"	- Puerta, assez proche. X	Paco Camino, plan d'ensemble, Paco Camino, de plus loin. Travelling visage fille table d'opération (passages infirmière). Paco Camino, mété de taureau (Paco se dirige vers la puerta?).
204	- 36'59"	- Idem plus éloigné. X	
205	- 37'09"	- Travelling Oliviera. X	
206	- 37'36"	- Puerta. Applaudissements. X	
207	- 37'42"	- Idem, plus éloigné. X	
208	- 37'50"	- Nonie.	
209	- 37'54"	- Travelling blocs allemands.	
210	- 38'12"	- gros plan barbelés.	
211	- <u>38'19"</u>	- Jeune jeune fille se rhabillant. X (jamais montée avec cette durée).	
212	- 38'23"	- Gros plan barbelés.	
213	- 38'29"	- Taureau seul saignant.	
214	- 38'35"	- Plage béton Tunisie. Notus.	
215	- 38'37"	- Pierres constituant blockauss, gros plan.	
216	- 38'38"	- Blocs pyramidaux allemands.	
217	- 38'43"	- Idem, plus proche.	
218	- 38'49"	- Idem, plus éloigné.	Idem, plus proche.
219	- 38'55"	- [Temple Bassae, plan d'ensemble.]	((raccorde avec le bloc page 7, voir page 9).
220	- 39'02"	- Ciel nuageux.	
221	- 39'08"	- Nonie.	
222	- 39'10"	- Chien sacré. (sûrement le plan page 5).	

Page 7

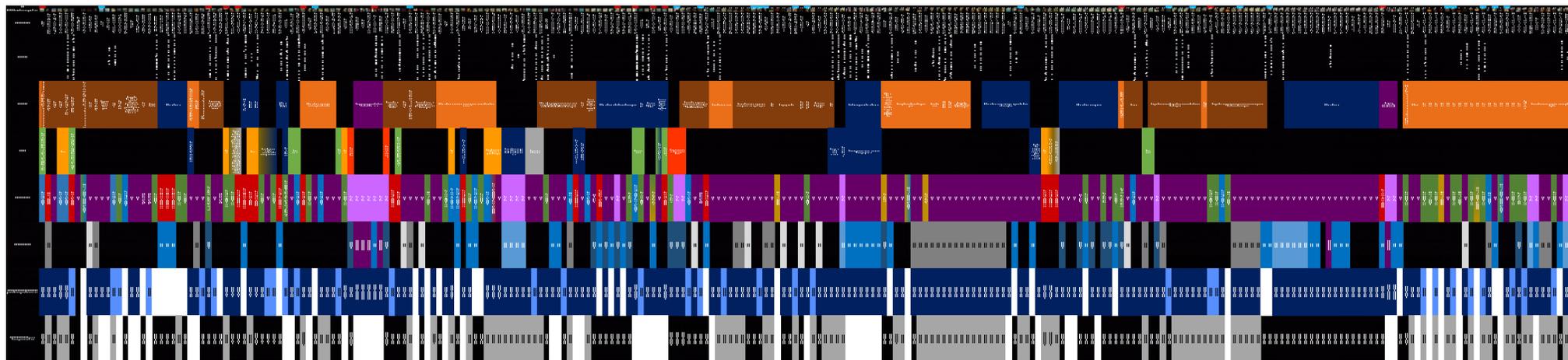
-9-

223	- 39'14"	- Toutenchanton vu du dessus.	
224	- 39'34"	- Idem, plus proche.	X (jamais monté).
225	- 39'48"	- Idem, plus proche.	
226	- 40'04"	- [Travelling avant jeune fille hôpital (infirmières).]	(raccorde avec le bloc page 7).
227	- 40'27"	- Mise à mort taureau.	
228	- 41'21"	- Travelling arrière jeune fille hôpital.	X (jamais monté).
229	- 41'43"	- [Main jeune fille.]	(raccorde avec le bloc page 7).
230	- 41'46"	- Jeune fille vue de dessus sur table d'opération.	
231	- 42'00"	- Photo fixe pêcheur de dos.	
232	- 42'04"	- " plus proche.	
233	- 42'10"	- " pêcheur de face.	
234	- 42'17"	- " plus proche.	
235	- 42'24"	- " Main pêcheur.	
236	- 42'30"	- " G.P. visage pêcheur.	
237	- 42'35"	- " Main jeune fille s'habillant.	
238	- 42'41"	- " Idem, autre angle.	
239	- 42'46"	- " Harbelés, gros plan.	
240	- 42'52"	- Sourire petite fille.	X (jamais monté).
241	- 42'57"	- Regard douloureux homme.	X (jamais monté).
242	- 43'03"	- " Accordéon.	
243	- 43'06"	- " jeune fille se coiffant, gros plan.	
244	- 43'11"	- " idem, autre angle.	
245	- 43'16"	- " Idem, plus éloigné.	
246	- 43'21"	- " Mer bleue.	
247	- 43'23"	- " Mer grise.	
248	- 43'30"	- " Mer scintillante bleu clair.	
249	- 43'34"	- " Mer verte (vagues).	
250	- 43'39"	- " Mer tempête.	
251	- 43'44"	- Travelling autour jeune fille <u>morte</u> hôpital.	(détermination de sens).

252	-	44'16"	-	Gros plan accordéon.
253	-	44'24"	-	Jeune fille à la fleur.
254	-	44'47"	-	Jeune fille morte hôpital.
255	-	44'49"	-	Travelling allée Sicile.
256	-	44'57"	-	Epidaure. Plan d'ensemble.
257	-	45'02"	-	Travelling Sicile. — — — — — Met bleue.
258	-	45'05"	-	Lingot.
258	-	45'10"	-	Travelling Sicile.
260	-	45'13"	-	Lingot.
261	-	45'18"	-	Celexmes couchées Palmyre, gros plan. Bassac w de très haut.
262	-	45'20"	-	Travelling Sicile.
263	-	45'23"	-	Lingot
264	-	45'27"	-	Momie.
265	-	45'29"	-	Travelling Sicile.
266	-	45'32"	-	Pince.
267	-	45'40"	-	Travelling Sicile.
268	-	45'42"	-	Horus.
269	-	45'45"	-	Fille hôpital
270	-	45'47"	-	Pince.
271	-	46'03"	-	Palmyre, plan d'ensemble.
272	-	46'07"	-	Travelling allée Sicile.
273	-	46'10"	-	Taureau mort emporté.
274	-	46'15"	-	Travelling Sicile.
275	-	46'19"	-	Visage pêcheur, gros plan.
276	-	46'28"	-	Jeune fille à la fleur, gros plan.
277	-	46'32"	-	Bouche Néfertiti.
278	-	46'36"	-	Bouche sourire grec.

- 279 - 46'41" - Travelling Sicile.
280 - 46'47" - Jeune fille hôpital.
281 - 46'50" - Pêcheur de dos.
282 - 47'00" - Idem, plus éloigné.
283 - 47'17" - Mer scintillante bleue, de très haut.
284 - 47'22" - F I N

Découpage de Méditerranée (vue d'ensemble)



LÉGENDE (dans l'ordre des lignes colorées de haut en bas)

MUSIQUE	AMBIANCE/ BRUITAGE	MOUVEMENT	PERSONNAGE	MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE	MORT ÉVOQUÉE
Thème 1 : <i>la continuité mélancolique</i>	Vent	Droite	Statue	Explicite	Explicite
Thème 2 : <i>la répétition écrasante</i>	Cigales	Gauche	Momie	Implicite	Implicite
Thème 3 : <i>la mer</i>	Eau	Fixe	Maria	Peu/Pas	Peu/Pas
Musique grecque de Stélios Kazantzídis	Abeilles	Avant/Haut	Taureau		
	Oiseaux	Arrière/Bas	Accordéoniste		
	Foule	Suivi libre	Rameur		

Découpage de Méditerranée (détail)

PLAN	1	2	3	4	
TC	00:57	01:41	02:00	02:06	
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)					
DESCRIPTION	Barbelés et océan.	Statuette d'Horus pointe vers la gauche.	Deux pyramides en vue d'ensemble.	Ruines de colonnes gréco-romaines en pierres (Palmyre).	
VOIX-OFF					
MUSIQUE	<i>Bourd on sur le généri que ; thème de la contin uité mélanc olique.</i>	Puis un thème composé d'un <i>ostinato</i> martelé au piano ; appelé <i>la répétition écrasante.</i> Une phrase. Pause. Une deuxième et ostinato dans les basses du piano.	Fade à la fin du plan.	Retour, fade.	Retour, fade.
AMBIANCE/ BRUITAGE	Le vent, qui s'efface progressivement plus la musique prend de la place.	—		Cigales.	
MOUVEMENT	Travelling latéral DROITE.	Objet se meut à GAUCHE.	FIXE	Panoramique DROITE.	
PERSONNAGE	—	STATUE	—		
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	
NOTES		La statue pointe le plan d'avant et le suivant.	Motif pierres.	Motif pierres.	

PLAN	5	6	7	8
TC	02:20	02:34	02:49	02:50
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Escaliers d'un amphithéâtre romain en ruines, avec de la végétation.	Mur de blockhaus avec ses peintures de camouflage, puis découverte de l'entrée.	Sept photogrammes de noir.	Une pince attrape de la ferraille dans une fonderie et la laisse tomber.
VOIX-OFF	<i>Une mémoire inconnue fuit obstinément vers des époques de plus en plus lointaines.</i>	<i>L'impression d'ancienneté augmente.</i>		
MUSIQUE	Retour, fade. Transposition moins grave.	Retour. Transposition plus grave.		Deux fausses tentatives de fades. Le thème de <i>la répétition écrasante</i> s'installe.
AMBIANCE/ BRUITAGE	Cigales.	Le vent, jusqu'à disparition après la phrase, alors que la musique reprend.	—	
MOUVEMENT	Panoramique DROITE.	Panoramique GAUCHE.	FIXE	Objet se meut en AVANT, en ARRIÈRE, puis à DROITE.
PERSONNAGE	—			
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE/SON)	IMPLICITE (IMAGE)	—	
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	—	
NOTES	Motif pierres.	Panoramique contraire au précédent.	Accentue l'ouverture de lumière de la fonderie du plan 8.	Association fonderie/momie.

PLAN	9	10	11	12
TC	03:08	03:12	03:18	03:20
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Gros plan visage d'une momie.	Visage d'un masque égyptien en bois, 3/4.	Mer calme.	Mer calme.
VOIX-OFF				<i>Pays multiples...</i>
MUSIQUE	Continuité.	Fade en fin de plan.	Silence. Phrase entre les deux plans.	
AMBIANCE/ BRUITAGE				
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	MOMIE	STATUE	—	
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)		
NOTES	Association fonderie/momie. Motif visage.	Motif visage.	Plan presque identique au suivant.	Mer plus calme que sur le plan 11.

PLAN	13	14	15	16
TC	03:25	03:28	03:40	04:04
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Escaliers d'une vieille maison sicilienne en pierres.	Jardins siciliens donnant sur une fontaine.	Table d'opération de profil, puis vue de haut.	Mer agitée grise.
VOIX-OFF	... <i>faussement endormis.</i>			
MUSIQUE	Inspiration.	Expiration. Pause.	Reprise du thème de <i>la répétition écrasante</i> . Pause. Ostinato différent au piano : superposition d'un thème plus doux, celui de la mer.	
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Travelling latéral DROITE.	Travelling AVANT.	Travelling circulaire DROITE.	FIXE
PERSONNAGE	—			
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)		EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)		EXPLICITE (IMAGE)	
NOTES		Série aller-retour.	Série aller-retour. Presque même mouvement que sur le plan 13.	Série aller-retour. Lien mer.

PLAN	17	18	19	20
TC	04:07	04:10	04:14	04:18
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Mer bleue agitée.	Table d'opération vue de haut.	Jardins et fontaine sicilien•nes.	Table d'opération de loin, 3/4.
VOIX-OFF				<i>Et tout à l'air réglé du dehors infailliblement.</i>
MUSIQUE	Superposition des thèmes de <i>la mer</i> et de <i>la répétition écrasante</i> .	Silence.	Reprise. Fade.	
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE (fin du plan 15).	FIXE (fin du plan 14).	Travelling AVANT.
PERSONNAGE	—			
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)		IMPLICITE (IMAGE)	
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)		EXPLICITE (IMAGE)		EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série aller-retour. Mer moins agitée que sur le plan 16. Lien mer.	Série aller-retour. Retour de fin de plan (15).	Série aller-retour. Retour de fin de plan (14).	Moment où l'on perd le plus le titre de vue, en « dehors » du reste du film.

PLAN	21	22	23	24
TC	04:28	04:33	04:48	05:07
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Visage d'une femme sur un brancard.	Visage d'une femme sur un brancard.	Visage d'une femme sur un brancard.	Couloir d'hôpital jusqu'à passer une entrebâillure.
VOIX-OFF		<i>Et toujours cette montée d'immensité à l'intérieur,</i>	<i>cette montée de mémoire flottante. On croit retrouver, survoler dans le noir un lieu d'autrefois.</i>	
MUSIQUE	Thème de la mer.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Travelling de suivi latéral GAUCHE (sans arrêt).	Travelling de suivi latéral GAUCHE (sans arrêt).	Travelling de suivi latéral GAUCHE (sans arrêt).	Travelling AVANT (sans arrêt).
PERSONNAGE	MARIA	MARIA	MARIA	—
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)				
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Raccord métonymique.	Raccord dans l'axe avant. Raccord métonymique. « Intensité » dans l'appui du raccord avant.	Raccord dans l'axe avant. Raccord métonymique. Association « mémoire » avec celle de la jeune femme.	Raccord métonymique (hôpital). Travelling est « flottant ».

PLAN	25	26	27	28
TC	05:27	05:40	05:46	06:00
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Passage d'entrebâillure donnant sur la salle avec la table d'opération.	Mer calme, quelques vagues. Plongée de face.	Bouche d'une statue grecque en pierres.	Blockhaus.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Thème de la mer.	<i>Bourdon</i> revient quelques secondes avant le début du plan.	Continuité. Fade.	Retour de la répétition écrasante. Fade.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—	Vagues. Presque un son synchrone.	—	
MOUVEMENT	Travelling AVANT.	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	—		STATUE	—
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)		EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)			EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Raccord entrebâillure. Raccord mouvement. Raccord métonymique (hôpital).			Nouvel angle, de plus loin.

PLAN	29	30	31	32
TC	06:05	07:19	07:25	07:29
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Corrida, jusqu'à ce qu'un taureau meurt.	Blockhaus.	Table d'opération de profil.	Chemin vers la maison sicilienne.
VOIX-OFF	<i>On y est, maintenant, on y marche.</i>	<i>Une nuit, un aveuglement croissant.</i>		<i>Est-ce par là que l'on doit entrer ? Est-ce là que l'on habitait sans le savoir ?</i>
MUSIQUE	Silence un court instant. Puis motif des phrases désarticulées, oscillées.			—
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			Cigales.
MOUVEMENT	Suivi libre. Dézoom début du plan, zoom à la fin.	FIXE	FIXE (fin du plan 25).	Long travelling AVANT (sans arrêt).
PERSONNAGE	TAUREAU	—		
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)		EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Mort de taureau prise entre deux blockhaus.	Changement d'axe, un peu plus à gauche.	Retour de fin de plan (25).	Point de vue depuis la fontaine. « Habitait » résonne avec la maison à l'écran.

PLAN	33	34	35	36
TC	08:04	08:16	08:51	09:12
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Passage du portail de la maison sicilienne.	Escaliers de la maison sicilienne.	Visage de la femme sur le brancard. À la fin, au fond, la table d'opération.	Verger d'un jardin sicilien, puis banc en pierres.
VOIX-OFF			<i>Un endroit où l'on aimait se cacher,</i>	<i>s'arrêter.</i>
MUSIQUE	—		Thème de la mer. Arrêt.	Reprise. Fade.
AMBIANCE/ BRUITAGE	Arrivée du bourdonnement des abeilles. et des sifflements d'oiseaux un peu avant la fin du premier plan. Ils chassent les cigales, s'intensifient et se multiplient quand on est au proche de la maison, près des escaliers.		—	Cigales.
MOUVEMENT	Travelling AVANT (sans arrêt).	Travelling ciseaux GAUCHE (sans arrêt).	Travelling de suivi latéral GAUCHE (sans arrêt).	Travelling latéral GAUCHE.
PERSONNAGE	—		MARIA	—
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (SON)	EXPLICITE (SON)		EXPLICITE (SON)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (SON)	EXPLICITE (SON)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Raccord dans l'axe avant. Raccord métonymique.	Raccord dans l'axe avant. Raccord métonymique.	Raccord mouvement.	Raccord mouvement. Série dans le jardin.

PLAN	37	38	39	40
TC	09:30	09:42	09:56	09:59
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Banc en pierres du jardin sicilien.	Oranger, puis surtout une seule orange. Ombre à gauche.	Nouvel angle sur le banc en pierres. Ombre à gauche.	Jardins et fontaine sicilien•ne•s. Ombre à gauche.
VOIX-OFF	<i>Tout se fait horizon, tout se rapproche, tout se hante.</i>			
MUSIQUE	Reprise. Fade.	—		
AMBIANCE/ BRUITAGE	Cigales.	Bourdonnement d'abeilles. et de l'eau qui coule.		
MOUVEMENT	Travelling circulaire GAUCHE.	Travelling AVANT.	FIXE	Travelling AVANT.
PERSONNAGE	—			
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (SON)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (TEXTE)	EXPLICITE (SON)	EXPLICITE (SON)	EXPLICITE (SON)
NOTES	Série dans le jardin. Pas exactement raccord dans l'axe avant. Léger décalage vers la droite.	Série dans le jardin. Ombre à gauche « hante » et « rapproche » ces plans. Raccord son.	Série dans le jardin. Contrechamp du banc, éloigné par le montage. Ombre à gauche « hante » et « rapproche » ces plans. Raccord son.	Série dans le jardin. Ombre à gauche « hante » et « rapproche » ces plans. Raccord son.

PLAN	41	42	43	44
TC	10:02	10:21	10:31	10:36
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Visage de la femme sur le brancard. À la fin, au fond, la table d'opération.	Jardins et fontaine sicilien•ne•s.	Mer calme.	Blockhaus avec son entrée, puis le mur qui remplit le cadre.
VOIX-OFF	<i>Sommeil par effacement,</i>	<i>région des passages et des doubles et des choses vues sans vision.</i>		<i>Cependant en retrait, derrière le rideau, où il est encore interdit d'aller, l'accumulation de mémoire se poursuit,</i>
MUSIQUE	Thème de la mer. Fade.		—	
AMBIANCE/ BRUITAGE	—	Eau qui coule.	Vent calme.	
MOUVEMENT	Travelling latéral de suivi GAUCHE (sans arrêt).	Travelling AVANT.	FIXE	Travelling latéral DROITE.
PERSONNAGE	MARIA	—		
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)		IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)			EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	« <i>Sommeil</i> » laisse à penser qu'elle dort. Ombre à gauche qui « <i>hante</i> » et « <i>rapproche</i> » ces plans s'en va. Retour plan 35, fin de série...	...pas tout à fait, encore un dernier plan de jardin. Travelling plus long que plan 40, comme un rembobinage.	Retour de plan (12), mais plus bleu, collant avec le blockhaus suivant.	Nouvel angle, entre les deux dernières occurrences et plus rapproché. Le « <i>rideau</i> » arrive juste avant que le mur recouvre l'écran. Raccord son.

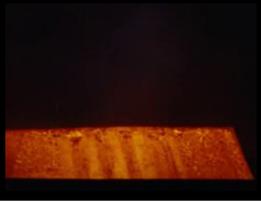
PLAN	45	46	47	48
TC	11:02	11:56	12:10	12:12
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Ruines des colonnes en pierres gréco-romaines de Palmyre.	Oranger, puis orange.	Table d'opération de profil.	Colonnes gréco-romaines de Palmyre en ruine.
VOIX-OFF	<i>monotone, ancienne.</i>			<i>Un spectacle dont on sait bien, pourtant, qu'il ne viendra pas du dehors.</i>
MUSIQUE	Thème de la continuité mélancolique.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Travelling latéral GAUCHE.	Travelling AVANT (sans arrêt).	FIXE	Travelling latéral DROITE.
PERSONNAGE	—			
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)		EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE/TEXTE)		EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Mouvement inverse au plan précédent. « Ancien » comme les ruines, « monotone » comme la couleur de la pierre.			Caméra plus basse que la dernière occurrence de l'axe. Motif pierres.

PLAN	49	50	51	52
TC	12:23	12:26	12:29	12:33
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Ruines de tambours en pierres de Palmyre.	Les deux pyramides en léger <i>dutch angle</i> .	Deux bouts de murs de blockhaus et de l'herbe sèche qui tremble.	Oranger et orange.
VOIX-OFF	—			
MUSIQUE	Thème de <i>la continuité mélancolique</i> . Puis fade.		—	
AMBIANCE/ BRUITAGE	—		Le vent.	Cigales.
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	Travelling AVANT (sans arrêt).
PERSONNAGE	—			
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE/SON)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	
NOTES	Raccord métonymique. Motif pierres.	Plus rapproché que la dernière occurrence. Motif pierres.	Motif pierres.	

PLAN	53	54	55	56
TC	12:38	12:49	12:55	13:12
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Un matador provoque un nouveau taureau avec sa muleta.	Accordéon 3/4 dos droite.	Accordéoniste.	Accordéoniste.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	—	Musique grecque de Stélios Kazantzídis, comme <i>in</i> .		
AMBIANCE/ BRUITAGE	Foule à la corrida.	—		
MOUVEMENT	Suivi libre.	Suivi libre.	Suivi libre.	Suivi libre.
PERSONNAGE	TAUREAU	ACCORDÉONISTE	ACCORDÉONISTE	ACCORDÉONISTE
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE/MUSIQUE)	EXPLICITE (IMAGE/MUSIQUE)	EXPLICITE (IMAGE/MUSIQUE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE/SON)			
NOTES		Accordéon juste après le taureau (voir plan 58/59). Lien rouge.	Raccord métonymique. Contrechamp.	Raccord métonymique. Raccord dans l'axe avant.

PLAN	57	58	59	60
TC	13:23	13:57	14:06	14:13
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Une femme sent une fleur jaune.	Accordéon 3/4 dos gauche.	Le matador assène le coup fatal au taureau. On voit la foule.	Blockhaus et son entrée.
VOIX-OFF	<i>Tout doit changer de dimension,</i>	<i>la moindre chose, ailleurs, est aussi vaste que la plus vaste.</i>		
MUSIQUE	Musique grecque de Stélios Kazantzídis, comme <i>in</i> .		Retour de <i>la répétition écrasante</i> .	
AMBIANCE/ BRUITAGE	—		La foule siffle et acclame.	—
MOUVEMENT	Suivi libre.	Suivi libre.	Suivi libre.	Travelling latéral GAUCHE (sans arrêt).
PERSONNAGE	MARIA	ACCORDÉONISTE	TAUREAU	—
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE/MUSIQUE)	EXPLICITE (IMAGE/MUSIQUE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)			EXPLICITE (IMAGE/SON)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Raccord métonymique.	Raccord métonymique. Accordéon juste avant le taureau (voir plan 58/59).	Lien rouge.	Nouvel angle, pas exactement celui du plan 28. À nouveau association blockhaus/taureau.

PLAN	61	62	63	64
TC	14:17	14:30	14:38	14:40
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Barbelés et océan.	Visage de la momie.	Tête d'une statue pharaonique en pierre, sans nez, de loin.	Une pince dans la fonderie attrape de la ferraille, la laisse tomber et la porte se referme.
VOIX-OFF	<i>Cela continue donc depuis des milliers d'années, on est pris dans ce théâtre de milliers d'années.</i>			<i>On est dans ce travail millénaire, incessant, l'une après l'autre les pièces du jeu sont reprises,</i>
MUSIQUE	Fade.	Ostinato, fade.	Pause (pas silence, car <i>sustain</i> de la note précédente).	Ostinato, fade, comme expirations entre les phrases.
AMBIANCE/ BRUITAGE	Le vent souffle à la fin du plan quand la musique fade.		—	
MOUVEMENT	Travelling latéral GAUCHE.	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	—	MOMIE	STATUE	—
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	
NOTES	Raccord mouvement. « <i>Cela continue</i> » donne l'impression d'une boucle, surtout dans ce retour inverse du plan de barbelés d'ouverture.	Motif visage. Association fonderie/momie.	Motif visage.	Association fonderie/momie. « <i>Pièces</i> » associées aux plans de visages environnants le plan de fonderie.

PLAN	65	66	67	68
TC	14:52	14:56	15:04	15:10
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Visage du sarcophage de Toutankhamon.	Dalle en ferraille passe de bas en haut une porte, comme avalée.	Le temple de Bassae dans une vallée. Plan d'ensemble.	Profil de la table d'opération.
VOIX-OFF	<i>elles seront relancées, autres et les mêmes,</i>	<i>de la même façon et différemment. Tandis que très haut,</i>	<i>échappant au jeu, on dirait qu'un silence massif indique le nord.</i>	
MUSIQUE	Ostinato, fade, comme expirations entre les phrases. Fade sur tout le dernier plan.			Thème de la continuité mélancolique, mais sans le bourdon cette fois-ci.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	Objet se meut en AVANT.	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	MOMIE	—		
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)		EXPLICITE (IMAGE)	
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)		IMPLICITE (TEXTE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Cadre mime la composition inverse de la momie du plan 62. Motif visage.	Association dalle en ferraille de la fonderie avec le plan visage.	Bassae échappe au jeu ? Lieu très important pour Pollet, à part.	

PLAN	69	70	71	72
TC	15:14	15:19	15:24	15:36
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Orange.	Ruines des colonnes gréco-romaines en pierres de Palmyre.	Visage sur le brancard de la femme. Table d'opération dans le fond.	Murs, puis canaux de Venise.
VOIX-OFF			<i>Rien n'est fermé, bien sûr, dans ce glissement sourd.</i>	
MUSIQUE	Thème de la continuité mélancolique, mais sans le bourdon.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—	Cigales.	—	Eau remuée, possible son <i>in</i> avec les rames.
MOUVEMENT	Court travelling AVANT (sans arrêt).	Court travelling latéral DROITE (sans arrêt).	Travelling latéral de suivi DROITE (sans arrêt).	Travelling ciseaux GAUCHE (sans arrêt).
PERSONNAGE	—		MARIA	—
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE/SON)		EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)		IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	
NOTES			Raccord mouvement, un « glissement ».	Mouvement inverse au précédent.

PLAN	73	74	75	76
TC	15:48	15:55	16:03	16:14
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Vierge Marie peinte par Jacopo Bellini.	Visage de la femme sur le brancard.	Vue 3/4 sur la table d'opération.	Escaliers en pierres d'un amphithéâtre romain en ruine avec de la végétation.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Thème de <i>la continuité mélancolique</i> , mais sans le bourdon.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			Cigales.
MOUVEMENT	Travelling AVANT.	Travelling latéral de suivi DROITE (sans arrêt).	Travelling AVANT.	Panoramique DROITE.
PERSONNAGE	MARIA	MARIA	—	
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)			EXPLICITE (IMAGE/SON)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Raccord Venise.	Raccord Marie(a).		
				Motifs pierres et striures.

PLAN	77	78	79	80
TC	16:28	16:46	16:50	17:05
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Tambours en pierre de Palmyre, finissant sur les striures d'un seul.	Ruines de colonnes gréco-romaines de Palmyre.	Un vieux rameur et sa barque, de dos.	La main droite du rameur de face en gros plan.
VOIX-OFF				<i>Mais si l'on était regar-</i>
MUSIQUE	Thème de la continuité mélancolique, mais sans le bourdon.		—	
AMBIANCE/ BRUITAGE	Cigales. Court arrêt. Puis reprise.		Eau et bateau qui grince. Presque son synchrone avec les rames.	
MOUVEMENT	Panoramique DROITE.	FIXE	Suivi libre.	Suivi libre.
	Tilt BAS.			
	Panoramique GAUCHE.			
PERSONNAGE	—		RAMEUR	RAMEUR
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE/SON)	EXPLICITE (IMAGE/SON)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Motifs pierres et striures. Raccord son.	Motifs pierres et striures. Raccord son.	Motif striures.	Motif striures. Raccord métonymique.

PLAN	81	82	83	84
TC	17:15	17:24	17:33	17:40
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Le visage du rameur de 3/4 face.	Retour dans le dos du rameur.	Un bateau de loin dans une mer bleue et calme. Plan d'ensemble.	Un ravin aride d'arbre avec peu de feuillage. Plan d'ensemble.
VOIX-OFF	<i>dé,</i>	<i>conduit progressivement en aveugle à travers chaque première vision erronée.</i>		<i>Mais si non pas seulement un témoin,</i>
MUSIQUE	—			
AMBIANCE/ BRUITAGE	Eau et bateau qui grince. Presque son synchrone avec les rames.		Des oiseaux chantent.	
MOUVEMENT	Suivi libre.	Suivi libre.	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	RAMEUR	RAMEUR	—	
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Motif striures. Raccord métonymique.	Motif striures. Plus resserré que le plan 79. Raccord métonymique. Charon est le « <i>conducteur</i> » des âmes...	...sur Achéron.	Soleil du midi, possible commencement de la seconde partie.

PLAN	85	86	87	88
TC	17:45	17:49	18:05	18:22
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Des escaliers en pierres vus de ¾ de l'amphithéâtre d'Epidaure, sans végétation. Les ombres creusent les marches.	Barbelés vus de 3/4.	Une femme à la tenue orange se recoiffe avec une épingle.	Femme se recoiffant.
VOIX-OFF	<i>mais une foule invisible vous regardait.</i>	<i>Si, en même temps, quelque part, dans un quelque part inimaginable, quelqu'un se mettait tranquillement à vous rempla-</i>	<i>cer.</i>	
MUSIQUE	Thème de <i>la répétition écrasante</i> , mais sans l'ostinato des basses du piano, seulement les cordes. Fluide.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	Des oiseaux chantent.	—		
MOUVEMENT	FIXE	Travelling AVANT.	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	—		MARIA	MARIA
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)		
NOTES	« <i>Foule invisible</i> » dans les gradins. Raccord son.	Retour du plan d'ouverture, autre axe, mais même mouvement. Possible commencement de la seconde partie. Motif épingle/barbelés.	Motif épingle/barbelés. « <i>Quelqu'un</i> », c'est peut-être elle.	Raccord dans l'axe arrière dans le mouvement de cheveux. Raccord métonymique.

PLAN	89	90	91	92
9 TC	18:26	18:31	18:48	18:59
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Entrée du blockhaus.	La statuette d'Horus balaie de gauche à droite.	Mur, puis canaux de Venise.	Mer calme avec de minuscules vagues. Plan rapproché.
VOIX-OFF		<i>Si les rôles étaient redistribués.</i>		
MUSIQUE	Thème de <i>la répétition écrasante</i> , mais sans l'ostinato des basses du piano, seulement les cordes. Fluide. Fade sur le dernier plan.			Silence.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—		Eau remuée, possible son <i>in</i> avec les rames.	Des vagues. Son pas synchrone.
MOUVEMENT	FIXE	Objet se meut à DROITE.	Travelling ciseaux GAUCHE (sans arrêt).	FIXE
PERSONNAGE	—	STATUE	—	
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)		
NOTES	Jamais été si proche.	Horus « redistribue les rôles », pointant un plan, puis l'autre.	Inverse du mouvement précédent.	Raccord son.

PLAN	93	94	95	96
TC	19:09	19:27	19:34	19:44
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Tambours en pierres de Palmyre à gauche et à droite.	Quatre toréros autour d'un taureau.	Quelqu'un pose la tête de la femme au brancard sur la table d'opération.	Un toréro danse avec un taureau.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Ostinato avec sa basse. Fade sur le second plan.		Thème de la mer.	
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Panoramique DROITE.	FIXE (presque).	Léger panoramique GAUCHE.	FIXE
PERSONNAGE	—	TAUREAU	MARIA	TAUREAU
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)		EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES		Montage alterné taureau/opérée.	Montage alterné taureau/opérée.	Montage alterné taureau/opérée.

PLAN	97	98	99	100
TC	20:01	20:07	20:39	20:44
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Le visage de la femme sur la table d'opération tourné vers le haut.	Matador et un taureau.	Le visage de la femme sur la table d'opération tourné vers nous.	Un matador et le taureau de plus loin.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Thème de la mer.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	Suivi libre.	FIXE	Suivi libre. Long zoom.
PERSONNAGE	MARIA	TAUREAU	MARIA	TAUREAU
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)		EXPLICITE (IMAGE)		EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Montage alterné taureau/opérée.	Montage alterné taureau/opérée.	Montage alterné taureau/opérée.	Montage alterné taureau/opérée.

PLAN	101	102	103	104
TC	21:04	21:43	21:53	22:14
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Mur jaune d'une villa, la terrasse, puis la plage.	Jardins et fontaine sicilien•ne•s.	La mer grise agitée.	Une femme (qui se recoiffait), se rhabille en jouant du sens des boutons de sa chemise.
VOIX-OFF	<i>Rien n'est fermé dans ce glissement dont la blancheur s'assourdit, s'accroît, chaque surface possible ici devient transparente, ouvre sur des tableaux imprévus, oubliés, ramenés en silence par cette mer blanche. Tableaux ramenés et lentement rapprochés les uns des autres,</i>	<i>emboîtés les uns dans les autres, silencieusement.</i>	<i>Si en même temps quelque part, quelqu'un se mettait tranquillement à vous remplacer.</i>	
MUSIQUE	Thème de la mer. Fade.	Reprise.	Développement à la flûte.	
AMBIANCE/ BRUITAGE	Le vent souffle.		—	
MOUVEMENT	Travelling latéral et panoramique DROITE	Court travelling AVANT.	FIXE	Suivi libre. Tilt BAS, et HAUT.
PERSONNAGE	—			MARIA
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE/TEXTE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)				
NOTES	Série en aller-retour. « glissement » : long travelling. « Surface transparente », la couleur du mur est la même que le sable laissé vide en fin de dernier plan. « Mer » rapproche les plans.	Intrus à la série en aller-retour. Raccord son.	Série en aller-retour.	Série en aller-retour. « Quelqu'un », c'est peut-être elle.

PLAN	105	106	107	108
TC	23:19	23:28	23:58	24:16
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Mer grise agitée.	Plage, terrasse de la villa et le mur blanc, sans le panoramique.	Trois toréros autour d'un taureau.	Taureau. Accent sur l'épée et les banderilles plantées.
VOIX-OFF		<i>Rien n'est fermé, dans ce glissement sourd, on est dans son reflux.</i>		
MUSIQUE	Continuité, ajout d'une phrase au xylophone.		—	
AMBIANCE/ BRUITAGE	Le vent	et les vagues soufflent fort.	Le vent se calme.	La foule crie, siffle et semble réagir en direct.
MOUVEMENT	FIXE		Travelling latéral GAUCHE.	Suivi libre. Zoom.
PERSONNAGE	—		TAUREAU	TAUREAU
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)		EXPLICITE (IMAGE/TEXTE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)			EXPLICITE (IMAGE/SON)	EXPLICITE (IMAGE/SON)
NOTES	Retour de plan (103). Série en aller-retour.	Plan inverse au 101. Série en aller-retour. Retour de phrase du plan 101. Raccord son.		Faux raccord dans l'axe avant. Mort évitée, implicite. Raccord métonymique. Raccord son.

PLAN	109	110	111	112
TC	24:17	24:22	24:36	24:40
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Le taureau se met seul au sol.	Entrée du blockhaus. Le mur remplit le cadre après le panoramique.	Visage du sarcophage de Toutankhamon.	Mur du blockhaus.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Retour de la répétition écrasante juste avant que le premier plan ne se termine.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	La foule crie, siffle et semble réagir en direct.	—		
MOUVEMENT	Suivi libre.	Panoramique DROITE.	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	TAUREAU	—	MOMIE	—
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE/SON)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Faux raccord dans l'axe arrière. Raccord métonymique. Raccord son.	Presque même valeur que celle du plan 89. Association taureau/blockhaus de nouveau.	Plan pris entre deux blockhaus, comme l'était le premier plan de taureau.	Suite du plan 110.

PLAN	113	114	115	116
TC	24:42	24:55	24:58	25:05
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Le visage de la femme sur la table d'opération.	La mer bleue calme.	Les escaliers en pierres de l'amphithéâtre d'Epidaure sans végétation de 3/4.	Un ravin aride d'arbre avec peu de feuillage. Plan d'ensemble.
VOIX-OFF	<i>Les pièces du jeu sont reprises,</i>	<i>elles seront relancées,</i>	<i>autres et les mêmes, de la même façon et différemment.</i>	
MUSIQUE	Thème de la répétition écrasante. Fade.	Bourdon en sustain.		
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Travelling circulaire GAUCHE.	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	MARIA	—		
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)		EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)		IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Fin du plan en miroir exact avec le sarcophage du plan 111.	« Relancés » par les vagues de la mer.		Plan pris entre les deux escaliers. Du vide dans les trois cas.

PLAN	117	118	119	120
TC	25:10	25:14	25:22	25:31
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Les escaliers en pierres de l'amphithéâtre d'Epidaure sans végétation de 3/4.	Tête d'une statue pharaonique en pierre, sans nez, de loin.	Tête d'une statue pharaonique en pierre, sans nez.	Visage du sarcophage de Toutankhamon.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Bourdon en <i>sustain</i> . Retour de l'ostinato marquant les coupes en montage métrique.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	—	STATUE	STATUE	MOMIE
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Plus proche que plan 115, on ne s'en rend pas compte. Plans « <i>autres et les mêmes</i> » donc, grâce à l'ajout d'un plan entre les deux qui évite la comparaison et du coup la dissemblance.	Motif pharaon.	Raccord dans l'axe avant, donc là on voit qu'il ne s'agit pas du même plan. Raccord métonymique. Motif pharaon.	Motif pharaon.

PLAN	121	122	123	124
TC	25:34	25:35	25:37	25:39
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Deux bouts de murs de blockhaus et de l'herbe sèche qui tremble.	Entrée du blockhaus.	Visage égyptien en pierre de Néfertiti.	Tête d'une statue pharaonique en pierre, sans nez.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Retour de l'ostinato marquant les coupes en montage métrique.			Fade.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	—		STATUE	STATUE
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Plus éloigné qu'à la dernière occurrence. Motif camouflage.	Pas exactement même angle que les autres occurrences. Motif camouflage.		Plus éloigné que plans 118 et 119. Fin de montage métrique avec le plan qui l'avait commencé.

PLAN	125	126	127	128
TC	25:48	25:53	25:58	26:05
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Une dalle en métal sort d'une porte de la fonderie, comme régurgitée.	Gros plan visage d'une momie.	Deux pyramides en léger <i>dutch angle</i> .	Des pierres des pyramides en gros plan, 3/4.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Reprise plus fluide de l'ostinato.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Objet se meut en ARRIÈRE.	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	—	MOMIE	—	
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)		EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)		EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Association fonderie/momie.	Association fonderie/momie. Série oscillant entre momie et pyramides.	Série oscillant entre momie et pyramides. Motif triangulaire.	Série oscillant entre momie et pyramides. Motif triangulaire.

PLAN	129	130	131	132
TC	26:07	26:11	26:13	26:17
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Gros plan visage d'une momie.	Orange.	Des pierres des pyramides en gros plan, face.	Gros plan visage d'une momie.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	<i>Sustain. Reprise.</i>	<i>Sustain. Reprise.</i>	<i>Sustain. Reprise.</i>	
AMBIANCE/ BRUITAGE				
MOUVEMENT	FIXE	Court travelling AVANT.	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	MOMIE	—		MOMIE
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)		IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série oscillant entre momie et pyramides.	Intrus à la série oscillant entre momie et pyramides. Nommé « mandarine » par Pollet.	Série oscillant entre momie et pyramides.	Série oscillant entre momie et pyramides.

PLAN	133	134	135	136
TC	26:23	26:29	26:38	26:45
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Des pierres triangulaires dans l'eau de près, en plongée.	D'autres pierres triangulaires dans l'eau d'un peu plus loin, en plongée.	D'autres pierres triangulaires dans l'eau de près, de face.	De dos le vieux rameur et sa barque.
VOIX-OFF		<i>Dans cette oscillation, cette marge,</i>	<i>à nouveau l'indication aveugle que la moindre chose est aussi vaste que la plus vaste.</i>	<i>Que le point de vue se situe également partout.</i>
MUSIQUE	Reprise, fade.		—	
AMBIANCE/ BRUITAGE	—	Ballotement de l'eau remuée.		Eau et grincement.
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	Suivi libre.
PERSONNAGE	—			RAMEUR
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série oscillant entre momie et pyramides. Motif triangulaire.	Série oscillant entre momie et pyramides. Changement d'angle. Raccord métonymique. Motif triangulaire.	Série oscillant entre momie et pyramides. Changement d'angle. Raccord métonymique. Motif triangulaire. Raccord son.	Motif triangulaire. Raccord son.

PLAN	137	138	139	140
TC	26:52	26:55	27:00	27:06
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Fille qui se recoiffe.	Fille qui se recoiffe.	Fille qui se recoiffe.	Fille qui se recoiffe.
VOIX-OFF	<i>Tableaux ramenés et lentement</i>	<i>rapprochés les uns des autres, emboîtés les uns dans les autres,</i>	<i>silencieusement.</i>	<i>Avec la sûreté de l'habitude, de la distraction.</i>
MUSIQUE	Fade lent pour le thème de la mer.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	Les vagues calmes, comme au loin. Son presque <i>in</i> .			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	MARIA	MARIA	MARIA	MARIA
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)				
NOTES	Champ.	Raccord dans l'axe avant. Raccord métonymique. Les deux plans sont « rapprochés », « emboîtés » selon la convention du champ/contrechamp. Raccord son.	Contrechamp. Raccord métonymique. Plan précédent « emboîté » dans le miroir de celui-là. Raccord son.	Champ. Raccord métonymique. « L'habitude » du retour du champ. Raccord son.

PLAN	141	142	143	144
TC	27:10	27:39	27:43	27:56
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Fille qui se recoiffe dans le miroir.	Fille qui se recoiffe.	Taureau seul.	Femme sur la table d'opération, la tête à gauche.
VOIX-OFF				<i>L'accumulation de mémoire se poursuit,</i>
MUSIQUE	Thème de la mer.		Thème de la <i>continuité mélancolique</i> , avec un bourdon sousmixé (par rapport à d'habitude).	
AMBIANCE/ BRUITAGE	Les vagues calmes, comme au loin. Son presque <i>in</i> .		—	
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	Suivi libre. Dézoom.	FIXE
PERSONNAGE	MARIA	MARIA	TAUREAU	MARIA
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)			EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Contrechamp. Raccord métonymique. Le plan dans le miroir est une « <i>distraction</i> » au système champ/contrechamp. Raccord son.	Champ. Raccord métonymique. Association taureau/femme. Raccord son.	Association taureau/femme.	Association taureau/femme. « <i>Mémoire</i> » d'une femme qui semble rêver.

PLAN	145	146	147	148
TC	27:59	28:10	28:19	28:23
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Un pilier du temple de Bassae.	Le temple de Basse en plan large.	Une pince lâche un morceau de ferraille. La porte se referme.	Statue de chien égyptien, sûrement Anubis.
VOIX-OFF	<i>monotone.</i>			<i>Mais si l'on était regardé,</i>
MUSIQUE	Une phrase s'abat sur chaque plan.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	Objet se meut en ARRIÈRE, puis à DROITE.	FIXE
PERSONNAGE	—			STATUE
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)		EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (TEXTE)	IMPLICITE (TEXTE)		EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	« <i>Monotone</i> » comme la couleur de la pierre.		Association fonderie/momie.	Association fonderie/momie, étant donné qu'Anubis est le dieu momificateur. Motif visage.

PLAN	149	150	151	152
TC	28:28	28:32	28:36	28:40
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	La tête d'une statue pharaonique en pierre, sans nez, de très loin.	La statuette d'Horus pointe vers nous.	Bouche d'un masque égyptien en bois de face.	Visage d'un masque égyptien en bois, 3/4.
VOIX-OFF			<i>rien ne parle plus,</i>	<i>mais c'est une sorte de parole tacite,</i>
MUSIQUE	Une phrase s'abat sur chaque plan.		Bourdon seul.	
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	STATUE	STATUE	STATUE	STATUE
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Motif visage.	Motif visage. Bascule de point rend plus percutante l'adresse à nous de la part d'Horus.	Série visage/bouche. « Rien ne parle » sur bouche figée.	Changement d'axe. Raccord métonymique. Série visage/bouche.

PLAN	153	154	155	156
TC	28:45	28:50	28:54	28:59
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Bouche d'un visage égyptien de Néfertiti en pierres de face.	Bouche d'un masque égyptien en bois de face.	Visage égyptien de Néfertiti en pierres, 3/4 gauche.	Visage égyptien de Néfertiti en pierres, 1/4 droite.
VOIX-OFF	<i>arrêtée, endormie juste avant la parole</i>	<i>qui ne peut traverser ce champ où elle est freinée.</i>		
MUSIQUE	Phrase. Fade.	Bourdon seul.	Reprises des phrases.	
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	STATUE	STATUE	STATUE	STATUE
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série visage/bouche. « Endormie » dans la pierre.	Retour du plan 151. Série visage/bouche.	Série visage/bouche.	Changement d'axe. Raccord métonymique. Série visage/bouche.

PLAN	157	158	159	160
TC	28:15	29:19	29:22	29:26
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Visage égyptien de Néfertiti en pierres, ¾ gauche.	Bouche d'un visage égyptien de Néfertiti en pierres, ¼ droite.	Bouche d'un visage égyptien de Néfertiti en pierres, face.	Visage, sans nez en pierres, d'un génie ailé grec, ¼ gauche.
VOIX-OFF		<i>Parole enfermée,</i>	<i>basculant en surface.</i>	
MUSIQUE	Fade.	—	—	Thème de <i>la mer</i> en montage métrique.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	STATUE	STATUE	STATUE	STATUE
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Plus rapproché que plan 155. Raccord métonymique. Série visage/bouche.	Changement d'axe. Raccord métonymique. Plus rapproché que plan 156. Série visage/bouche. « <i>Parole enfermée</i> » dans la pierre.	Changement d'axe. Retour du plan 153. Raccord métonymique. Série visage/bouche.	Série visage/bouche.

PLAN	161	162	163	164
TC	29:36	29:40	29:45	29:53
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Visage, sans nez en pierres, d'un génie ailé grec, ¼ gauche.	Visage, sans nez en pierres, d'un génie ailé grec, ¼ gauche.	Visage, sans nez en pierres, d'un génie ailé grec, ¼ gauche.	Mer calme.
VOIX-OFF				<i>Au vu de toute une foule calme,</i>
MUSIQUE	Thème de <i>la mer</i> en montage métrique.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	STATUE	STATUE	STATUE	—
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	
NOTES	Raccord dans l'axe arrière. Raccord métonymique. Série visage/bouche.	Raccord dans l'axe avant. Raccord métonymique. Série visage/bouche.	Raccord dans l'axe avant. Raccord métonymique. Série visage/bouche.	On entend presque « <i>houle calme</i> ». Série en aller-retour.

PLAN	165	166	167	168
TC	29:56	29:59	30:01	30:04
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Femme sur la table d'opération, la tête à gauche.	Escaliers en pierres de l'amphithéâtre d'Epidaure sans végétation de 3/4.	Escaliers en pierres de l'amphithéâtre d'Epidaure sans végétation de face.	Femme sur la table d'opération, la tête à gauche.
VOIX-OFF	<i>invisible.</i>			
MUSIQUE	Thème de <i>la mer</i> en montage métrique. Fade sur le dernier plan.			—
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			Le bruit des vagues très lointain.
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	MARIA	—		MARIA
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)		EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série en aller-retour.	« Foule calme, invisible » Série en aller-retour.	« Foule calme, invisible » Changement d'axe. Raccord métonymique. Série en aller-retour (imparfait ici dans la symétrie).	Retour du plan 165. Série en aller-retour.

PLAN	169	170	171	172
TC	30:08	30:22	30:35	31:03
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	La mer agitée avec ses vagues.	Étendue déserte avec des cyprès. Des arbres passent au premier plan.	Ruines gréco-romaines de Palmyre. Des colonnes passent au premier plan.	Étendue déserte avec des cyprès. Des arbres passent au premier plan.
VOIX-OFF		<i>Douleur dissimulée dans des paysages qu'on traverse sans pouvoir les atteindre.</i>	<i>Au vu de toute une foule calme, invisible. Conduit progressivement en aveugle à travers chaque première vision erronée.</i>	
MUSIQUE	—			
AMBIANCE/ BRUITAGE	Le bruit des vagues très lointain sur le plan précédent, rentre fort et <i>in</i> ici.	Cigales,	puis abeilles un peu avant la fin du plan.	Abeilles, puis oiseaux au milieu du plan.
MOUVEMENT	FIXE	Travelling latéral GAUCHE (sans arrêt).	Travelling latéral GAUCHE (sans arrêt).	Travelling latéral GAUCHE (sans arrêt).
PERSONNAGE	—			
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE/SON)	EXPLICITE (IMAGE/SON)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)		IMPLICITE (IMAGE/TEXTE)	IMPLICITE (IMAGE/TEXTE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série en aller-retour : mer est passée de « calme » à agitée. Raccord son.	« Paysages traversés » d'un travelling.	Raccord mouvement. Raccord son. Les colonnes ressemblent aux cyprès.	Raccord mouvement. Suite du plan 170. Raccord son.

PLAN	173	174	175	176
TC	31:29	31:45	31:51	31:54
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Un matador danse avec un taureau.	La terrasse et la plage.	La plage et la mer calme, petites vagues.	Un matador danse avec un taureau.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Thème de <i>la mer</i> à la guitare.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE (presque).
PERSONNAGE	TAUREAU	—		TAUREAU
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)			EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série taureau/mer/femme.	Série taureau/mer/femme.	Série taureau/mer/femme.	Série taureau/mer/femme.

PLAN	177	178	179	180
TC	32:00	32:17	32:31	32:38
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Une personne passe derrière la femme allongée sur la table d'opération. On se rapproche de son visage.	Un matador danse avec un taureau.	La plage et la mer calme, petites vagues.	Un matador danse avec un taureau.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Thème de <i>la mer</i> à la guitare.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Travelling AVANT.	FIXE	FIXE	Suivi libre. Léger zoom.
PERSONNAGE	MARIA	TAUREAU	—	TAUREAU
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)		EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)		EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série taureau/mer/femme.	Série taureau/mer/femme.	Série taureau/mer/femme.	Série taureau/mer/femme. Plan rapproché.

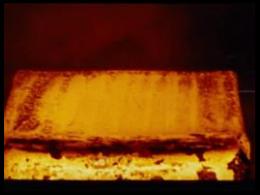
PLAN	181	182	183	184
TC	32:43	32:51	33:14	34:08
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Un matador danse avec un taureau.	Une personne passe derrière la femme allongée sur la table d'opération. On se rapproche de son visage.	Un matador donne un coup d'épée à un taureau. La bête meurt. Le matador repart comme vexé.	Visage d'une momie égyptienne.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Thème de <i>la mer</i> à la guitare.		Fin du thème de <i>la mer</i> . Arrivée du <i>bourdon</i> .	Ostinato.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	Travelling AVANT.	Crash zoom. Suivi libre. Léger dézoom.	FIXE
PERSONNAGE	TAUREAU	MARIA	TAUREAU	MOMIE
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)		EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série taureau/mer/femme. Faux raccord arrière. Raccord métonymique.	Série taureau/mer/femme. Retour du plan 177.	Raccord mouvement avant. Série taureau/mer/femme.	Raccord avec le visage de la femme du plan 182. Momie seule, sans l'association fonderie.

PLAN	185	186	187	188
TC	34:12	34:30	34:36	34:41
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Deux blocs de murs de blockhaus.	Gros plan sur des barbelés.	Visage d'une statue de femme en pierres blanches, de loin.	Gros plan sur des barbelés.
VOIX-OFF	<i>Douleur dissimulée dans des paysages qu'on traverse sans pouvoir les atteindre.</i>		<i>Le rapport se fait plus étroit, plus rapide.</i>	
MUSIQUE	Ostinato.		—	Reprise de l'ostinato abrupte.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—		Vent souffle.	
MOUVEMENT	Travelling latéral DROITE.	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	—		STATUE	—
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Plus loin que dernières occurrences.		Plan pris entre deux barbelés différents.	Retour du plan 186. Raccord son.

PLAN	198	190	191	192
TC	34:47	34:52	34:55	34:56
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Un taureau martèle le sable.	La statuette d'Horus pointe vers nous.	Le mur du blockhaus.	Des pierres triangulaires dans l'eau, de près, de face.
VOIX-OFF				<i>Éléments neutres, se tressant</i>
MUSIQUE	Continuité de l'ostinato.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Suivi libre.	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	TAUREAU	STATUE	—	
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES				Motif triangulaire.

PLAN	193	194	195	196
TC	35:01	35:07	35:12	35:14
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Des pierres triangulaires, de face, plus proches.	D'autres pierres triangulaires, de face, proches.	Encore plus de pierres triangulaires, de face, proches.	Des colonnes du temple de Bassae.
VOIX-OFF	<i>et se refermant avec une acuité décisive, évoluant ensemble vers un accord</i>		<i>contrarié et sourd.</i>	
MUSIQUE	Continuité de <i>l'ostinato</i> . Fade sur le dernier plan.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	—			
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Motif triangulaire. Autre angle. Raccord métonymique.	Motif triangulaire. Autre angle. Raccord métonymique.	Motif triangulaire. Motif pierres. Autre angle. Raccord métonymique.	Motif pierres.

PLAN	197	198	199	200
TC	35:18	35:29	36:04	36:10
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Le temple de Bassae en plan large.	Chemin de la maison en pierres sicilienne.	Portail de la maison en pierres sicilienne.	Des ruines de temples gréco-romains de Palmyre.
VOIX-OFF	<i>On est maintenant de plus en plus remplacé par un mouvement clair et sûr.</i>			
MUSIQUE	Bourdon.	Reprise de <i>la répétition écrasante</i> sans l'ostinato au piano.		
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	Long travelling AVANT (sans arrêt).	Long travelling AVANT (sans arrêt).	Travelling latéral DROITE (sans arrêt).
PERSONNAGE	—			
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Autre angle. Raccord métonymique.	« <i>Mouvement clair et sûr</i> » de ce travelling et du jump cut qui suit déjà vu aux plans 32/33.	Raccord dans l'axe avant.	

PLAN	201	202	203	204
TC	36:38	36:42	36:45	36:47
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Dalle en ferraille rentre dans la porte de la fonderie, comme avalée.	Visage d'une statue de femme en pierres blanches, 3/4 droite, de loin.	Visage d'une statue de femme en pierres blanches, de loin.	Visage d'une statue de femme en pierres blanches, encore plus rapproché.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Thème de la répétition écrasante sans l'ostinato au piano.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Objet se meut en AVANT.	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	—	STATUE	STATUE	STATUE
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)		EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)		IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Fonderie seule, sans momie.		Changement d'axe. Raccord métonymique.	Raccord dans l'axe avant. Raccord métonymique.

PLAN	205	206	207	208
TC	36:54	36:57	37:02	37:09
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Visage d'une statue de femme en pierres blanches, encore plus rapproché.	Visage d'une statue de femme en pierres blanches, toujours plus rapproché.	Visage de la femme allongée sur la table d'opération.	La main gauche de la femme sur la table d'opération.
VOIX-OFF			<i>Le trait est tiré, derrière le rideau,</i>	<i>où il est encore interdit d'aller,</i>
MUSIQUE	Thème de la répétition écrasante sans l'ostinato au piano. Fade sur le dernier plan.			—
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	STATUE	STATUE	MARIA	MARIA
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)		
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Raccord dans l'axe avant. Raccord métonymique.	Raccord dans l'axe avant. Raccord métonymique.		Changement d'axe. Raccord métonymique.

PLAN	209	210	211	212
TC	37:11	37:14	37:20	37:26
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Noir et blanc figé. Vieux rameur de dos avec sa barque.	Noir et blanc figé. Vieux rameur de dos rapproché.	Noir et blanc figé. Vieux rameur de face avec sa barque.	Noir et blanc figé. Visage du vieux rameur de face.
VOIX-OFF		<i>dans le suspens de la conjonction, de la juxtaposition finale.</i>		
MUSIQUE	—		Thème de <i>la mer</i> .	
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	RAMEUR	RAMEUR	RAMEUR	RAMEUR
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série monochrome. Photogramme inversé du plan 79. Est-ce « <i>derrière le rideau</i> » ?	Série monochrome. Raccord dans l'axe avant. Raccord métonymique. Photogramme inversé du plan 82.	Série monochrome. Contrechamp. Raccord métonymique. Photogramme ne correspondant à aucun autre plan.	Série monochrome. Raccord dans l'axe avant. Raccord métonymique. Photogramme ne correspondant à aucun autre plan.

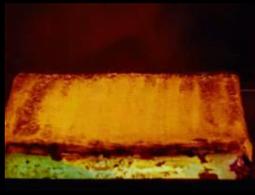
PLAN	213	214	215	216
TC	37:33	37:39	37:44	37:50
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Noir et blanc figé. Main gauche du vieux rameur.	Noir et blanc figé. Visage du vieux rameur 3/4 gauche.	Noir et blanc figé. Premier bouton de la femme qui se rhabille.	Noir et blanc figé. Second bouton de la femme qui se rhabille.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Thème de <i>la mer</i> .			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	RAMEUR	RAMEUR	MARIA	MARIA
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série monochrome. Changement d'axe. Raccord métonymique. Photogramme inversé du plan 80.	Série monochrome. Changement d'axe. Raccord métonymique. Photogramme inversé du plan 81.	Série monochrome. Photogramme inversé du plan 104.	Série monochrome. Changement d'axe. Raccord métonymique. Photogramme inversé du plan 104.

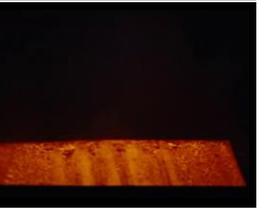
PLAN	217	218	219	220
TC	37:55	38:01	38:04	38:09
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Noir et blanc figé. Gros plan de barbelés.	Noir et blanc figé. Accordéon.	Noir et blanc figé. Visage de la femme qui se recoiffe 3/4 droite.	Noir et blanc figé. Visage de la femme qui se recoiffe 3/4 droite.
VOIX-OFF		<i>Rien ne parle plus.</i>		
MUSIQUE	Thème de <i>la mer</i> .			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE		ACCORDÉONISTE	MARIA	MARIA
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série monochrome. Photogramme inversé du plan 186.	Série monochrome. Photogramme inversé du plan 54.	Série monochrome. Photogramme inversé du plan 138.	Série monochrome. Changement d'axe. Raccord métonymique. Photogramme inversé du plan 138.

PLAN	221	222	223	224
TC	38:14	38:20	38:24	38:28
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Noir et blanc figé. Plan poitrine de la femme qui se recoiffe 3/4 droite.	Noir et blanc figé. La mer calme.	Noir et blanc figé. La mer calme.	Noir et blanc figé. La mer calme.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Thème de <i>la mer</i> .			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	FIXE	FIXE
PERSONNAGE	MARIA	—		
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
NOTES	Série monochrome. Raccord dans l'axe arrière. Raccord métonymique. Photogramme inversé du plan 137.	Série monochrome. Crescendo de la mer faisant sortir de la série. Photogramme inversé du plan 11.	Série monochrome. Moins calme. Crescendo de la mer faisant sortir de la série. Photogramme ne correspondant à aucun autre plan.	Série monochrome. Encore moins calme. Crescendo de la mer faisant sortir de la série. Photogramme ne correspondant à aucun autre plan.

PLAN	225	226	227	228
TC	38:33	38:37	38:40	39:11
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Noir et blanc figé. La mer agitée de quelques vagues.	Noir et blanc figé. La mer agitée d'une grosse vague.	La femme allongée sur la table d'opération, de haut, puis de côté.	Accordéon.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Thème de <i>la mer</i> .		Musique grecque de Stélios Kazantzídis.	
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	FIXE	Lent travelling circulaire GAUCHE.	Suivi libre.
PERSONNAGE	—		MARIA	ACCORDÉONISTE
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (MUSIQUE)	EXPLICITE (IMAGE/MUSIQUE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	
NOTES	Série monochrome. Crescendo de la mer faisant sortir de la série. Photogramme inversé du plan 17.	Série monochrome. Crescendo de la mer faisant sortir de la série. Photogramme inversé du plan 169.	Motif Maria.	

PLAN	229	230	231	232
TC	39:19	39:43	39:46	39:54
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	La femme de la fête à la fleur jaune.	Profil de la femme allongée sur la table d'opération.	Chemin menant à la maison en pierres sicilienne.	Les escaliers en pierres de l'amphithéâtre d'Epidaure sans végétation, de 3/4.
VOIX-OFF			<i>Contre toute attente, un reflux irrésistible,</i>	
MUSIQUE	Musique grecque de Stélios Kazantzídis.	—	Thème de <i>la continuité mélancolique</i> , sans bourdon.	Phrase.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Suivi libre.	FIXE	Travelling AVANT (sans arrêt).	FIXE
PERSONNAGE	MARIA	MARIA	—	
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE/MUSIQUE)		EXPLICITE (TEXTE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)		EXPLICITE (TEXTE)	EXPLICITE (TEXTE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Changement d'axe. Raccord métonymique. Motif Maria.	Motif Maria.	Travelling final n° 1. Le « <i>reflux</i> », c'est cet épilogue, alors qu'on aurait pu croire que le film se finirait sur la femme opérée.	Travelling final n° 1.

PLAN	233	234	235	236
TC	39:56	39:59	40:02	40:07
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	La mer calme.	Chemin menant à la maison en pierres sicilienne.	Dalle en ferraille rentre dans la porte de la fonderie, comme avalée.	Chemin menant à la maison en pierres sicilienne.
VOIX-OFF		<i>un recommencement plus lointain,</i>		
MUSIQUE	Phrase.	Pause.	Phrase.	Pause.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	Travelling AVANT (sans arrêt).	Objet se meut en AVANT.	Travelling AVANT (sans arrêt).
PERSONNAGE	—			
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)		IMPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)		IMPLICITE (IMAGE)		IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Travelling final n° 1.	Travelling final n° 1. Suite du plan 231. Le plan « recommence plus loin » qu'il ne l'était au plan 231.	Travelling final n° 1. Raccord mouvement.	Travelling final n° 1. Suite du plan 234. Raccord mouvement.

PLAN	237	238	239	240
TC	40:10	40:15	40:17	40:19
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Dalle en ferraille rentre dans la porte de la fonderie, comme régurgitée.	Le temple de Bassae de très loin.	Chemin menant à la maison en pierres sicilienne.	Dalle en ferraille rentre dans la porte de la fonderie, comme avalée.
VOIX-OFF				<i>le mouvement,</i>
MUSIQUE	Phrase.	Phrase.	Pause.	Phrase.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Objet se meut en ARRIÈRE.	FIXE	Travelling AVANT (sans arrêt).	Objet se meut en AVANT.
PERSONNAGE	—			
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)		EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)		IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	
NOTES	Travelling final n° 1. Mouvement inverse au précédent.	Travelling final n° 1.	Travelling final n° 1. Suite du plan 236.	Raccord mouvement.

PLAN	241	242	243	244
TC	40:24	40:26	40:29	40:37
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Le visage d'une momie égyptienne.	Chemin menant à la maison en pierres sicilienne.	La pince d'une fonderie prend de la ferraille sans la laisser tomber.	Chemin menant à la maison en pierres sicilienne.
VOIX-OFF	<i>décollé de lui-même,</i>		<i>distribue maintenant les distances et les rôles, de l'autre côté, continue dans la trame</i>	<i>sa fonction inlassable.</i>
MUSIQUE	Phrase.	Pause.	Phrase.	Pause.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	FIXE	Travelling AVANT (sans arrêt).	Objet se meut en AVANT, puis en ARRIÈRE.	Travelling AVANT (sans arrêt).
PERSONNAGE	MOMIE	—		
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)		IMPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)		IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Travelling final n° 1.	Travelling final n° 1. Suite du plan 239. La combinaison du mouvement de la fonderie et de celui du sentier donne à ressentir le mouvement pour ce qu'il est, « décollé » du contenu des plans.	Travelling final n° 1. Raccord mouvement. « Distribue » comme une machine, une fonderie dans sa « trame sa fonction inlassable ».	Travelling final n° 1. Suite du plan 242. Raccord mouvement.

PLAN	245	246	247	248
TC	40:39	40:42	40:44	41:02
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	La statuette d'Horus pointe vers la droite.	La femme allongée sur la table d'opération de profil.	La porte s'ouvre de la fonderie et la pince vient prendre la ferraille, la laisse tomber, et la porte se referme.	Les ruines de temples gréco-romains de Palmyre.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Phrase.	Pause.	Phrase.	Phrase.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Objet se meut à DROITE.	FIXE	Objet se meut en AVANT, en ARRIÈRE, puis à DROITE.	FIXE
PERSONNAGE	STATUE	MARIA	—	
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)			EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)		IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Travelling final n° 1.	Travelling final n° 1.	Travelling final n° 1. Plus éloigné que plan 243.	Travelling final n° 1.

PLAN	249	250	251	252
TC	41:04	41:07	41:13	41:16
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	Chemin menant à la maison en pierres sicilienne.	Un taureau mort est trainé au sol.	Chemin menant à la maison en pierres sicilienne.	Le visage du vieux rameur de 3/4 gauche.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Phrase.	<i>Sustain.</i>	Mélodie seule.	Retour de l'accompagnement en phrases métriques.
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Travelling AVANT (sans arrêt).	Suivi libre, vers le HAUT.	Travelling AVANT (sans arrêt).	Suivi libre.
PERSONNAGE	—	TAUREAU	—	RAMEUR
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	IMPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Travelling final n° 1. Suite du plan 244.	Travelling final n° 1. Première mort interrompant le travelling.	Repart du début. Travelling final n° 2.	Travelling final n° 2. Motif visage.

PLAN	253	254	255	256
TC	41:25	41:29	41:34	41:37
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	La femme à la fleur jaune.	Les lèvres d'une statue de Néfertiti en pierres.	Les lèvres d'une autre statue en pierres, d'un génie ailé grec.	Chemin menant à la maison en pierres sicilienne.
VOIX-OFF				
MUSIQUE	Retour de l'accompagnement en phrases métriques.			
AMBIANCE/ BRUITAGE	—			
MOUVEMENT	Suivi libre.	FIXE	FIXE	Travelling AVANT (sans arrêt).
PERSONNAGE	MARIA	STATUE	STATUE	—
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)		IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)
NOTES	Travelling final n° 2. Motif visage.	Travelling final n° 2. Motif visage.	Travelling final n° 2. Motif visage.	Travelling final n° 2. Suite du plan 251.

PLAN	257	258	259	260
TC	41:44	41:47	41:57	42:14 – 42:20
IMAGE (bleu ≤ 2 sec., rouge ≥ 30 sec.)				
DESCRIPTION	La femme allongée sur la table d'opération de profil.	Le dos du vieux rameur en rapproché.	Le dos du vieux rameur et sa barque, en plus éloigné.	Un bateau perdu dans une mer calme.
VOIX-OFF	<i>Aujourd'hui, autrefois,</i>	<i>ailleurs.</i>	<i>Tandis qu'une clarté, un réveil aveuglant, déborde et recouvre tout en silence,</i>	<i>où l'on n'est plus qu'un point de plus en plus perdu et lointain.</i>
MUSIQUE	Retour de l'accompagnement en phrases métriques.			—
AMBIANCE/ BRUITAGE	—	—	Le bruit de l'eau et le grincement de la barque à la fin du plan. Presque son <i>in</i> .	—
MOUVEMENT	FIXE	Suivi libre.	Suivi libre.	FIXE
PERSONNAGE	MARIA	RAMEUR	RAMEUR	—
MÉDITERRANÉE ÉVOQUÉE (blanc/peu, bleu/fortement)		EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)	EXPLICITE (IMAGE)
MORT ÉVOQUÉE (blanc/peu, noir/fortement)	EXPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE)	IMPLICITE (IMAGE/TEXTE)	IMPLICITE (IMAGE/TEXTE)
NOTES	Travelling final n° 2. Deuxième mort interrompant le travelling.	« <i>Ailleurs</i> » étant donné que c'est un autre plan.	Raccord dans l'axe arrière. « <i>Réveil aveuglant</i> » sont peut-être les lumières qui vont se rallumer à la fin du film ici.	Bateau est un tout petit « <i>point perdu lointain</i> ».

Dossier Partie Pratique de Mémoire [PPM] (version 26/01/2021)

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma — 20, rue Ampère BP 12

93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr



CORRESPONDANCES

Partie Pratique de Mémoire de Master

Réalisée par Mathéo Palma

Spécialité Cinéma, promotion 2019-2021

Soutenance d'octobre 2021

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : *La pensée par analogie au cinéma. Leçons de Méditerranée (1963) de Jean-Daniel Pollet.*

Directeur de mémoire : David FAROULT, maître de conférences à l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Directeur de mémoire extérieur : Nicolas HUMBERT, réalisateur, scénariste, peintre et écrivain.

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO, professeure des universités à l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

CV



Mathéo PALMA, aspirant réalisateur

RENSEIGNEMENTS

10 rue Jean-Baptiste Clément 94200 IVRY-SUR-SEINE

06 06 41 24 54

m.palma@ens-louis-lumiere.fr

Homme né le 22 février 1997 à ERMONT (95)

Langues : anglais (courant), espagnol (notions)

ENSEIGNEMENTS

Master Cinéma **2018 — 2021**

ENS Louis-Lumière, Section Cinéma, Promotion 2021, Saint Denis, 93200

M1 Arts du spectacle mention études cinématographiques **2014 — 2018**

Université Paris VII Diderot, Paris, 75013

Obtention du baccalauréat filière Scientifique option Euro Anglais **2011 — 2014**

Lycée Félix Faure, Beauvais, 60057

EXPÉRIENCES DE TOURNAGES

Réalisateur (projets scolaires)

Le calme aimant de tes bras. DOP : Carol Sibony (fiction, 7'30''). **Décembre 2020**

Entre chien et loup. DOP : Laurent Ganiage et Lily Grizard (fiction, 12'). **Septembre 2019**

L'Île qui s'était jetée d'un pont. Co-réalisé avec Carol Sibony et Thibaut Haas (documentaire, 14'30''). **Mai 2019**

Lettres à Élise (documentaire, 8'). **Mars 2019**

QUELQUES REMARQUES PRÉALABLES

Le dossier qui suit n'est plus tout à fait d'actualité, datant de janvier 2021. Le projet s'articulant surtout en tant que film de montage, c'est surtout à cette étape qu'il s'est écrit et se réécrit encore au moment où je note ces mots. C'est là qu'il se cherche véritablement. Les pages qui suivent décrivent plutôt le cadre minimum dont j'avais besoin pour penser le tournage, la matière du film, les intentions premières que je savais par la suite malléables, *dépassables*. Il m'a néanmoins semblé bon de les garder intactes et de les inclure tout de même ainsi, afin de témoigner de ce qu'aurait pu être le film, mais surtout de son évolution ; ce qu'il a gardé et ce qu'il a transformé.

SYNOPSIS

Un refuge contre l'impassionnel du monde.

Non pas renfermé, mais ouvert.

Des écrans comme des réminiscences.

Des souvenirs vagues. Des vagues de souvenirs.

Cristaux du temps, palimpsestes, échos, éclats.

Bonds, sauts, ponts. Des devenirs.

En quête d'instinct, de sen.timent.s, de désir.

Pour contrer leur manque.

Localiser. Recoudre. Avec les mains.

Tout se tient, non pas logiquement.

Analogiquement.

Un montage d'images prises sur le vif pendant des mois, des tranches de vie rapprochées selon des combinaisons porteuses d'un sens intime. Des personnes qui m'entourent, des textures qui m'inspirent, des objets vivants et d'autres, inertes. Et une voix qui commente à distance, hors du temps, en quête de la trace d'un *vécu*. Entrecoupant plusieurs fois l'assemblage, un homme dont on devine qu'il est la source des souvenirs, dans un salon rempli d'écrans — que l'on découvrira peu à peu, à l'aide d'une caméra libre dans ses mouvements — dont on perçoit l'aspect métaphorique d'*intérieur*. Par-là, il essaie de retrouver du désir et une sensibilité dans la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat et le toucher, dans la mesure où le cinéma peut les convoquer.

ARTICULATION AVEC LA PARTIE THÉORIQUE

L'une des difficultés de ce mémoire réside dans une écriture *rationnelle* sur l'analogie. Aller à l'encontre de sa posture et de ses pouvoirs, pour mieux les énoncer et les décortiquer. Cette partie pratique me permet au contraire de revenir à un instinct, à l'envie primaire de cette étude : penser *analogiquement* l'analogie, afin de laisser libre cours à mes passions et garder toute ma tête en les écoutant. Cette recherche en va-et-vient est absolument nécessaire pour comprendre l'analogie au cinéma, car quelque chose s'y cache, entre raison et sentiment. Expérimenter, confronter à la pratique. Filmer beaucoup, avec les mains. Voir ce qui fonctionne ou non. Hésiter. Tirer des conclusions. Trouver. Recentrer. Répéter les étapes précédentes. Comme deux vases communicants, deux façons concomitantes de penser l'analogie.

NOTE D'INTENTION

Je vais bien. Enfin, je crois. Mieux qu'avant en tout cas. Moins bien qu'après, j'espère. Difficile alors de nommer ce qui colle à la peau. Blues, dépression, angoisse ou oblomovisme ? On finit par tout mélanger, à tout mettre dans le même panier. C'est toutefois chronique depuis deux ans, dans les deux sens du terme : qui se développe, dure lentement, et qui se répète, ressurgit à intervalles plus ou moins réguliers. Et dans l'acharnement étatique actuel à gérer cette crise en mettant sur le banc les étudiant•e•s, cet affaiblissement moral a là son terreau tout trouvé, se manifestant de plus en plus sous la forme d'un *manque de désir*. C'est tout du moins ces mots qui sortent aujourd'hui spontanément pour en parler. Là où l'intuition se consolide, c'est lorsque l'on tente de retracer cette question du désir, au regard des deux dernières années.

Si vous avez prêté l'oreille aux discussions de couloirs entre étudiant•e•s durant cette période, la phrase revient plus souvent qu'on ne le croit : « *Comment cultiver ici mon désir ?* » Aux comptes-rendus de semestres, comme aux fins de projection d'*exercices*, la question se reformule : est-ce dû à un manque de temps pour s'épanouir, une difficulté à cohabiter avec certaines contraintes ou une carence d'éléments de réponse devant le poids de l'infantilisation ? Enfin. Cette *archéologie du manque de désir* n'est peut-être qu'un examen biaisé, surinterprété par un sursaut de subjectivité, et encore que. Évitions tout de suite le quiproquo. Il ne s'agit pas là de retracer causes et effets, de trouver des coupables et autres institutions à pointer du doigt. Non. Ce qu'il faut retenir, c'est que le mot *désir* n'est pas nouveau dans nos bouches.

Désir de films qui nous tiennent plus à cœur, imaginés un peu plus comme nous les entendons ; des objets qui nous ressemblent en somme. Mais ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'à ces mots, une même réponse toute faite et un peu condescendante formulée par plusieurs tuteurs

ici, comme s'ils s'étaient concertés : « *Si vous voulez filmer, prenez vos téléphones, ils peuvent faire ça vous savez ?* » Alors j'ai pris la provocation à la lettre, à quelques jours de la rentrée d'août et au lendemain de l'interdiction de se déplacer sans son masque dans Paris. Cela pourrait paraître anodin, mais quelque chose dictait déjà l'importance de la corrélation d'évènements. Le trait d'union, c'est une castration de l'expression — « *Quoi, qu'est-ce que t'as dit, j'ai pas entendu avec le masque ?* » La suite, c'est le contrôle exercé sur notre parole, notre liberté, et par extension, nos sensibilités, nos désirs.

Alors je filme avec mon téléphone.

Pourquoi ne pas l'avoir fait avant ? Blocage devant l'appareil. Pourquoi maintenant ? La nécessité et la découverte d'un outil qui convient à mon expression, une application Super 16 au rendu assez atypique. L'esthétique rappelle les carnets filmés de Jonas Mekas et la volonté qui s'y cache derrière : aller mieux, de l'avant, voir et filmer *les plaisirs minuscules* sur lesquels Philippe Delerm aurait pu écrire. Filmer donc une chose à la fois comme le dit Jean-Daniel Pollet. Si l'on doit tous réapprendre à voir, à être présents au temps, mieux vaut y aller étape par étape. Alors je cherche une solution au problème, tout en étudiant le problème même, pour mieux le cibler, comprendre ce qui m'arrive. Ne pas l'analyser, mais le localiser. Établir une cartographie qui permette de s'en rapprocher. Cette carte, c'est le montage.

Le film que j'aimerais créer, dont j'ai besoin.

C'est là une force de la connaissance par analogie. Comprendre par d'autres chemins plus insoupçonnés, ne répondant pas tout à fait à la logique de la raison, mais s'ouvrant à celle des sentiments dont elle écoute l'immédiate évidence. Un carnet filmé pour mieux se sonder, monté selon des lois analogiques à trouver. Il n'y a que là que l'on se reconnecte à nos sens, à notre instinct et à nos intuitions de cinéma. C'est même peut-être ici que se pose la question du cinéma. Car faire du cinéma, c'est raconter en rapprochant des fragments, c'est se demander quel plan suit l'autre, le précède, etc. Trouver du sens à cette vie, un ordre au film. Retrouver une sensibilité plus ouverte, qui suit les propos de Mekas quant à *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) : « *Ce film n'est pas conçu comme un documentaire. Il suit une tradition établie par les poètes cinéastes modernes. Ce qui m'intéresse c'est d'intensifier les instants fugaces de la réalité en trouvant une manière personnelle de les filmer et de les monter. Une importance particulière a été accordée à la couleur, au mouvement, au rythme et à la structure*²⁶⁹ ».

²⁶⁹ Propos de Jonas Mekas sur la jaquette du DVD d'Arcades Video de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*.

Quelque part entre les derniers films de Pollet avec lesquels il se sonde à un moment de sa vie où il était paralysé à la suite d'un accident, à l'écoute de ses sens, tourné vers le dehors et plongé en lui, projetant cette intériorité sur des écrans qui jonchaient ses pièces ; et ceux de Mekas qui tentent humblement de se rapprocher de la manière dont fonctionne la mémoire, comme un cristal, dans un agencement chaotique de souvenirs, jaillissant comme une lumière, fulgurants comme une jouissance, assez pleins et entiers pour rendre présent le temps perdu.

J'avais prévu de parler de dépression, mais aujourd'hui je ne sais même plus si c'est de ça dont il s'agit. Je ne la sens pas assez en moi pour réussir à l'exprimer convenablement. Tant mieux. Et surtout, je filme en partie des personnes qui m'entourent, comme si elles m'attiraient à leurs manières. Difficile ensuite de relier ça avec l'idée de départ. Alors bien sûr j'ai peur de ne pas savoir où aller, de combler l'écran par du vide, bien qu'il s'agisse au contraire d'une quête du plein. C'est un film pour apprendre à réécouter son instinct, à rester honnête et fragile. C'est d'ailleurs l'une des questions que pose ce mémoire et que l'analogie pose au cinéma.

Un objet à la poursuite du désir qui manque.

Quelle constante dans cette supposée hétérogénéité ? La source des images, ce téléphone dégainé par spontanéité, à la main. À la fois l'outil et le geste donc. Penser instinctivement le plan en se saisissant des choses environnantes, en se concentrant sur une matière, une Madeleine de Proust, une couleur ou une personne qui, dans l'assemblage du montage, dévoile sa polysémie modulable. Là où cette application Super 16 devient intéressante, c'est lorsque l'on comprend que le rendu dépend du portable appareillé, et donc de ses caractéristiques optiques : distance minimum de mise au point, définition et plage du zoom numérique par exemple. De plus, au fil des mises à jour, la texture de l'image évolue aussi, notamment dans la manière de paramétrer le grain, les défauts artistiques, et la qualité de ces effets. Ainsi, cette matière visuelle épouse l'unicité de la machine filmique, tout en gardant un certain aspect volatil indépendant des choix de l'utilisateur. C'est un outil vivant qu'il faut apprivoiser, tout en acceptant certains défauts : exposition et mise au point automatiques, zooms et dézooms abruptes, bug lors des longues prises menant à la suppression du plan, ratios uniques 1.78/1.33, définition faible (en dessous de 1080p)... À cela s'ajoutent les hésitations et les erreurs qui surviennent lors du filmage, lorsque l'on ne suit pas assez son instinct ou que l'on n'a pas été assez attentif à un détail qui aurait pu s'ouvrir au film. Voilà tout un monde de frustrations, mais c'est là (mal)heureusement le jeu du réel. Cependant, même ces *erreurs* peuvent se transformer par instant en des fragments d'errance dotés d'une intensité insoupçonnée, des petits moments de beauté.

La force d'une telle application réside dans l'immédiate altération des images captées qui plonge aussitôt les plans dans la nostalgie du souvenir, dans les mécanismes de la mémoire à ne pas garder la trace du temps intacte, à la dénaturer mentalement. C'est d'ailleurs une dégradation que je pousse, à la fois à la prise de vue — en grossissant la texture atypique, entre bruit numérique et grain analogique — et dans les traitements d'étalonnage qui consistent dans l'ensemble à contrebalancer le flou voulu (paramétré) à la captation par un outil de netteté numérique et à augmenter le contraste, ainsi que la saturation. Même s'il s'agit encore du stade d'expérimentations, certaines certitudes commencent déjà à naître. L'objet fini ne disposera pas de son direct — le système d'enregistrement du portable s'avoue médiocre —, mais sera au contraire pensé autour d'un montage sonore constitué de plages liantes (que ce soit des nappes musicales, des *rumbles* ou autres ambiances plus ou moins naturelles), d'éléments assez isolés pour dialoguer eux aussi de façon analogique et d'une voix off qui commenterait les images comme si elle possédait le recul sur ses propres souvenirs, la nostalgie de moments non vécus. Autre conviction, les conditions optimales de visionnage ne correspondent pas à la salle de cinéma, mais plutôt au petit écran, à la fois l'écran d'ordinateur et le téléphone. Le ton intime du film, tout comme d'un autre côté l'abondance de son grain, me pousse à penser qu'il s'agit là d'un *petit objet*, un carnet à peser dans le creux de sa main ou dans le cocon d'une chambre.

Fait avec les mains et qui y tient.

Parallèlement à cette posture filmique, la fin de l'œuvre de Pollet m'excite étroitement à placer ses *images-souvenirs* dans un lieu pouvant les accueillir, une pièce parsemée d'écrans projetant différents passages du montage analogique, un *intérieur* aménagé comme un espace mental dans lequel une caméra pourrait se mouvoir librement et multiplier les plans-séquences. Cette zone où l'on flotte suit l'intuition qu'il faut rassembler ces images sous l'égide d'une mémoire unique, pouvant ainsi être critique par rapport à ce qu'elle produit. Dans l'idée, cela demanderait l'utilisation d'une grue sur le plateau 1 pour sûrement 3-4 jours de tournage, seule réelle dépense de cette PPM. Car le principal avantage de cette méthode de tournage réside dans son autonomie et dans son économie de moyen technique et financier. En cumulant déjà quelques heures de rushes, la fabrication de cet objet peut s'affranchir de quelques lourdeurs du *workflow* traditionnel et gagner en fluidité, dans une posture de bricoleur nécessaire pour trouver les liens analogiques entre les plans, en liberté d'aller-retour entre les étapes de postproduction (montages, étalonnage et mixage) et en indépendance face à la période Covid qui s'apparente de plus en plus à une épée de Damoclès vis-à-vis du monde des tournages.