

L'Amateur est-il sera peut-être - l'artiste contre-bourgeois. Roland Barthes, *Barthes par Barthes*. citation

Installons notre objectif et que le soleil peigne les hommes. Ralph Waldo Emerson, "Lecture on the Times"

Depuis *Visionary Film* de R Adams Sitney (1974), il est apparu à l'évidence qu'une importante lignée de cinéastes américains avait trouvé son cadre de référence majeur dans le champ esthétique initialement délimité par les poètes romantiques anglais, que ce soit sous sa forme d'origine ou au travers de la tradition locale du transcendantalisme littéraire. Ils ont hérité de ces derniers la situation archétype de l'artiste moderne (artiste en tant qu'artiste) ainsi que les catégories de la pratique artistique: l'œuvre d'art comme unité organique, dotée d'une autonomie formelle, créée dans la solitude de la campagne ou au sein d'une communauté d'artistes, pour être présentée comme palliatif à l'aliénation de la modernité démythifiée, en général, et à la culture industrielle, en particulier. Pendant près de deux cents ans après la révolution industrielle, l'art a été constamment opposé en ces termes au commerce, quand bien même ils étaient jugés complémentaires et constituant les deux moitiés scindées d'un tout disparu. Face à la dislocation culturelle que représente cette division, les artistes ont essentiellement réagi par la création d'œuvres d'art esthétiquement autonomes objectivant l'aliénation. Mais cette coupure a également suscité une réaction inverse: des attaques dirigées contre l'autonomie de l'esthétique même, et par là même, visant la catégorie de l'art comme terme fondateur au sein de l'idéologie bourgeoise, dans le but de recréer la praxis globale de la vie précédant sa rationalisation. Avec pour précurseurs le romantisme et différents mouvements d'opposition aux Lumières, le courant dominant a produit l'avant-garde de la grande époque du modernisme, tandis que le courant secondaire éclatait sporadiquement sous la forme d'une avant-garde anti-moderniste dont Dada est la manifestation exemplaire, ainsi que l'a montré Peter Bürger (1984). Théoriquement, les deux projets étaient totalement incompatibles et faisaient chacun l'objet des critiques de l'autre. En réalité, ils étaient souvent mutuellement imbriqués. Chez Dada, comme chez d'autres, la volonté de rendre l'art à la praxis de la vie s'est transformée en son antithèse, la création de la beauté, bien que la définition de la beauté ait évolué au cours du processus.

...

p. 14 La reproduction mécanique du film — en d'autres termes, sa modernité et son industrialisation intrinsèque — a sa place dans ces traditions particulièrement complexes. L'hégémonie de l'usage capitaliste du médium a été un sérieux obstacle à la création d'un art cinématographique autonome; par ailleurs, la rationalisation du processus de réalisation même, la dépendance qui le lie à la technologie de pointe et son intégration à d'autres formes de production interdisent quasiment tout retour à une praxis de vie [activité en vue d'un résultat, opposée à la connaissance d'une part, à l'être d'autre part]. En outre, étant donné l'étendue actuelle de la pénétration culturelle des valeurs marchandes, les modes de réalisation susceptibles d'annoncer une pratique véritablement populaire s'avèrent souvent être des enclaves administrées au sein de l'ensemble du système industriel, où ses conditions sont intériorisées. Ainsi, les *home movies*, les films de famille, sont environnés de publicités et de modes d'emploi qui tendent à leur imposer les codes des films commerciaux. 1 Ce confinement de l'amateur dans le champ industriel explique les commentaires hésitants de Barthes sur les implications politiques de l'art amateur. Car si toute conception d'un cinéma utopique ne peut qu'être issue de la capacité de produire en dehors et à l'encontre des relations commerciales, toute pratique anti-bourgeoise doit également s'opposer à la distinction majeure de la société bourgeoise, celle qui sépare le domaine industriel et celui de l'amateur, le travail et le **jeu**, le labeur et le loisir qui le renouvelle.

L'œuvre entier de Jonas Mekas, que la Seconde Guerre mondiale a contraint à s'exiler de sa campagne lituanienne pour immigrer à New York où il vit depuis lors, offre un exemple de ce **cinéma utopique**. Sa démarche cinématographique a été déterminée par divers schémas qui empiètent et influent les uns sur les autres: la manière dont il a vécu le récit moderniste, l'histoire du remplacement du biologique et du rural par l'industriel et l'urbain, sa volonté de sauvegarder une identité au cœur de la confrontation entre impérialisme soviétique et américain, le continuel va-et-vient dans son travail entre l'écriture et le cinéma, qui tous deux puisent à tour de rôle aux sources de l'autre et sa quête d'un cinéma authentiquement populiste. Il s'est engagé sur toutes ces scènes avec une telle force que le précipité — à défaut de la résolution — des tensions historiques qu'elles représentent constitue une œuvre cinématographique magistrale, sans précédent. Elle trouve son apogée dans une série de "films-journaux", dont on commence tout juste à entrevoir l'immense portée théorique dissimulée derrière l'ambition opiniâtre qui les anime. L'extraordinaire complexité des enjeux que recèle son œuvre ne peut se suffire d'un vocabulaire unique. L'approche heuristique actuelle tend à la diviser en un double geste, où s'opère une distinction formelle entre les implications différentes du *journal filmé* et du *film-journal*

Oscillant entre la double signification du "film", désignant tour à tour un domaine d'activité et un objet fabriqué, la métamorphose du journal filmé en film-journal dans l'œuvre de Mekas est représentative des conditions par lesquelles une pratique culturelle d'amateur négocie son contexte dans la société bourgeoise. Tout comme le journal écrit, le journal cinématographique privilégie l'auteur, le procédé et l'instant de composition, ainsi que l'assemblage artificiel de fragments disjoints, hétérogènes, plus qu'un ensemble esthétique. C'est un phénomène qui relève de l'intime (le journal codé ou fermé) où la consommation, et plus encore la consommation par autrui, est illicite:

une simple valeur d'usage. Mais le film-journal s'inscrit dans une économie du *film*, une économie qui privilégie l'objet constitué comme un tout, le moment de la projection, le

public de spectateurs et, sous une forme ou une autre, la valeur d'échange. Alors que Mekas transformait les innovations du premier pour aboutir au second, son projet anti-moderniste a vu le jour dans les conditions sociales du cinéma d'avant-garde moderniste. Toute son intervention au cinéma se caractérise par des tensions entre son journal filmé et les films-journaux qu'il en a tirés par la suite — et chacun doit être considéré comme un texte, dont les propriétés formelles se situent entre les activités sociales dont il est le produit et les rapports sociaux tout aussi spécifiques qu'il met en œuvre. Le *journal* filmé a inauguré un certain nombre de fonctions du dispositif, refusant radicalement les emplois industriels au même titre que les emplois orthodoxes en vigueur dans l'avant-garde, où les extravagances, les déficiences et les contradictions de ce (non-)genre nouveau remettaient en cause les formes hégémoniques du médium, dans une nouvelle pratique du cinéma qui l'intégrait à une praxis de vie. Le *film-journal* a ramené cette pratique intime au contexte publique et à la fabrique d'un produit, une œuvre d'art autonome.

Parmi tous les films de Mekas, nous avons choisi ici de nous intéresser à *Walden*, qui ouvre le cycle de la maturité et à ce titre, est le lieu où pour la première fois, le journal filmé se métamorphose au montage en film-journal. Les conditions de cette transaction nous permettent en outre de prendre pleinement en compte le titre du film en lui reconnaissant une valeur de référence, ni vague ni grandiloquente, mais bel et bien spécifique à un moment majeur de la contestation américaine. L'invocation à Thoreau nous oriente vers ce tournant, où s'élaborent pour la première fois les tensions entre culture publique et culture privée, sinon à l'avènement d'une expérience distinctement américaine, du moins à sa "Renaissance". De surcroît, se dessine un autre parallèle évident entre d'une part le journal de Thoreau, demeuré inédit de son vivant bien qu'il ait été manifestement rédigé à l'intention de futurs lecteurs, et le choix d'extraits réécrits, publié sous le titre de *Walden*, et d'autre part, le journal filmé de Mekas et la projection publique d'une sélection d'extraits montés sous forme d'un film-journal, également intitulé *Walden*.

### 1. Le Journal filmé

Un journal, un livre qui contienne l'empreinte de toute votre joie, votre extase. Thoreau, *Journal*, 13 juillet 1852

Les rapports qu'entretiennent le *Walden* de Mekas et son ancêtre éponyme sont, nous le verrons, multiples et complexes, mais tous deux reposent sur l'affirmation du primat de l'autobiographie. Si un grand nombre de productions littéraires répondent à l'exigence que formule Thoreau dans *Walden* de voir chaque écrivain donner un récit simple et sincère de sa propre vie, et non pas simplement ce qu'il a entendu raconter de la vie des autres hommes", une fois transposée au cinéma, cette revendication

s'affronte à la quasi absence de l'autobiographie dans l'histoire de ce médium (note 4).a décrit à de multiples reprises les circonstances de sa rupture avec cette histoire et l'intérêt qu'il a dès lors manifesté pour ce qui apparaissait à l'époque comme un cinéma d'un type nouveau. Après avoir achevé *The Brig*, en 1964, il avait été détourné de ses projets personnels de longs métrages par ses multiples activités au profit de différents cinéastes et des institutions du cinéma alternatif américain: *Film Culture*, la Cinémathèque des cinéastes, la Coopérative des cinéastes et enfin l'Anthology Film Archives. À cette époque, il continuait à filmer de temps à autre des fragments de sa vie quotidienne lorsque l'occasion s'en présentait, habitude qu'il avait prise peu après son arrivée à New-York, en 1949. Il avait toujours envisagé cette pratique sous le jour d'un travail uniquement préparatoire, une manière de ne pas perdre la main en attendant d'être en mesure de se réinvestir véritablement dans le cinéma:

"Je n'ai pas disposé de ces longues plages de temps nécessaires à la préparation d'un scénario, puis au tournage, puis au montage, etc. Je n'ai eu que des bribes de temps qui ne m'ont permis de tourner que des bribes de film. Toute mon œuvre personnelle est devenue comme une série de notes. Je me disais: je vais faire tout ce que je peux aujourd'hui, parce que sinon je ne trouverai pas d'autre moment libre avant des semaines. Si je peux filmer une minute, je filme une minute. Si je peux filmer dix secondes, je filme dix secondes. Je prends ce que je peux, désespérément. Mais pendant longtemps, je n'ai pas visionné ce que je filmais et emmagasinai ainsi. Je me disais que tout ce que je faisais, c'était de l'entraînement. Je me préparais ou j'essayais de me familiariser avec ma caméra de manière à ce que, le jour où j'aurais enfin le temps, je puisse faire un 'vrai' film. (note 5)

En l'espace de quelques mois, Mekas modifie radicalement son attitude à l'égard de ce qu'il a filmé et en 1969, c'est une "première ébauche" quasiment achevée de *Diaries, Notes & Sketches, also known as Walden* qu'il prépare pour la présenter au public après l'incendie qui a failli ravager la totalité du travail accumulé au cours des cinq années précédentes. Ce qui relevait jusqu'alors à ses yeux de l'intime, du provisoire et de l'exergue lui paraît désormais trouver sa justification et sa fin en soi.

---

notes de bas de page

4. Les études sur le cinéma et l'autobiographie (qui ont débuté pour l'essentiel dans les années 70) ont été presque d'emblée faussées par un essai regrettable publié par Elizabeth Bruss "Eye for I". Prétendant qu'il n'existe pas d'équivalent cinématographique de l'autobiographie', elle invoque une conception dépassée du sujet autobiographique — un moi existant indépendamment de tout style d'expression particulier et logiquement antérieur à tous les genres littéraires et au langage même (p 298) — pour émettre la supposition nullement fondée que le langage cinématographique ne peut en aucune manière inscrire la paternité de l'œuvre. À l'instar

des recherches d'universitaires spécialistes de cinéma, ses conclusions trahissent une méconnaissance du film à caractère non-industriel et des travaux menés en marge de l'université, notamment "Autobiography in Avant-garde Film" de P. Adams Sitney (1977). Afin d'approfondir ta critique de l'ouvrage de Bruss, voir Lejeune, 1987. Eakin 1985, pa. 181-278 offre un bon résumé des différents débats sur le statut extratextuel du sujet autobiographique. "Conditions and Limits of Autobiography" de Georges Gusdorf (1958) inaugure, sous leur forme moderne, les écrits tout aussi considérables sur les liens entre le sujet autobiographique et l'humanisme postérieur aux Lumières.

---

17

qui n'était jusqu'alors que le résidu de continuel atermoiement devient en soi le cœur du sujet. Lui qui avait cru s'entraîner en attendant de pouvoir réaliser des longs métrages sur "la vie des autres hommes", s'aperçoit que sa pratique cinématographique consistait à photographier des fragments de sa propre vie. A posteriori et de ce jour, la pratique —l'entraînement— se transfigure en praxis.

La culture des années 60 a donné lieu à de multiples découvertes de cet ordre. Le travail effectué par Robert Rauschenberg dans l'espace qui sépare l'art de la vie annonçait l'effondrement de l'autonomie esthétique de l'expressionnisme abstrait, et inaugurait une décennie de projets parallèles, où l'on devait ainsi voir des chorégraphies inspirées des mouvements naturels ou encore des pièces de théâtre inspirées de l'interaction réelle qui s'opérait entre les acteurs. De même, toutes sortes de littérature ont redéfini leur relation au vécu de l'écrivain, comme en témoignent des récits où le romancier devenait le principal protagoniste plus ouvertement encore que dans les autobiographies de la Beat Generation, divers poèmes en forme de confession, ou encore la valorisation du journal du poète, dont les formes varient d'une poésie qui se différencie du journal par une distinction aussi subtile qu'une asymptote (*Fall of America* d'Allen Ginsberg, *Notebook, 1967-68* de Robert Lowell (note 6) à la publication de véritables journaux intimes, comme ceux de Robert Creeley et Ed Dorn en 1972.

Ce contexte explique l'importance nouvelle accordée au journal dans l'ensemble de la culture américaine. Si cette forme a suscité une attitude généralement répandue, que résume assez bien W.H. Auden dans "The Horatians" lorsqu'il écrit que la plupart/ne laisse aucune trace mémorable/sinon à vos amis et vos chiens", à compter de la fin des années 60, le journal a été de plus en plus prisé par un public qui y voyait une pratique littéraire de découverte de soi, de régénération, voire un lieu de constitution du moi. Les ambiguïtés politiques que trahissent les revendications déclamatoires de diverses formes du "Nouveau Journal" sont réelles et implicites tout au long de l'histoire de ce genre dans les liens qu'il entretient avec la subjectivité des Lumières.(note7) Mais les journaux de femmes des années 70 prouvent à l'évidence que sous sa forme moderne, ce genre ne sombre pas nécessairement dans un tel solipsisme. L'introspection et la conscience de soi y sont comprises comme une participation individuelle à une régénération collective d'ordre historique. Les femmes ont ainsi investi le journal en masse, au point que certains attribuaient à sa forme ouverte à l'infini, non-hiérarchique et éphémère, un caractère intrinsèquement féminin, par opposition à la nature achevée, téléologique, permanente et par là même masculine de sa parente, l'autobiographie à proprement parler.(note 8)

6. Ginsberg a publié tout à la fois des journaux (*Indian Journals*, par exemple) et, après *Fall of America* des poèmes constitués par des transcriptions de journaux enregistrés au magnétophone pendant ses voyages. On s'accorde généralement à reconnaître que c'est à l'influence de Ginsberg que l'on doit les expressions familières récurrentes qui marquent les dernières œuvres de Robert Lowell et il a également joué un rôle décisif auprès de Mekas, qui le fait intervenir à l'image dans plusieurs de ses films et sur la bande-son de *Guns of the Trees* où il lui confie un texte à lire.

7 Les promesses thérapeutiques de ce que l'on a appelé *The New Diary* (Rainer 1978) consistaient en une reconstitution vernaculaire des modèles post-structuralistes contemporains de la constitution de moi dans le langage. Il est communément admis que c'est le Dr. Ira Progoff qui les commercialisa avec le plus de succès au sein des ateliers et des séminaires de l'Intensive Journal. Voir Mallon, 1984, pp. 87-91. Au sujet de l'émergence du journal en tant que genre à l'époque des Lumières et ses liens avec l'auto-critique puritaine, voir Fothergill, 1974, pp. 11-37 et Nussbaum 1988, pp.129-33.

8. Par ex, DuPlessis, 1985, p. 141.

---

18

En s'appropriant le genre, les longs métrages n'ont pas manqué de suggérer sa soi-disant "féminité", comme le montre la tradition des films mettant en scène des femmes désespérées tenant leur journal (tous dirigés par des hommes cependant): *Journal d'une fille perdue* (G.W. Pabst, 1929), *Journal d'une femme de chambre* (Jean Renoir, 1946, Luis Bunuel, 1965), *Diary of a Mad Housewife* (Frank Perry, 1970) et ainsi de suite.(note 9) Alors qu'au milieu des années 70, les femmes étaient de plus en plus nombreuses à investir la réalisation, une certaine forme de journal authentique dont, en tout état de cause, on doit l'invention à Marie Menken, s'est avérée viable pour des cinéastes aussi diverses que Chantal Akerman, Storm de Hirsch, Su Friedrich, Marjorie Keller, Yvonne Rainer, Amalie Rothschild, Carolee Schneemann et Claudia Weill. (note 10) Mais au cours des années 70, qui d'une manière générale ont marqué la fin du règne des formes d'avant-garde élaborées dans la décennie précédente, le journal filmé a également offert un modèle de praxis aux hommes, comme le montrent plusieurs œuvres remarquables, dont les plus significatives sont sans nul doute celles d'Andrew Noren, Robert Huot, Howard Guttenplan, Ed Pincus et Jonas Mekas.(note 11) Historiquement, cette efflorescence apparaît simultanément comme un repli de la politique utopiste du cinéma indépendant des années 60 et le parti pris sans cesse réaffirmé d'une pratique cinématographique anti-industrielle et anti-esthétique. Coïncidant avec la

désintégration des contre-cultures d'opposition et du cinéma *underground* soutenu par ces dernières, elle reflète l'intériorisation des aspirations sociales, que seul le féminisme a su maintenir sur le devant de la scène; elle a cependant permis une mobilisation d'une subjectivité, autrement vouée à errer entre d'une part, la rationalité impersonnelle du cinéma structurel et d'autre part, l'occupation du champ de la subjectivité par les gens de couleur, les femmes et les homosexuels.

9. Bien qu'il ne s'agisse que d'un film de fiction., *Le Journal d'Anne Frank* (George Stevens, 1959) était basé sur la réalité. Il existe toutefois certaines exceptions majeures à cette tradition qui mettent en scène des protagonistes masculins, ainsi le *Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson, 1951) *Journal d'un voleur de Shinjuku* (*Shinjuku dorobo nikki*, Nagisa Oshima, 1970). Quoiqu'ils soient parfois tirés d'authentiques journaux, comme dans le cas d'*Anne Franck*, le terme de "journal" n'a d'autre force générique que d'indiquer une histoire personnelle. Les exceptions les plus notables sont, une fois de plus *Shinjuku dorobo nikki*, qui bien que le principal protagoniste soit un homme, recourt à ce mélange d'imaginaire, de réalité et de diverses autres conventions du *nikki*, une forme de journal de femmes couramment répandu dans la littérature japonaise de l'époque Heian, et *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967) qui, sauf dans sa fin contradictoire, est une constante imitation du journal. On comprend mieux ceux-ci ainsi que certains autres films-journaux tels que *Vivre sa vie* de Godard (1962) ou *Georg* de Stanton Kaye (1964) en les comparant avec des romans écrits sous forme de journaux; Abbott (1984) et Martens (1985) ont effectué une étude historique de ces derniers. En mars 1973, le Musée d'art moderne de New-York a présenté une série de projections intitulée "The Diary Film" dénotant une définition extrêmement large du genre, où étaient programmés, outre *Walden* et divers autres exemples de ce qui me semble véritablement relever du film-journal, des journaux de fiction (*Vivre sa vie*, *Journal d'un curé de campagne*), des films tirés de journaux littéraires (*The Daybooks of Edward Weston* de Robert Katz) et d'autres formes de chroniques.

10. Ainsi, *The Man Who Envied Women* (Rainer, 1986), a été qualifié de quasi *home movie* de la gauche intellectuelle occidentale de ces dernières années" (Storr, 1986, p. 159).

11. Au sujet de Huot, voir McDonald, 1980; pour Guttenplan, voir Sanderson, 1977.

19

Les formes dérivées du journal filmé ont été fondamentales dans le cinéma d'avant-garde américain. Il est possible que pour reprendre les termes de Mekas, jusqu'en 1960, environ, aucun cinéaste n'ait réellement filmé sa vie", (note 12) mais au milieu de la décennie, les films personnels, domestiques (note 13) — qu'il s'agisse de *home movies* ou de journaux filmés— ont constitué une matrice de pratiques fécondes, que ce soit en tant que modèles stylistiques, matériau brut destiné à une manipulation formelle, ou concept de référence ou de légitimation —ou encore *home movies*, ainsi *My Home Movies* de Taylor Mead (1964). Les œuvres de Ken Jacobs et Warren Sonbert, par ailleurs extrêmement éloignées, donnent un aperçu de la richesse inexploitée de ce film. Mais au début des années 70, la pellicule tournée au quotidien et représentée comme tel —en tant que film, et non comme simple point de départ d'un film— s'est imposée avec une autorité nouvelle. (note 14)

Ces divers contextes ne pouvaient que conforter chez Mekas une propension bien établie. Depuis qu'il avait quitté la Lituanie, il tenait un journal écrit. Bon nombre de ses poèmes épousent le mode du journal et du documentaire. Et il avait déjà adopté le genre en tant que métaphore, dans ce qui allait être pendant plusieurs années la plus visible de ses manifestations sur la scène cinématographique, la chronique hebdomadaire du *Village Voice* intitulée "Movie Journal", ciné-journal fréquemment retranscrit de son "journal au magnétophone", (note 15) qui avait succédé au "Film Diary" qu'il avait brièvement tenu en 1955 dans *l'Intro Bulletin*. Le "Ciné-Journal" ne relevait pas de la critique de film au sens conventionnel du terme (qui lui avait toujours inspiré le plus profond mépris) mais se faisait l'écho aussi passionné que polémique de ses réflexions personnelles et de ses activités liées au cinéma indépendant, sans compter le récit de ses tournages et le travail de promotion qu'il effectuait au profit de l'avant-garde. Pendant près de vingt ans (1958-76), il a poursuivi parallèlement son "Ciné-Journal" sur le film et en film, et si les valeurs exprimées dans le premier sont plus manifestes dans le second que dans tout autre film, les découvertes qu'il a faites en cours de tournage ont également influé sur les critères formulés dans ses écrits.(note 16)

Si les regroupements spécifiques sub-génériques ou para-génériques permettent d'établir une taxinomie ou une généalogie, chaque journal est quasiment *sui generis*. On peut dire qu'"un journal est ce que quelqu'un écrit quand il dit, 'j'écris mon journal'". (note 17)

12. McDonald, 1984, p.89.

13. Dans la mesure où je soutiens que le journal filmé en tant que genre est issu d'une adaptation des fonctions stylistiques et sociales des *home-movies*, d'une manière générale dans cet essai, j'ai passé sous silence les différences qui les séparent, en me contentant de noter les processus d'adaptation. Afin de compléter cette taxinomie, il serait nécessaire de prendre en comptes les disparités entre les genres au regard de la paternité de l'œuvre (la plupart des *home movies* ont un caractère familial plus qu'individuel), de la stylistique (leur conformisme plus fréquent) et leur mode de distribution. Il faut -également noter diverses autres formes apparentées, telles que la lettre filmée. Sur le *home movie* en tant que genre, voir plus particulièrement Odin (1995), Camper (1986) et Chalfden (1975)

14. C'est ainsi qu'en 1977, P Adamss Sitney a jugé que le film-journal était "un genre d'une importance considérable à l'heure actuelle", tout en observant cependant qu'il "puise aux sources du pur lyrisme, au point qu'il est souvent impossible de l'en différencier" (p 104).

15. Mekas, *Ciné-Journal*, trad. 1992, p. 103.

16 Mekas a affirmé que ses journaux écrits et filmés sont "quasiment identiques" : "Je n'ai fait que changer d'outil (McDonald, 1984, p 94).

17 Fothergill, 1974, p. 3. Fothergill présente un inventaire des formes sub-génériques (1974, p.14) Selon lui, *Walden* peut être considéré comme une combinaison de journal de voyage et de journal de conscience

---

20

"Écrire son journal" est cependant plus spécifique lorsqu'il s'agit d'un mode de production littéraire: cela suggère, sans pour autant exiger, une paternité unique de l'oeuvre, une composition sérielle, spontanée, obéissant à une certaine régularité, une identification qui englobe non seulement l'auteur, le narrateur et le protagoniste, mais également le lecteur, (note 18) enfin, une existence initiale en dehors des relations marchandes qui régissent la plupart des autres formes d'écriture.(note 19) Mais les propriétés matérielles de l'écriture et du film déterminent de manière différente la composition respective des deux médiums, autorisant au journal filmé des fonctions autres que celles du journal écrit, un rapport distinct au temps et à la subjectivité.

Dans le journal écrit, les événements sont généralement séparés de leur inscription, alors que dans le film, les deux coïncident. Thoreau, qui emportait son journal avec lui pour le composer "en sa propre saison et en plein air, en quelque lieu qu'il se trouve être" constituait un cas exceptionnel. Le plus souvent, le temps du journal est le plus que parfait, souvenir d'événements et d'états d'esprit qui ne sont plus. Le seul présent qu'il puisse inscrire est celui du moment de sa composition et de la réflexion sur l'écriture: "Or donc, je fais ma première entrée aujourd'hui".(note 20) Par opposition, les enregistrements son et image sont condamnés au présent et au temps du présent, dans la mesure où la caméra ne peut capter des événements que lorsqu'ils se produisent. Cette différence matérielle génère une différence de contenu; étant indépendant de l'action, les mots peuvent décrire n'importe quel événement, aussi extraordinaire, imprévu, importun ou impossible soit-il. Inversement, à l'exception de quelques exemples significatifs (le film amateur 8 mm de Zapruder sur l'assassinat de Kennedy et de plus en plus les vidéos d'amateur d'événements d'actualité imprévisibles), la caméra de cinéma trouve son usage le plus évident lors de manifestations mondaines ou de rituels sociaux préétablis (la mise en scène d'un film commercial est paradigmatique), où l'opérateur bénéficie d'une certaine distance. Ainsi, le récit que donne Pepys de ses aventures amoureuses spontanées n'interrompt ni ne détermine ses exploits, mais lorsque Andrew Noren ou Robert Huot apparaissent en personne dans leurs journaux filmés en train de copuler, ils ébauchent un sujet divisé in situ entre la performance et l'enregistrement. Les journaux filmés abondent en divisions ou dédoublements de la sorte et lorsque l'auteur y inclut des images filmées par d'autres —comme souvent chez Mekas— la paternité de l'oeuvre s'en trouve d'autant plus éclatée. La discursivité de l'écriture autorise également la subjectivité de l'auteur —le témoignage direct de ses sentiments— mais également des réflexions et des interprétations inspirées par les événements enregistrés, qui transforment aisément l'histoire en discours.(note 21)

---

18. Lejeune soutient que l'autobiographie au sens propre du terme se distingue de la fiction autobiographique en vertu du "pacte", implicite sur la page de titre de l'autobiographie, stipulant que l'auteur, le narrateur et le protagoniste ne font qu'un (1989, p 14). Ce principe d'identité comme définition du journal, ne peut être ainsi étendu au lecteur que dans le seul cas des journaux inédits. Par analogie, il permet également de différencier le journal filmé du film-journal.

19. Ces conditions ne sont pas essentielles; certains journaux (Lewis et Clark, les frères Goncourt) ont des paternités multiples, et les linguistes post-structuralistes nous ont ôté l'illusion de l'existence de une subjectivité unifiée, antérieure à sa production dans le texte et comme texte. Depuis Pepys, de nombreux journaux, parmi les plus célèbres, révèlent une composition fantasque et de considérables réécritures. Et il va de soi que l'intimité du journal peut aussi bien générer une subjectivité servant ses propres intérêts que la vérité.

20. Thoreau, 1981, p. 5.

. En français dans le texte(NdT).

---

21

Mais le sujet du filmage n'est pas aussi clairement constitué que le "je" de l'énonciation verbale, si bien que les conditions de représentation de l'auteur et de l'inscription de la subjectivité sont quelque peu différentes. S'il veut devenir partie intégrante de son oeuvre, l'auteur de journal filmé doit aller plus loin (filmer des ombres ou des images dans des miroirs, ou encore confier la caméra à un autre que lui). Autrement, l'inscription de l'auteur doit s'opérer par le style.

Mekas est le premier cinéaste à avoir su énoncer cette ensemble d'impératifs dans toute sa complexité: la nécessité de réagir immédiatement avec sa caméra au présent et dans le présent, et celle d'inscrire la subjectivité par la création d'un style de filmage qui lui soit personnel. En exploitant pleinement ces conditions essentielles au journal filmé pour en tirer le plus grand profit, **il est parvenu à investir son intérêt filmique pour la vie quotidienne d'une signification religieuse.**

Cette pratique qui consiste à enregistrer le monde phénoménal selon un mode conforme à l'ontologie unique du médium, tout en exprimant sa subjectivité de la même manière que la discursivité verbale et la composition postérieure aux faits le permettent au journal écrit, a conduit Mekas à concevoir **le filmage comme une discipline émotionnelle, technique et surtout visuelle:**

Tenir un journal filmé (à la caméra) revient à réagir (avec votre caméra) là, maintenant, tout de suite; si vous ne le saisissez pas maintenant, vous ne le saisissez jamais. Pour revenir filmer plus tard, il faudrait reconstituer la scène, les événements comme les émotions. Pour la saisir tout de suite, il faut avoir une maîtrise totale de son outil (dans ce cas précis, une Bolex) : elle doit enregistrer la réalité à laquelle je réagis et elle doit également enregistrer mon état d'esprit (et tous les souvenirs) à mesure que je réagis. Ce qui suppose également que j'ai dû établir toute la structure (le montage) sur place, pendant le tournage, à la caméra. Tout ce que vous voyez filmé dans les *Diaries* est tel que sorti de la caméra.(note 22)

Bien entendu, il est trompeur d'affirmer qu'une fois montés, les journaux ne préservent que la composition spontanée. Même dans *Walden*, qui a inspiré ces commentaires, Mekas omet une grande partie du matériau filmé durant la période qu'il couvre, et les plus récents de ses films (en particulier *He Stands in a Desert*) bouleversent la chronologie de manière aussi radicale qu'explicite. Dans tous ses films figurent des intertitres et si son rejet du montage n'est censé porter que sur les coupures intraséquentielles, la musique ajoutée et les voix "off" influent considérablement sur les images. Malgré ces mises en garde (qui définissent à elles seules le film-journal), il est manifeste que pour Mekas, l'enjeu du journal filmé tient dans l'instant où il filme. La reconceptualisation du filmage comme un acte qui trouve sa justification en soi le définit en opposition à l'instrumentalité d'une démarche qui ne consisterait qu'à amasser du matériau filmé pour des scénarios pré-établis ou en perspective de manipulations ultérieures au montage. Le filmage se fait attention recueillie à la vie de tous les jours. Grâce à ce dessein, le projet de Mekas apparaît sous le jour d'une récapitulation cinématographique du modernisme en peinture, en d'autres termes, de **l'impressionnisme**.(note 23)

---

22. Mekas, 1989, p. 362.

. Dans l'esthétique impressionniste, ce désir s'exprime par opposition entre la sensation (l'image rétinienne) et la perception (l'interprétation), que l'on conçoit souvent comme la vision d'un aveugle de naissance qui recouvrerait soudain la vue. Le passage obligé de la version cinématographique de ce concept est "la vision naturelle" dont parle Stan Brakhage, autrement dit, une vision qui échappe au filtre des catégories verbales, tout comme celle d'un bébé. Ce désir est omniprésent chez les impressionnistes, de Cézanne qui rêvait de porter sur le monde un regard d'enfant à Monet qui évoquait la vision soudaine d'un aveugle retrouvant la vue. Charles F. Stuckey a retrouvé ce même motif dans *The Elements of Drawing* de Ruskin qui y conseille de "retrouver ce que nous pouvons appeler l'innocence de l'œil; autrement dit, une sorte de perception enfantine de ces taches plates de couleur, simplement comme telles, sans prendre conscience de leur signification, (...) comme un aveugle les verrait s'il jouissait soudain de la vue." (1984, p 108).

---

22

Dans les deux cas, la représentation de la vision spontanée, sommairement appelée "coup d'œil", est couplée avec une tentative de représentation du monde moderne, entraînant parallèlement des contradictions, comme nous le verrons par la suite. Conçu à l'origine pour être la trace d'une vie délibérément vue et vécue, le journal filmé devient le véhicule de cette vision et de cette vie délibérée, puis cette praxis de vie qui consiste à filmer est enfin transcendée en se trouvant investie d'un pouvoir de rédemption de la vie. Dès le début de *Walden*, une voix "off" proclame son credo en une parodie du cogito cartésien: "Je fais des *home movies* —donc je vis. Je vis —donc je fais des *home movie*". Et l'un des intertitres de *He Stands In Desert*, tiré de Kafka, suggère la prière en guise d'analogie: "Schreiben als Form des Gebetes." On peut esquisser l'émergence de cette esthétique dans le *Ciné-Journal* et la forme qu'elle revêt dans le matériau tiré du journal conservé dans *Walden*, ainsi que ses contradictions inévitables.

Les qualités formelles de ce nouveau mode apparaissent dans un premier temps comme des aberrations des codes du film industriel, des erreurs d'amateur.(note 24) À mesure qu'au début des années 60, Mekas renonçait à tout espoir de voir une réforme du cinéma narratif modelée sur les Nouvelles Vagues européennes, le film d'amateur prenait une nouvelle dimension à ses yeux.(note 25) Les infractions qui lui étaient associées formaient un vocabulaire structuré aux implications éthiques intrinsèques, reconnu comme tel: les aperçus de la vie quotidienne avaient davantage de valeur que des récits fictifs narrés en détail; l'image "lyrique" fragmentaire, vide de sens et imparfaite, était préférée à l'image réaliste, significative, présente en soi; le matériel rudimentaire 16 mm ou 8 mm était plus prisé que les équipements de type studio. Liant l'esthétique aux aspirations politiques populaires, Mekas était à même d'envisager une grande révolution prolétarienne dans le cinéma et par le cinéma.

---

24. On peut établir des parallèles directs entre d'une part les "*home movies*" et les "films", et d'autre part, les "instantanés" et les "photographies"; l'esthétique de l'instantané fait également référence à des aberrations des conventions de la photographie. Ainsi, parmi les "caractéristiques qui constituent le langage propre à l'instantané", King (1986, p 49) cite l'horizon titré, les coupures originales, les cadrages excentriques, les flous, la surexposition et l'ombre du photographe. On peut rapprocher l'épanouissement du film-journal auquel on assiste dans les années 70 de la vogue des nouveaux photographes tels que Garry Winogrand, Lee Friedlander, Nancy Rexroth et William DeLappa, qui imitaient les effets des photographes amateur.

25. Maya Deren souligne l'étymologie d'amateur issu du latin amator; "celui qui aime" (souvent invoqué par Brakhage), afin de mettre en évidence la souplesse des équipements rudimentaires et leur capacité à réagir plus que tout autre au "complexe système d'appuis, d'articulations et de nerfs que constitue le corps humain" (1965, p 46).

---

Ainsi, affirme-t-il en 1954: Tous les plaisirs ont été pervertis, à la limite de l'autodestruction. Les mots "amateur" ("d'aimer") et "de famille" sont employés en mauvaise part.(note 26)

**Mais je pourrais vous dire que quelques-unes des plus belles œuvres de poésie cinématographique surgiront, un jour, de la pellicule 8 mm de films "de famille" —une poésie simple, avec des enfants dans herbe et des bébés dans les bras de leur mère et avec tout cet embarras et cette façon de faire l'idiot devant la caméra.**(note 27)

**La caméra saisit maintenant des lueurs, des fragments d'objets et de gens et crée des impressions fugitives d'objets et d'actions à la manière des abstraits lyriques (action painters). Une nouvelle réalité spiritualisée de mouvement et de lumière est créée sur l'écran.**(note 28)

Si cette théorie du cinéma a été élaborée dans les colonnes du *Village Voice* tout au long des années 60, 1964 marque un tournant décisif dans sa formulation. Elle était déjà aboutie et influait sur la pratique de Mekas, lorsqu'en juin 1965 ce dernier a filmé *The Brig* de Kenneth Brown, pièce montée par le Living Theater. S'il ne s'agit pas à proprement parler d'un film-journal —et c'est la dernière de ses œuvres majeures qui ne relève pas de cette catégorie— le filmage en une seule prise continue (uniquement interrompue pour les changements de magasin) a obligé Mekas à réagir immédiatement à la pièce dans le présent continu de sa perception. L'inscription de cette "réalité spiritualisée de mouvement et de lumière" exigeait de Mekas de manier en virtuose sa Bolex, tenue d'une main, et de transformer les variations d'exposition, de cadrage et de vitesse d'obturateur en fonctions expressives, démarche qui fut jugée non-réaliste et par conséquent non-grammaticale en dehors de *l'underground*. Brakhage (qui avait joué pour *l'underground* un rôle similaire à celui de Griffith pour la narration hollywoodienne, en effectuant la synthèse et la totalisation des innovations antérieures) avait su, mieux que tout autre, exploiter pleinement ces ressources avec une rare cohérence, toutefois Mekas a établi au sein de ce langage un idiolecte précis dont le trope dominant est la synecdoque. Le postulat thématique d'ensemble qui veut que **sa vie puisse avoir une portée générale** est réaffirmé en termes à la fois spatial et temporel, au travers de son style même de filmage: le premier, par l'intérêt qu'il porte aux gros plans qui ne sont pas nécessairement inclus dans des plans d'ensemble, le second par l'image par image. Le bref surgissement de giclées de photogrammes et plus encore d'image par image, qui permet à Mekas de noter **la beauté de la vie quotidienne**, se caractérise par de rapides modulations de mise au point et d'exposition qui transforment les couleurs et les contours d'un objet ou d'une scène de la nature —peindre avec le soleil, précisément.

-----  
26. *Ciné-Journal*, trad. 1992, p. 129.

27. *ibid.*

26. *ibid.* p. 140. On en trouve d'autres exemples dans les "Ciné-journaux", en particulier à la date du 11 mai 1960, 4 octobre 1962, 25 octobre 1962, 18 avril 1963, 9 avril 1964, 23 avril 1964, 14 mai 1964, 17 décembre 1964, 24 juin 1965, 22 juillet 1965, 7 décembre 1967 et 17 juillet 1969. À cette époque, Mekas avait déjà présenté *Walden*, et le film-journal comme genre avait été conceptualisé. Remplaçant le *home-movies* en tant que modèle de praxis idéale, il a des lors été invoqué comme tels, parfois même à propos d'autres réalisateurs de films-journaux, tel qu'Andrew Noren (15 janvier 1970).

-----  
24

La caméra sans cesse voyageuse crée un flot interrompu d'aperçus visuels, s'illuminant à chaque nouvelle épiphanie —un visage, une tasse à café, un pied, un chien qui se gratte, un autre visage, une caméra. Il est quasiment impossible de recréer ses visions en mots, mais le passage suivant, dans sa sensualité détaillée, son mouvement tout en nuance, épousant les différentes prises d'une scène visuelle, sa tendresse pleine de sollicitude pour la matérialité de ce monde, s'en rapproche:

Le soleil surgit dans un espace dégagé à l'horizon et tomba sur l'est de la mare et sur la colline, et ce soudain éblouissement de lumière sur les feuilles vertes encore si fraîches offrait un merveilleux contraste avec l'obscurité précédente encore environnante. (...) Les contours de chaque buisson, de chaque arbre dessinaient un croissant velouté ou argenté plus ou moins distinct, en ces endroits où les reflets de lumière filtraient de sous les feuilles les plus veloutées ou les plus fraîches.(note 29)

Tout comme Thoreau déclare dans son journal ne parler que "des choses que j'aime. L'affection que je porte à tous les aspects du monde", (note 30) Mekas, dans une voix "off" de *Walden*, qualifie son filmage de "célébration" de ce qu'il voit.

L'image par image produit une disjonction entre les visions qui engendrent le film et celles que ce dernier offre au regard, disjonction qui marque les limites du documentaire et du mode représentationnel dans le journal filmé. S'il est vrai, comme l'affirme une autre voix "off" de *Walden*, que le "cinéma repose entre les images", plus les espaces entre les images sont distendus à l'extrême, plus la célébration cinématographique qu'ils génèrent gagne en force. La perception qu'enregistre le journal n'est donc pas un reflet fidèle de la vision optique, mais elle est spécifique au médium et par là même technologiquement —et idéologiquement— issue d'une médiation. Selon les principes néo-formalistes qui précèdent la conviction affichée par Maya Deren que le cinéma "doit cesser de se contenter d'enregistrer des réalités qui ne doivent rien à leur véritable existence au

regard de l'instrument du cinéma" (note 31) et commencent avec le Ciné-œil de Vertov, l'art de Mekas doit être interprété sous le jour d'une défamiliarisation, **non pas l'enregistrement de sensations visuelles, mais leur transformation.** (note 32) Et de fait, à certains points cruciaux, ou il eût été logique que la vision s'émancipe de la médiation de la caméra, cette dernière se fait insistante. Dans son *Ciné-Journal*, Mekas recommande à quiconque se retrouve sans pellicule de continuer à filmer en gardant l'œil rivé à l'objectif, comme si de rien n'était. Il ne s'agit pas en définitive de transcender la caméra mais de **parvenir à ce que le sujet s'identifie au dispositif.** C'est ainsi que Mekas exprime son admiration pour Ed Emshwiller qui exprimait son désir de "devenir lui-même une caméra". (note 33) L'œil n'est pas davantage nécessaire, et Mekas filme souvent à hauteur de sa taille ou sans regarder dans le viseur.

Semblable projet peut trouver une cohérence dans le cadre d'une esthétique constructiviste comme celle de Vertov, où il est partie intégrante d'un programme d'industrialisation général. Mais il contredit fondamentalement l'organicisme qui sous-tend toute la philosophie de Mekas, entraînant des instants d'aveuglement, des contradictions qu'il ne parvient pas à formuler explicitement dans sa théorie mais qu'il ne peut pas complètement dissimuler dans sa pratique.

---

29 Thoreau, *Journal*, 28 août 1860, cité dans Cameron, 1985, p. 12

30 cité dans Cameron, 1985, p. 50.

31 Deren, 1960, p. 167.

32 Les nombreuses similitudes entre Vertov et Mekas —leur attachement au journalisme cinématographique, leur intérêt commun pour le montage à la prise de vue, la préférence qu'ils accordent à l'objectif de la caméra par rapport à l'œil humain et le choix d'une documentation de la vie quotidienne échappant à tout scénario— s'achèvent avec la pratique chère à Mekas des **intertitres** qui représentaient pour Vertov une intrusion du non-cinématographique.

33 *Ciné-Journal*, trad. 1992, p. 342.

---

25

Elles finissent inéluctablement par transformer de force le journal filmé en film-journal. Afin d'aborder au mieux les nombreux contextes où opèrent ces contradictions, il est nécessaire de se pencher dans un premier temps sur le rôle qu'a joué dans la pensée et la vie de Mekas son enfance dans le minuscule village lituanien de Semeniskiai.

**Nous le verrons, le récit qui est au cœur des films-journaux est la tentative de regagner ce paradis rural perdu, mission à plusieurs composants dont le caractère isomorphe et interchangeable alimente l'extraordinaire énergie que déploie le mythe de Mekas. Ce mythe a un composant psychoanalytique —retrouver la mère; un composant social —retrouver la communauté organique du village; un composant environnemental —retrouver la scène rurale; un composant philosophico-esthétique —retrouver une pratique culturelle qui leur soit appropriée.** L'avant-garde moderniste, conçue en termes logiques et historiques en complémentarité antithétique à la culture industrielle, ne peut en définitive pas servir de modèle à cette pratique. Le seul modèle possible est l'avant-garde anti-moderniste, anti-esthétique —représentée par Dada —proposée comme un retour aux conditions sociales qui ont précédé à la fois l'industrialisation et la réification de l'art kantienne ou coleridgienne que l'industrialisation a générée. Il fallait —et cette exigence a été formulée des 1960— une pratique susceptible de "transcender l'art", où les spectateurs puissent être 'complètement non-critiques et (se] foutre (...) de l'art et du cinéma".~ Elle se résume en une métaphore, "l'art populaire":

"Le jour est proche où les films d'amateur en 8 mm seront collectionnés et appréciés comme un bel art populaire, comme les chants et les poésies lyriques créés par le peuple. Aveugle comme nous le sommes, il nous faudra encore quelques années pour le comprendre, mais certains le comprennent déjà. Ils voient la beauté des crépuscules filmés par une femme du Bronx voyageant à travers le désert de l'Arizona; style docu, plans maladroits, mais qui se mettent à chanter soudain de façon surprenante et merveilleuse; plans du pont de Brooklyn, plans de cerisiers en fleurs; plans de Coney Island; plans d'Orchard Street - le temps les recouvre d'une patine de poésie." (note 35)

La métaphore du poète demeure ici présente en filigrane et l'esthétique bourgeoise est implicite lorsque Mekas affirme que les *home movies* deviendront objets de collection d'art populaire. Toutefois, ce passage rejette non seulement l'industrie cinématographique, mais aussi son complément, l'avant-garde esthétique, embrassant une pratique qui les remplace toutes deux et ressuscite l'époque qui préluda à leur scission. C'est là l'aporie fondamentale du journal filmé. Mekas a tenté d'employer un dispositif de reproduction mécanique, presque totalement intégré à l'ensemble de la production industrielle moderne, pour célébrer une société pré-industrielle organique et ses valeurs. (note 36)

34 *ibid.*, p. 31-32.

35 *ibid.*, p. 88.

36. Cependant Mekas n'est pas passé au format 8 mm, contrairement à Huot, Guttenplan et la plupart des réalisateurs de journaux filmés, influencés dans les années 70 par la sophistication des caméras super 8 et la hausse rapide du coût de la pellicule.

Ces tensions déterminent les divers modes selon lesquels Mekas représente sa vie dans l'antithèse de la Lituanie rurale, en d'autres termes, sa vie dans le cadre de la ville moderne. Si, pendant plus de cent ans après la révolution industrielle, la poésie anglophone romantique et post-romantique a été quasiment incapable d'aborder l'industrialisation ou l'urbanisation, le cinéma (ainsi que d'autres formes de procédés photographiques) est apparu doté de caractéristiques inhérentes (et non seulement historiques) qui le privilégiaient dans cette mission. En tentant d'allier la sensibilité poétique à la reproduction mécanique du cinéma pour peindre la vie moderne, Mekas s'est retrouvé dans la **position des impressionnistes** représentant la ville selon les termes de la campagne.

La tentative impressionniste de contrebalancer ce désir de représenter les loisirs urbains, les nouvelles formes de culture de masse, la vie de bohème et la mode par **un désir de beauté** que la convention associait désormais à la nature, réapparaît, quasi intacte, dans les films de Mekas, comme en témoigne le trope récurrent du pique-nique dans le parc de la ville. Sa volonté de découvrir la Lituanie au cœur de Manhattan se rapproche de celle de Monet s'efforçant de peindre le paysage moderne. Pendant une courte période, au début des années 1870, Monet qui vivait à Argenteuil, banlieue en plein essor industriel, réussit à peindre des paysages qui manifestaient toutefois certains des symptômes de la modernisation, que ce soit dans ses vues d'Argenteuil, ou plus cruciales encore, la présence du chemin de fer qui transformait la ville en un dortoir abritant les ouvriers travaillant encore à Paris. (note 37) Pour résoudre les élans contradictoires, il avait pour stratégie soit de représenter le paysage urbain sous la neige (autrement dit sous une forme "re-naturalisée") soit de faire figurer un train dans une scène de campagne. (note 38) *Le Train dans la neige* (1875) réunit ces deux stratégies. Bientôt, ces tensions sociales devinrent telles que Monet ne parvint plus à les assimiler ainsi et il quitta Argenteuil en quête d'un environnement moins développé, qu'il finit par trouver dans son jardin, au bord de ses étangs de nénuphars. Mekas a eu recours à la même stratégie initiale: abstraction faite de quelques exemples curieux, comme ces images de travailleurs quittant une usine au début de *He Stands in a Desert* (référence aux frères Lumière, qui renvoie cependant à l'histoire du cinéma), l'industrie moderne est d'une manière générale en dehors de sa perspective (note 39), bien qu'il soit constamment affronté dans sa vie quotidienne à Manhattan à la reconstruction mécanique de la ville. À l'instar de Monet, il aborde la modernité en la représentant par des trains ou par la ville couverte de neige. *Walden* comporte ainsi **quatre grands voyages en train**, qui offrent des points de vue d'une éblouissante beauté sur les éléments naturels, avec en fond, le bruit du métro de New York omniprésent sur la bande-son, qui évoque fréquemment le vent printanier soufflant sur l'ensemble du film. Et quand elle n'est pas le théâtre d'une splendeur bucolique, New York apparaît le plus souvent sous la neige. Comme Thoreau, Mekas est un **"inspecteur des tempêtes de neige auto-proclamé"**. (note 40)

---

37. Ces tensions sent admirablement exposées dans Tucker (1982).

38. Par exemple, respectivement, *Les Vignes sous la neige* (1873), *Neige à Argenteuil I* (1874), *La Croix Blanche* (1875), *Neige à Argenteuil II* (1875), *Boulevard Saint-Denis*, et, d'autre part, *Le Pont en réparation* (1872), *Le Pont du chemin de fer à Argenteuil* (1873), *Le Pont d'Argenteuil* (1874) et *La Promenade et le pont du chemin de fer* (1874).

39. Ainsi, dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, Mekas avoue se désintéresser totalement du progrès technologique réalisé à l'époque de la soviétisation, ne pas comprendre la foi en l'industrie d'un Maïakovsky ou d'un Sandburg et ne désirer voir que la Lituanie de son enfance.

40. Ainsi, "il n'y a quasiment pas de neige à New York; tous mes carnets de ' New York sont remplis de neige' (Mekas, 1978, p. 191).

---

27

Liée tout à la fois à l'attrait de son enfance rurale et à la vie de bohème qu'il mène à New York, l'incapacité que manifestait Mekas à investir pleinement la modernité dans son journal atteste que cette pratique du cinéma ne pouvait lui permettre de retrouver l'intégrité sociale de ses souvenirs de Lituanie. Pour que cette intégrité se réalisât, le journal filmé devait dépasser les bornes de la perception présente de l'individu pour s'étendre à un mode de discursivité plus vaste, susceptible d'avoir un prolongement social et de prendre en compte l'Histoire. La fabrication de *Walden*, comme celle de tous les autres films-journaux qui ont suivi, a donné lieu à une transformation de tous les composants de la pratique du journal filmé: le montage a supplanté le filmage en tant que moment de perception crucial; des fragments de film ont remplacé la texture visuelle de la vie quotidienne comme objet de vision privilégié; l'inscription de la subjectivité a pris la forme, non plus d'une image par image à l'harmonie somatique et d'une manipulation du diaphragme lors de la visualisation à la prise de vue, mais de coupures et d'ajouts d'interstitres et de bande-son dans la salle de montage. L'ensemble de ces changements ont orienté sa pratique vers la projection, que Mekas n'avait guère envisagé jusque-là. Contrairement à l'intériorisation des relations sociales comme objets d'une vision individuelle qui caractérise le journal filmé, cette nouvelle pratique prenait donc en compte un spectateur, à vrai dire toute une communauté de spectateurs.

## II. Le Film-journal

*Le Passé ne peut être présenté.* Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*

Mekas est parvenu à une maturité de sa pratique cinématographique en comprenant la priorité esthétique et éthique du journal filmé sur tout éventuel projet de long-métrage qu'il pourrait entreprendre, mais c'est un mouvement inverse qu'a entraîné sa décision d'introduire des montages d'extraits de ce dernier en tant qu'œuvres d'art autonomes —en tant que *films*— dans les institutions cinématographiques publiques, quand

bien même il s'agissait des institutions informelles de l'avant-garde qui échappaient relativement à l'aliénation. Si Mekas avait rejeté l'histoire du cinéma comme pratique publique en se servant du médium pour sa perception intime, les films-journaux marquaient le retour au domaine public. Quelles que soient les raisons personnelles qui aient pu l'inciter à passer ainsi de la pratique au produit, cette décision est indissociable de la question politique de la forme que peut prendre un cinéma réellement opposé au capital. Quand il déclare dans *He Stands in a desert* qu'il s'agit d'un "film politique", Mekas s'inscrit certes dans la continuité des films pacifistes de ses premières ambitions, mais il manifeste également une conception différente de la politique. La décision de produire un objet cinématographique supposait un double geste. D'une part, il compromettait l'attachement du journal au présent et au processus de perception, compromis auxquels ont résisté d'autres cinéastes qui traversaient des crises similaires: Jack Smith, ainsi, a retiré ses films de la circulation pour protester contre ce qu'il jugeait être l'institutionnalisation et par là-même la trahison de l'avant-garde, processus dans lequel Mekas avait joué un incontestable rôle. D'autre part, en redéployant devant le public certaines des innovations du journal en terme de composition, d'utopisme et de caractère réfractaire, Mekas étendait considérablement les possibilités culturelles du médium et l'investissait de **nouvelles fonctions sociales**.

---

28

**Walden** est peuplé et déterminé par ces tensions. Elles nous renvoient encore à Thoreau, pour établir cette fois un schéma des ressemblances et des dissemblances qui existent entre Mekas et lui, schéma défini d'une part, par les conditions matérielles de leur médium respectif et d'autre part, par les diverses manières, propres à chacun, de s'approprier le sol américain.

La thèse formaliste qui veut que les œuvres littéraires les plus fondamentales et les plus authentiques des transcendantalistes américains soient leurs journaux —thèse avancée non seulement à propos de Thoreau et d'Emerson, mais également de Bronson Alcott, Margaret Fuller et Chartist King Newcombe a en outre une dimension sociale. (note 41) "L'absence de méthode ou de régularité, le caractère quasi dilatoire qui marque le rapport au temps du calendrier" de cette "industrie de cottage" qu'est la tenue d'un journal à Concord sont apparus comme "partiellement un rejet du rythme américain" doublé d'un autre rejet "du capitalisme mécanique et mercantile américain". En ce sens, et par son refus des genres littéraires consacrés par la convention, les journaux transcendantalistes ont su résister à la constitution du mode dominant de production et de consommation littéraire, qui instituait le livre en produit. Franchissant la limite qui sépare l'amateur du professionnel, l'échange et la circulation des journaux ont permis d'entretenir une scène littéraire semi-publique, à l'écart de l'art comme du commerce, située à mi-chemin entre le domaine intime de la conscience individuelle et le domaine public des livres publiés dans un but commercial. Réfractaires à la transformation progressive de l'écriture en produit, ils supposaient en outre une résistance plus générale aux rapports marchands qui régissaient l'ensemble de la société bourgeoise, en donnant sens et en contribuant au projet d'utopie sociale du transcendantalisme.

En parachevant **Walden** pour lui donner la forme d'un livre et le distribuer comme tel (et ce, quoique soit le peu de succès commercial qu'il ait remporté du vivant de son auteur), Thoreau tournait en un sens le dos à la pratique utopique de Concord. Modernisé et transposé du journal et de la scène littéraire au film-journal et au cinéma, la décision de Thoreau a été reproduite un siècle plus tard lorsque Mekas a présenté au public un film achevé, également tiré de ses journaux retravaillés. S'il avait réalisé un produit réellement commercialisable en dehors de la communauté qui constitue le cadre de référence de son journal - une histoire de sa vie mise en scène ou encore, quelque chose dans le genre du *Film Portrait* de Jérôme Hill, en plus populaire (d'autant qu'avec la sortie commerciale lucrative de *Chelsea Girls* d'Andy Warhol, l'idée d'un film *underground* à grande distribution paraissait bien moins inconcevable au milieu des années 60 qu'à toute autre époque) - le **Walden** de Mekas aurait eu le même lien négatif à la pratique du journal que celui de Thoreau. Mais le fait est que le parallèle entre les deux œuvres est incomplet.

41. Cette thèse a été énoncée par Lawrence Rosenwald (¶1985) qui a relu les journaux d'Emerson à la lumière de l'affirmation de Harold Bloom, qui soutenait que "les journaux d'Emerson sont sa véritable oeuvre" en réfutant toute lla traditon qui, de Henry James à Fo Matthiessen, prétend que les œuvres d'Emerson ne sont "pas du tout composées" D'une manière similaire, Cameron (1985) soutient que le Journal de Thoreau est sa plus grande œuvre.

---

29

Bien que le **Walden** soit disponible au public, à la location comme à l'achat, le mode de son existence sociale se rapproche davantage de celui des journaux de Thoreau que de son **Walden**. Son extrême subjectivité et sa complexité formelle sans précédent sont l'assurance d'une audience réduite et d'une valeur marchande négligeable; en outre, il est demeuré à l'écart des genres de l'avant-garde esthétique et de l'industrie du film commercial, situé dans un rejet des différentes formes de réification qu'ils entraînent l'un et l'autre. Si **Walden** conserve un grand nombre des fonctions du cinéma amateur, il a évolué vers une discursivité à laquelle le journal filmé ne peut accéder et vers une fonction nouvelle dans la vie de Mekas.

Stanley Cavell a mis en évidence le parallèle entre l'écriture et la vie, caractéristique de l'oeuvre de Thoreau, où les actions décrites dans **Walden** reconstituent métaphoriquement l'acte d'écrire:

"Chaque domaine d'activité - ce que l'écrivain (...) appelle "champ" d'action ou de travail - est isomorphe à tous les autres. C'est pourquoi construire une maison, sarcler, écrire, lire (et nous pourrions ajouter marcher,

préparer les repas, recevoir des visiteurs, planter un clou, inspecter la glace) sont des activités allégoriques et relatives les unes aux autres. Seul la véritable construction est édifiante. Seules les actions édifiantes sont dignes qu'un homme y habite. Autrement, elles ne méritent pas d'exister. Si votre action, dans le champ qui lui est propre, ne soutient pas une telle mesure, c'est le signe que ce champ n'est pas fait pour vous. Pour l'écrivain, c'est la garantie qu'écrire n'est pas un substitut à la vie, mais son moyen de la poursuivre."

La thèse selon laquelle *Walden* est la maison dont la construction est le fondement de la vie de Thoreau s'applique également au travail de Mekas. En tant que *home movies* *Walden* est à la fois son *movie*, son film, et son home, sa maison, "non pas un substitut à la vie, mais son moyen de la poursuivre". Chez Mekas, toutefois, l'éventualité de trouver ou de se bâtir un foyer soulève une problématique spécifique, engendrée par la perte de la Lituanie, qui donne un aspect particulièrement complexe à la forme cinématographique de sa vie. Dans sa vie comme dans son art, le présent est continuellement sapé par le passé lituanien et son incapacité à le présenter, à le rendre spatialement ou temporellement présent. Les *home movies* de Mekas reposent sur un postulat négatif; ils partent du fait que pour lui toute maison, tout foyer —qu'il soit social ou cinématographique— sera toujours hanté par la perte. Comme en écho à Thoreau dans *Walden*, qui exigeait de l'autobiographie qu'elle soit "un tel récit que par exemple il enverrait aux siens d'un pays lointain", le *Walden* de Mekas et tous ses films suivants sont des lettres d'exil, qui retracent le parcours d'un homme comprenant que l'exil sera à jamais son seul foyer. **Si le journal filmé traite de ce qui est présent, les films-journaux parle de ce qui est absent.** L'absence, comme le caractère provisoire et annexe de toute récompense, est inscrite dans la méthode de fabrication des films et les propriétés formelles déterminées par cette méthode, ainsi que dans l'histoire qu'il raconte.

---

30

Dans la mesure où Thoreau œuvrait dans le champ de l'écriture, le livre/maison qu'il a bâti a pu intégrer tout à la fois le continu original de son journal et ses développements ultérieurs au sein d'un texte unique, continu. De même que tous les changements de direction, tous les faux départs sont subsumés dans la téléologie du séjour dans la forêt et du retour à la civilisation, le processus de révision du texte est dissimulé par la composition uniforme du livre imprimé, le processus de fabrication qui permet à *Walden* d'apparaître tant sur le plan matériel que thématique ou formel comme une unité organique. Mais pour Mekas, le passé est préservé dans des fragments de films qu'il ne peut modifier de l'intérieur ni inscrire dans une continuité par une quelconque révision au présent. Alors que le journal filmé vivait dans le présent de la perception immédiate, le film-journal s'affronte dans son présent aux vestiges d'un temps irrémédiablement perdu. Cette perte jette une lumière cruciale sur l'acte autobiographique, car si l'autobiographie est "la révélation de la situation présente de l'autobiographie, [plus] que la mise à jour de son passé", (note 45) le compte rendu de ces traces d'un passé qui ne peut être "présenté" ni ontologiquement ni cinématographiquement doit énoncer la perte. Dans la mesure où chaque bout de pellicule du journal filmé est à jamais inaccessible dans le temps qui est le sien et incompatible avec toute homogénéisation discursive, le montage ne peut qu'ajouter du matériau susceptible d'éclairer la perception présente. Si la pure pratique visuelle du journal filmé privilégiait un sens et un système textuel unique, le film-journal environne ces images originelles de sons et de matériaux visuels dissociés. (note 46) Mais l'hétérogénéité et la discontinuité inévitables de ces derniers ne peut également que souligner la séparation du passé et du présent.

Le *Walden* de Mekas était donc voué à n'être qu'un assemblage non-organique, hétéroclite, de couches de perception temporellement disjointes et de modes de représentation distincts, en d'autres termes, des "Journaux, des Notes et des Esquisses", sans qu'aucun de ces modes ne soient en mesure d'imposer sa supériorité. Si le problème endémique de la subjectivité autobiographique est le rapport du sujet parlant au sujet du discours —le Mekas qui représente contre le Mekas qui est représenté —il se double ici de la confrontation des versions temporairement dissociées de chacun, séparément préservées dans les diverses technologies de reproduction mécanique. Les multiples aliénations psychiques et les interactions dialogiques de subjectivités irréconciliables sont sédimentées dans les divers systèmes textuels que renferme *Walden*: **des extraits de journal filmé à l'état brut; des courts-métrages intercalés, déjà montés et présentés lors de précédentes projections consacrées au mode autobiographique; du matériau à tous les stades intermédiaires de revision.** (note 4)

---

45. Eakin, 1985, p. 56.

46. voir Cameron, "Alors que dans *Walden*, Thoreau se préoccupe de la découverte du son (...) dans le *Journal*, il explore des subtilités de la vision (1985, p. 14)

47. *Walden* contient *Hare Krishna*, *Notes sur le cirque* et *Cassis*, courts-métrages montés en 1966, sans toutefois les intégrer dans ce nouvel ensemble. dans ces exemples, le passage du "journal" au "film" rappelle la pratique transcendentaliste selon laquelle un même matériau faisait à la fois l'objet d'une entrée du journal, d'une conférence ou d'un essai. En revanche, *Lost, lost, lost*, qui présente également une grande diversité de styles de filmage et de multiples fragments de films inachevée, organise la succession des modes stylistiques au sein de la téléologie d'un style de journal parvenu à maturité. (voir James, 1989, pp. 114-18). Dans la mesure où, après le montage de *Walden*, Mekas a uniquement filmé sur le mode du journal intime, ses films postérieurs sont infiniment moins hétérogènes.

---

31

Bien qu'il évite scénario et dialogue synchronisé (méthodes habituelles d'organisation verbale d'un film),

*Walden* est peuplé et traversé de l'antithèse sémiotique du caractère iconique du journal filmé, autrement dit, l'écriture l'appropriation d'un modèle appartenant au genre littéraire, l'intégration de cartons et de voix enregistrées, les images filmées de pages de Thoreau, et le commentaire de Mekas en voix "off". (En définitive, celui-ci sera fidèlement reproduit dans la transcription du film section par section qui a été publiée.) S'y ajoutent des conversations et des musiques enregistrées en direct par le passé, ainsi que des morceaux de musique plus récents et divers bruits. Et bien que le commentaire de l'auteur sur la bande-son encadre tous les autres discours, il n'est pas à même de les subsumer totalement, ni même de les situer dans une hiérarchie qu'il contrôle.

La subjectivité d'une effarante autonomie dont témoignent les anciennes pellicules force la conscience présente à créer des fictions du passé susceptibles de la prendre en compte, si bien que les divers récits assemblés par le film opèrent une restructuration significative de la chronologie.

Selon les termes formalistes, "l'histoire" (l'enchaînement historique de la vie de Mekas, en ce qu'il est inéluctablement sédimenté dans le journal filmé) se change en "trame" (l'enchaînement des événements dans tout film-journal et d'une manière générale, dans tout film, en ce qu'ils constituent une séquence). Les circonstances de cette réécriture sont elles-mêmes soumises au temps, à l'évolution du regard que porte Mekas sur la tournure de sa vie et le moyen de l'exprimer dans ses films.

Le graphique (voir page suivante) qui illustre la manière décousue dont Mekas a monté la pellicule du journal filmé, donne une idée de la complexité temporelle que suppose la mise à jour du passé (mais non du matériau du journal filmé qui n'a pas encore été intégré à un film présenté au public). À mesure que varie l'intervalle qui sépare le passé du présent où l'on contemple ses vestiges, les conditions d'un dialogue entre le cameraman et le monteur évoluent;

Plus grande est la distance, plus douloureux le sentiment de la perte et de l'irrémediabilité du temps; en revanche, plus le montage suit le filmage de près, moins les ravages du temps se font sentir. Par conséquent, les images de *Walden*, enregistrées peu de temps avant le montage, suscitent des interrogations très différentes pour Mekas le monteur, que la pellicule de la fin des années quarante de *Lost, Lost, Lost*, montée trente ans après avoir été filmée. Ces variations alimentent la trame narrative de l'ensemble de la séquence, et au sein de cette dernière, la trame de chaque film distinct. Afin d'aborder au mieux les enjeux sociaux soulevés ici, il est nécessaire de s'intéresser au méta-récit de l'ensemble des films-journaux, en particulier tel qu'il a été formulé en 1969 dans *Walden*.

Les écrivains sont nombreux à observer qu'a posteriori leurs journaux intimes révèlent des schémas récurrents, invisibles à l'époque où il les avaient écrits. Ainsi, Virginia Woolf trouvait étrange en relisant le sien d'y trouver "des choses jetées au hasard sur le papier et de leur trouver une signification qu'elle n'avait] absolument pas soupçonnée à l'époque". Mekas a fait des observations similaires, parfois bien des années plus tard, en feuilletant son journal tard le soir. Il se sert des voix "off" et des intertitres pour commenter les images qui ont été préservées et pour élaborer le mythe qui s'y attache, relatant la perte traumatique de la *Gemeinschaft* de son enfance et la manière dont il l'a retrouvée au travers de l'art et de la communauté des artistes.

---

33

Ce même mythe laïcisé et intériorisé du christianisme qui, bien qu'omniprésent dans le romantisme, trouve son aboutissement dans *Prelude* de Wordsworth. (note 50) Cette diégèse, commune à toute l'œuvre de Mekas, est parfaitement modelée dès *Walden*, et les films suivants sont autant de variations qui la déploient sur une échelle temporelle différente ou détaillent une phase particulière: *Lost, Lost, Lost* (1975) traite d'une double perte, celle de la Lituanie et celle des premières années new-yorkaises, mais malgré toute la réticence de la voix "off", on y voit également esquissée l'amorce du regain — la création de *Film Culture* et la communauté des cinéastes, représentée par Ken Jacobs et Barbara Rubin.

Dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), Mekas affronte de nouveau la pellicule du début des années 50, en la juxtaposant cette fois au matériau accumulé lors de son retour en Lituanie. Bien que sa mère lui soit rendue, il ne peut retrouver ni son enfance ni la société rurale d'avant-guerre; pas plus qu'il ne peut rester en Lituanie, car ce serait perdre les années d'après-guerre passées à New York — double contrainte dont tous les exilés connaissent les affres. Dans *Paradise Not Yet Lost (a/k/a Oona's Third Year)* (1979), sa nouvelle femme et leur fille le dédommagent dans un premier temps de la perte, et sa fille lui permet de revivre son enfance par procuration; (note 51) puis il projette alors sur elle le sentiment de perte qu'il éprouve, annonçant que "les fragments de paradis" saisis dans le film sombreront à leur tour dans le vague avant de disparaître aussi irrémédiablement que ses propres fragments de Lituanie, où il retourne à nouveau, cette fois en compagnie de sa famille américaine. Dans *He Stands In a Desert* (1985), il se déleste de la plainte en voix "off", mais les images révélant l'étonnant succès qu'il rencontre en société sont encore empreintes du désespoir d'un homme qui conjure sa ruine en emmagasinant des souvenirs d'instantanés passés à l'ombre des gens riches et célèbres (note 52).

Dans ces œuvres, la perte est non seulement le mythe dominant, elle est la condition même de leur existence.

Étant donné **la différence radicale que nous avons soulignée entre le journal filmé et le film-journal —le premier enregistre le présent, alors que le second affronte le passé qui y est figé** —les fragments filmés sont tous des formes supplémentaires ou des métaphores du film impossible, le film-journal de son enfance lituanienne. Non seulement ce noyau absent structurant l'ensemble du projet n'a jamais été filmé, mais il est historiquement et logiquement inconcevable, dans la mesure où la seule introduction de la reproduction mécanique à Semeniskiai aurait détruit l'état de prémodernité qui le définit.

---

50. *Visonary Film* (1974) de Sitnev demeure l'analyse la plus complète de l'héritage du romantisme anglais dans l'avant-garde américaine, mais son essai "Autobiography in Avant-garde Film" est également d'un grand intérêt, et fait remonter les origines de l'autobiographie cinématographique à Wordsworth, St Augustin et Rousseau. Outre les continuités qu'il met en évidence, il faut en ôter une autre: la sous-catégorie formée par les poèmes romantiques qui ont mis à jour la possibilité de leur composition et le processus de celle-ci en rendant compte de l'impossibilité d'écrire des poèmes. *Prelude est l'épopée de cette forme et Frost at Midnight son équivalent lyrique*. L'ensemble de *Lost, Lost, Lost* repose sur cette structure, qui apparaît cependant déjà dans *Walden*, au travers des courts-métrages qui y figurent, représentant les routes que Mekas n'a pas prises.

51. Dans ce film, la stratégie de Mekas se rapproche de la manière dont Brakhage utilise ses enfants dans *Scenes from Under Childhood* (1967-70) et du film qu'a réalisé Gunvor Nelson sur sa fille, *MyName is Oona* (1969).

52. "Le film se compose de 124 brèves esquisses (...) de mes amis cinéastes comme Hans Richter, Rossellini, Marcel Hanoun, Adolfo Arrieta, Henri Langlois, *Cavalcanti, Kubelka, Ken Jacobs, Kenneth Breer, William Van Dyke, Frampton* etc... ou de simples amis comme John Lennon, Jackie Onassis, Les Radziwill, John Kennedy Jr. et Caroline, Tina et Anthony Radziwill, Peter Beard, Andy Warhol, Richard Foreman, P. Adams Sitney, Yoko Ono, Raimund Abraham, Alan Ginsberg, Fothergill, George Maciunas et d'innombrables autres..." (Mekas, 1989, pp. 366-367). La décision qu'a prise Mekas d'écarter de ce film tout à la fois le matériau "personnel" et "abstrait" de cette période, est d'autant plus regrettable qu'elle conforte le malaise que procure cette manifeste obsession des gens célèbres (en particulier Lennon et les Kennedy) tout on réinstaurant la séparation entre le public et le privé, dont la subversion témoigne par ailleurs de l'importance de son œuvre.

---

34

Fondée sur cette absence catégorique et dépendante de celle-ci, la pratique de Mekas recrée **le journal puritain d'autocritique quotidienne**, animé par la quête d'une grâce inaccessible. Toutefois, la quête est ici laïcisée; son objet est social et elle est vécue comme une inévitable aliénation.

*Walden* inaugure ce mythe d'ensemble par un double débat avec **Thoreau**. Selon le mouvement dominant, Mekas réorganise les conditions de l'utopie de Thoreau, mais dans le sous-texte, il revient à ses conditions. Pour Thoreau qui vivait dans une Amérique en voie d'industrialisation, l'Étang de Walden représentait une solitude où la nature était définie à l'encontre de la communauté des hommes. Le courant majeur du mythe de Mekas remet cette possibilité en question. Au souvenir de la vie villageoise prémoderne de Lituanie, Mekas identifie dans un premier temps nature et communauté, au sein de **la trinité rédemptrice wordsworthienne formée par les amis, la nature et l'art**.

**Dans Walden**, Mekas révèle la communauté dans le cadre de la nature, que ce soit en considérant Manhattan sous un nouvel angle de vision, au travers de ses enclaves rurales (notamment Central Park), ou en rendant visite à des amis qui vivent en dehors de la ville. Mais à ce mouvement s'oppose un second motif qui doit davantage à Thoreau, et retrouve l'optimisme du premier; car alors même que Mekas se découvre au sein de l'avant-garde cinématographique, il s'en différencie ouvertement pour s'investir dans une pratique conçue autrement et aboutir à un isolement proche de celui de Thoreau. Dans le *Walden* de Mekas, la richesse de la texture met le présent en lumière avec une rare intensité, submergeant cette trame sous le désordre apparemment parataxique et injustifié de la vie quotidienne. Elle doit donc être retrouvée, tout d'abord par la transcription détaillée du mouvement qu'en donne Mekas, puis plus sommairement (note 53).

La première partie établit le noyau thématique autour duquel s'articule le développement du film. Mekas qui s'est profondément immergé dans Manhattan, dont il a, comme Thoreau, retiré "toute la substantifique moelle", y découvre un nouveau Walden; c'est à ses yeux **le lieu où coïncident l'art, les amis et la nature**. Le film annonce les prémisses de ce qui se révèle être son caractère foncièrement réflexif, sa valeur de document illustrant les amitiés et les divers aspects du cinéma indépendant qui le légitiment et lui donnent un contexte dans lequel il puisse avoir un sens. Les événements de la vie quotidienne se résument à la construction des institutions du cinéma indépendant, ses amis en sont les agents, et autour de lui, tout n'est que beauté. Il se peut certes qu'à l'instar de Thoreau, Mekas ait été "enmuré" ("walled-in") dans Manhattan, mais de toutes parts, la ville est rehaussée de fleurs, d'arbres, de couchers de soleil et d'autres facettes de la nature.

53. Voir découpage dans ce livre, notes du programme des premières projections (Mekas, 1969). Les intertitres sont signalés par les capitales. Ces notes indiquent qu'il s'agit d'une version provisoire et le fait est que l'on note des différences substantielles entre cette dernière et le film aujourd'hui en circulation, hormis dans la première partie.

---

La neige est pour Mekas l'élément qui lui permet de voir la Lituanie en New York et la blonde Bibbe Hansen, jambes nues, qui cueille des brins d'herbe dans le parc, sur le dernier plan de la séquence est l'image même de la paysanne lituanienne.

Après ce rapide introït, le film aborde son développement principal.

Suivant le modèle de Thoreau, les événements de 1964-68 sont condensés très approximativement en une année prolongée qui se décompose en trois phases, de deux bobines chacune: un printemps poursuivi jusqu'à l'automne, un hiver et un autre automne.

Après la séquence d'ouverture de la première bobine apparaît le premier des mariages qui ponctuent chacune des trois parties, prétexte au premier commentaire en voix "off", où la pratique du *home movie* est identifiée à la vie.

Vient alors une série de visites à d'autres cinéastes, des artistes et des intellectuels : Jerome Hill, P Adams Sitney, la famille Stone, Tim Leary, Gregory Markopoulos, Allen Ginsberg et des *hippies* Hare Krishna.

La seconde phase débute en plein cœur de l'hiver, sur de nouvelles images de cinéastes new-yorkais, suivies d'un flash-back sur une manifestation pacifiste, sept ans auparavant, les activités de *Film Culture* et de la Coopérative, des virées à la campagne en hiver, des scènes de rue, des réveillons de Noël, un voyage en train et une longue visite à la famille Brakhage dans son chalet de montagne enneigé.

Les Brakhage et les *home movies* qu'ils réalisent sont au cœur du film et de son système éthique. En le recevant chez eux et en lui faisant partager leur pratique collective du film domestique, ils initient Mekas au cinéma idéal. Mais ce retour au foyer qui compromet la place de la Lituanie dans le mythe de sa vie, ne peut qu'être également problématique.

Aussi la troisième phase s'ouvre-t-elle sur des images de danses populaires d'émigrés lituaniens, sur lesquelles Mekas confie ses diverses peurs malades, affirme ne plus se souvenir de ses rêves puis s'interroge: "Serai-je en train de perdre tout ce que j'ai apporté avec moi en venant ici?" avant de couper sur une obsédante chanson populaire lituanienne. La juxtaposition des traces de la Lituanie de son enfance et de la forme idéale de sa reconstitution noue la crise du film, crise résolue par l'acceptation des compensations qu'offre la perfection de la vie quotidienne, même la vie du Nouveau Monde, et de la communauté des cinéastes indépendants.

Dans la troisième partie, il retourne donc à New York, dans le milieu du Nouveau Cinéma Américain, en lequel il reconnaît son Walden selon les termes que nous avons mis en évidence. En découvrant son foyer au sein du cinéma, il découvre l'Amérique en rejouant à l'échelle individuelle le récit des origines de la nation.<sup>(54)</sup> Mais pas complètement; il préserve par ailleurs son isolement, en finissant par rejeter l'assimilation totale dans cette communauté et le type de pratique cinématographique à laquelle elle a commencé à se livrer.

En revenant de chez les Brakhage, dans le dernier mouvement du film, il clarifie sa propre pratique sous le jour d'une perception intime. Mais cette dernière ne se définit pas tant en rejet d'Hollywood, qu'en opposition à l'avant-garde, dont il dénonce à présent l'avalissement, la dérive commerciale et le sensationnalisme.

54 Une fois de plus, je lis Mekas au travers de l'interprétation de Cavell, qui observe comment Thoreau s'est installé à Walden le jour de la fête de l'Indépendance: "Nous connaissons le jour précis de l'année précise où tous les ancêtres de Nouvelle Angleterre ont élu domicile dans la forêt. Ce moment de l'origine est l'événement national reconstitué au fil des événements de *Walden*, afin cette fois de s'y prendre au mieux ou de prouver que la tâche est impossible; découvrir et coloniser ce pays, ou du moins en régler la question, une fois pour toutes (1972, p. 8).

Ce contre-thème est dramatisé par une séquence un peu trop longue, qui montre son frère Adollas tournant des scènes de son film *Hallelujah the Hill*, pour une équipe de télévision allemande qui réalise un documentaire sur le cinéma *underground*. Il est également énoncé sur un mode discursif, dans une voix "off" où Mekas, observant le manque de tragédie, de théâtralité et de suspense de ses images, affirme que ce ne sont là que "des images pour moi et quelques autres. Personne n'est forcé de regarder, mais si on veut, on le peut.

Ce rejet de l'objet artistique organique, au profit de l'objet foncièrement amateur, créé pour lui et "quelques autres" trouve son expression la plus éclatante dans la dernière bobine où Mekas ridiculise et couvre d'un mépris cinglant les clichés auxquels se réduit désormais *l'underground*, avant de retourner au filmage de sa vie quotidienne, déclarant qu'il ne filme que pour lui-même, finissant sur les images d'une de ses amies dans Central Park, par un bel après-midi d'automne.

En découvrant dans le Nouveau Cinéma Américain une forme de compensation susceptible de le dédommager de la perte de la Lituanie, pour ensuite présenter la révision obsessionnelle des fragments de son journal filmé

dans le cadre du cinéma *underground* et en opposition à ce dernier, ce récit réaffirme sur un mode allégorique l'interaction entre les fragments du passé et la contemplation présente de ceux-ci, qui influe sur le processus de composition.

Au travers des processus d'exposition et de consommation, il relate la même histoire des tentatives, réussies ou ratées, de fusionner vie et film, où le cinéma supposé et créé par le film reproduit tout à la fois la pluralité et les limites du texte. Le refus de tout genre consacré —refus de conserver à la vie privée son caractère privé et isolé du public— doublé d'un refus de souscrire à une position immuable à l'égard du cadre commercial, que ce soit au sein de ce cadre ou en opposition à ce dernier, et des rapports sociaux qui régissent non seulement le cinéma commercial mais également ses alternatives, rendent le rejet de toutes les formes de cinémas établis quasiment inévitable. Car ni la domesticité cloîtrée de la pratique cinématographique en amateur, ni le cinéma marginal de l'avant-garde esthétique ou le cinéma industriel ne sauraient constituer un foyer pour une pratique cinématographique réfractaire à toutes les diverses rationalisations —distinctes mais solidaires— qu'elles supposent.

Traduit de l'anglais par Sabine Parte.

Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur et de Princeton University Press. L'auteur et les éditions Paris Expérimental pour la traduction française