

Notes et réminiscences à propos du cinéma de Jonas Mekas Coffret « Jonas Mekas », 6 DVD, édition Potemkine, 2012

Apolline Caron-Ottavi

Le film-essai ou l'oeil sauvage

Number 159, October–November 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67806ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Caron-Ottavi, A. (2012). Review of [Notes et réminiscences à propos du cinéma de Jonas Mekas / Coffret « Jonas Mekas », 6 DVD, édition Potemkine, 2012]. *24 images*, (159), 26–27.

NOTES ET RÉMINISCENCES À PROPOS DU CINÉMA DE JONAS MEKAS

par Apolline Caron-Ottavi



L'ŒUVRE DE JONAS MEKAS PEUT SE DÉPLIER À L'INFINI. CE NOUVEAU COFFRET MEKAS, OÙ SONT RÉUNIES cinq de ses œuvres les plus marquantes, dont certaines encore inédites en DVD, nous en offre une nouvelle occasion. Car tout autant que pris séparément, c'est la continuité des films de Mekas qui est passionnante, la façon dont ils dessinent ensemble l'invention d'une nouvelle façon de faire du cinéma, de « s'essayer » à faire du cinéma : le journal filmé. Ce récit intime d'une vie, constitué de fragments, de notes, d'éclats, déploie plusieurs couches de « temps » cinématographiques.

À la fascinante et fragile captation d'une vie, dans ses états les plus anodins et les plus délicats, s'ajoute évidemment celle d'une époque : le New York des années 1950 à 1980, son effervescence, le pouls de la société américaine et ses bouleversements. Le « film de famille » englobe celle du cinéma : ceux qui deviendront des maîtres (Brakhage, Jacobs, Kubelka, tant d'autres), et ceux qui l'étaient déjà (Dreyer ici, Richter là) ; un peu à la façon des fresques bibliques des églises du Moyen-Âge, le cinéma de Mekas est d'autant plus passionnant qu'on reconnaît ses protagonistes et leur travail. Mais encore au-delà de cette dimension d'archives sur un environnement mythique, le travail de Mekas est celui d'un homme sur sa propre mémoire, et sur le cinéma comme expression d'une mémoire : de film en film, sur des dizaines d'années, dans un constant retour de l'œuvre sur elle-même. Les cinq films dont nous parlons ici sont ainsi les jalons déterminants d'un parcours de pensée, de vie, de cinéma.

The Brig, 1964, l'une des premières œuvres, moins connue, est la captation d'une performance du Living Theater de New York. Peut-être est-ce là aussi, malgré les apparences (*The Brig* se démarque dans son principe de la suite de l'œuvre), que commence le journal filmé : Mekas se fait comme nous le disions plus haut le témoin du bouillonnement artistique des années 1960, auquel a contribué le Living Theater, mais aussi de ses préoccupations, à l'image de cette prison pour *marines* que met en scène la pièce, au moment où l'Amérique s'embourbe dans les conflits du Vietnam et de la guerre froide. La caméra de Mekas dans *The Brig* est déjà à l'image de son

cinéma : à la fois au cœur de la scène, dans un corps à corps effréné avec l'action et le mouvement, et par moments en retrait soudain, en dehors du « cadre ». Tout le cinéma de Mekas est dans ce double mouvement, d'implication et de distance conjointes : comme si cet immigré lituanien ne pouvait s'empêcher de voir l'étrangeté, même dans les choses les plus familières, comme s'il observait toujours avec un regard quasi ethnographique le monde new-yorkais autour de lui, quand bien même il en est devenu une figure centrale. C'est aussi son rapport au politique qui se joue déjà : l'engagement politique de Mekas est celui de son militantisme pour le cinéma indépendant, mais son cinéma en lui-même, s'il constitue un geste politique par sa nature, n'est pas un cinéma d'action politique. En revanche il est là, il voit : « I am not sure I understand you, but I'm here to register you », analysera-t-il devant les manifestations contre les essais de bombardements aériens dans *Walden: Diaries, Notes and Sketches*.

Walden, monté en 1969, c'est l'œuvre somme. Au départ, Mekas ne projetait pas d'en faire un film. Occupé par ses autres fonctions, il se contentait de « prendre des notes », ne serait-ce que trente secondes, pour ne pas perdre la main. Puis l'œuvre a fini par s'imposer. C'est la quintessence du journal filmé, et en même temps c'est là que s'affirme, au-delà de l'exercice individuel, une forme de cinéma à part entière, consciente de sa nouveauté comme de son héritage. En témoignent les premières images, une dédicace aux Lumières, puis le son fracassant d'un tramway, par lequel Mekas rend au train des Lumières le son dont il était privé. Tout commence là. Au début

de la deuxième bobine, « The Notes on the Circus » sont d'ailleurs une déclaration cinématographique comme il y en a peu : grâce aux trucages assumés du cinéma, les performances du cirque, revendiquées sans trucages, sont sublimes. À travers les surimpressions, les décrochages, l'accélééré et le ralenti, le cirque, qui a pu parfois tant décevoir les enfants que nous avons été, devient enfin beau et magique, jusqu'à devenir presque abstrait : les couleurs, la musique, le mouvement se suffisent à eux-mêmes. *Walden*, comme l'indique son titre, s'inspire de Thoreau et de sa revendication du « je » de l'auteur, et se rapproche le plus de son héritage : un peu à la manière dont Kerouac a déversé dans *On the Road* ses notes prises pendant quatre années de périple, Mekas monte ses images accumulées entre 1964 et 1969 sur le vif, en même temps qu'il les tourne, au fur et à mesure qu'elles sortent de la caméra.

Le travail de la mémoire se complexifie avec *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, achevé en 1972, et peut-être son film le plus émouvant : découpé en trois parties, le film rassemble les premières images tournées par Jonas et son frère Adolfas durant leurs premières années aux États-Unis, puis les images d'un voyage en Lituanie, vingt-cinq ans après leur départ, et enfin celles d'escalades en Europe, à la rencontre d'amis comme Kubelka. En Lituanie, Mekas retrouve sa mère, l'univers de son enfance, et pourtant tout a changé, le temps a passé : *Reminiscences* est la quête d'un objet perdu, d'une vie disparue. À la mémoire du voyage déjà terminé s'ajoutent les réminiscences de l'enfance, la quête de ses sensations, de ses impressions. Parfois au détour d'un plan, on a même l'impression de croiser un Vermeer : un verre de lait, ou une jeune femme près d'une fenêtre deviennent des bijoux de lumière, de couleurs et de textures ; mais contrairement à la peinture, rien de statique : la caméra n'a jamais été aussi mobile qu'ici, fiévreuse même, donnant le sentiment que Mekas, plus que jamais, veut tout capter, tout saisir sur la pellicule. Ce niveau de grâce rappelle qu'il y a aussi quelque chose de proustien chez Mekas, tant dans son rapport au temps et aux souvenirs qui s'échappent que dans son écriture cinématographique, un écoulement intime et sensitif. La dernière partie de *Reminiscences*, et ces retrouvailles avec les amis, le cinéma, la nouvelle vie de Mekas dont nous avons aperçu les balbutiements au début du film, indiquent que l'avenir est encore devant soi.

Dans *Lost, Lost, Lost*, la ligne du temps change de pente. La matière du film est la même (la famille, les amis, le quotidien, les passants), mais le rapport au temps une fois de plus poussé un cran plus loin : Mekas monte en 1972 des images qui précèdent celles

de *Walden*, tournées de 1949 à 1963, certaines vingt-cinq ans plus tard donc. Le fondateur de la Film-Coop, figure installée et défenseur affiché du cinéma expérimental, n'est plus le même que celui de l'image, fraîchement arrivé à New York. C'est le film où l'exil se fait d'ailleurs le plus sentir, avec ces images de la communauté lituanienne déplacée à la fin des années 1940, et du jeune Jonas qui découvre la Bolex en même temps que les États-Unis. Le cinéma de Mekas est ici peuplé de fantômes, et de sourires encore insouciantes. Dernière étape de ce retour sur la mémoire, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*,

où Mekas revoit ses propres images (celles de sa vie de famille, de ses enfants), et les commente, au présent. Moments éphémères, sensations imperceptibles, sentiments invisibles : l'essence fragile de son cinéma est là, dédoublée par sa voix âgée et mélancolique, entrecoupée de ricanements un peu tristes. Il tente de se rappeler, encore, chaque instant ou visage disparus.

Ces images de sa vie, qu'il nous offre sans façon, sont comme les images de la vie, qui défilent devant nous. C'est la consigne de Mekas, durant la bobine cinq de *Walden* : « Just watch those images... Nothing much happens... Just images... for myself... and for a few others... One doesn't have to watch, one doesn't... but if one feels so, one can just sit... and watch ». Il y a là une sorte de manifeste du cinéma expérimental : regarder des images, rien de plus exigeant que ça. On peut en voir quelques minutes, ou quelques heures, de toute façon on ne pourra pas retenir toutes

les images, mais seulement l'expérience de leur convergence. Ce cinéma-là n'a même pas besoin de nous au fond : ce n'est pas un cinéma pour tous, mais un cinéma pour soi, et quelques autres *happy few* ; et pourtant c'est un cinéma qui peut potentiellement répondre à n'importe qui, et qui donc s'adresse à tous. Trente ans après *Walden*, dans *As I Was Moving Ahead...*, Mekas conclut, devant ses images d'une vie, à la fois la sienne et déjà celle d'un autre : « These are images who may have some meaning to me, but no meaning to you at all. But they are not so different from what you have seen or experienced. There is not so much difference between you and me, no essential difference ». Et l'on se met à regarder encore différemment ces images du bonheur à la nostalgie parfois presque agaçante, ces visions d'enfants glissant sur les patinoires de Central Park, au son de la musique de Chopin... Un carton coupe court : « This is a political film ». Ironie ? Non, amusement du cinéaste, tout au plus : ses images, mieux que tant d'autres, ont bien fini par résister au temps, n'est-ce pas ?

Coffret « Jonas Mekas », 6 DVD, édition Potemkine, Re : Voir, Agnès B DVD, 2012, toutes zones.

