

ENTRETIEN AVEC JONAS MEKAS

« ... OCCASIONALLY, I  
SAW BRIEF GLIMPSES  
OF BEAUTY »

**E**n se consacrant entièrement à la promotion du cinéma expérimental new-yorkais, comme théoricien (il crée la revue *Film Culture* en 1955), comme activiste (il fonde la Film Maker's Cooperative en 1962) ou comme archiviste (il organise l'Anthology Film Archives en 1970), Jonas Mekas n'a pas seulement soutenu une contre-culture cinématographique américaine : il a pris la défense DU cinéma comme moyen de « libérer l'œil ». Ces activités multiples ont orienté son œuvre de cinéaste : sa générosité et son engagement ne lui ont laissé que peu de temps pour ses propres projets. Par plaisir il a surtout filmé, au quotidien, les rencontres avec ses amis artistes, l'observation heureuse de sa famille, ses ballades à Central Park, accumulant des mètres de pellicule comme on entasse des souvenirs. « I'm a filmer not a filmmaker; why do I have to make films when I can just film » : de sa table de montage, il s'adresse au spectateur qu'il convie à organiser avec lui ces images amassées pendant plus de vingt ans et qui constituent son dernier film. Nous avons rencontré Jonas Mekas au festival de Nyon, où il présentait son dernier film : *As I was Moving ahead occasionally, I saw Brief Glimpses of Beauty*. De son sac, il a sorti quelquefois une caméra vidéo pour enregistrer la vie passante, continuant à noter ses « impressions » pour un futur « journal filmé ».

**Hors-Champ :** En réalisant *Walden* (1968-69), vous avez dit : « je ne suis pas venu à ce genre par calcul mais par désespoir ». En fin de compte, vous réalisez toujours ce genre de films, comme si le désespoir s'était transformé en bonheur et la nécessité en choix formel...

*Jonas Mekas :* Au tout début, lorsque je me suis intéressé au cinéma, je n'avais pas suffisamment vu ce qui s'était fait au cinéma. Et je pensais vouloir faire des films avec une histoire narrative ou des films documentaires de manière conventionnelle. En fait, je ne connaissais tout simplement pas d'autres types de cinéma, jusqu'à ce que j'arrive à New York. J'ai alors écrit des scénarios et j'ai commencé à rassembler du matériel pour écrire ce scénario-là. Mais étant donné que je n'avais pas d'argent—je ne possédais que ma Bollex—, j'ai commencé à filmer autour de moi, à m'entraîner, à essayer de maîtriser mon appareil, à découvrir ce qu'une caméra Bollex pouvait faire. Et pendant de nombreuses années, j'ai passé mon temps à rassembler, à filmer encore et encore, et à disposer mes bobines sur des étagères sans même les revoir. Cela m'a ensuite pris cinq ou six ans pour re-visionner les *rushes*. Puis j'ai réalisé que les images que j'avais rassemblées ressemblaient à un carnet de bord de ma vie à cette époque.

C'est à ce moment-là que je me suis intéressé au genre du journal intime. C'est en effet dans ce sens de nécessité et de désespoir que je ressentais le besoin de filmer, d'utiliser ma Bollex ;

mais je ne pouvais pas attendre que quelqu'un me finance un grand film. Cela n'arrive jamais. J'ai donc continué à rassembler de plus en plus de matériel à partir de la vie réelle, à partir de ma vie. On retrouve dans *Lost, Lost, Lost* (1976) la plupart du matériel de ces débuts. Bien sûr, il y avait un autre désespoir. Vous savez, j'étais à New York, dans un endroit nouveau et étrange, je n'avais pas d'amis. Cela m'a pris quelque temps pour m'y sentir bien, pour me trouver de nouveaux amis. Ma Bollex m'est parfois utile aussi, elle se montre en amie dans des situations nouvelles. Elle était mon compagnon, lorsque j'allais dans de nouveaux endroits qui m'inquiétaient. Cela me donnait quelque chose à faire...

**Pourquoi la Bollex était-elle si appropriée à ce genre cinématographique ?**

Parce que la Bollex est une caméra très précise. On peut la rembobiner et on sait exactement combien de photogrammes on rembobine. On peut aussi superposer des images, si on veut. Pour moi et pour beaucoup d'autres réalisateurs indépendants à New York, l'utilisation de la Bollex est reconnue et répandue. Aussi, pour ceux qui veulent faire des films d'animations, la Bollex est un appareil de prise de vue très exact. Toutes les caméras ne sont pas aussi précises.

**La Bollex permet une très grande liberté, on peut réaliser des images profondément personnelles. Mais, en même temps, vous insistez et dites que « le cinéma est innocent »...**

Oui, il est innocent ! La façon dont vous l'employez dépend de vous. Parce qu'on peut réaliser des films affreux. C'est comme un couteau. Avec un couteau, on peut couper du pain ou tuer quelqu'un. Pareil pour le cinéma, le cinéma lui aussi peut être mal employé. Je pense que certains films commerciaux font mauvais usage du cinéma en produisant du divertissement bon marché. Je n'ai rien contre le divertissement, mais ce divertissement-là, ces films qui sont faits juste pour faire de l'argent, nous ramènent une image qui n'est pas belle à voir. Le cinéma ressemble à une feuille papier blanc. Le papier est innocent. Mais ce que vous écrivez dessus, parfois, n'est pas si innocent.

**Dans le genre cinématographique du journal intime, qu'en est-il de la photographie ? On voit dans votre dernier film *As I was Moving ahead occasionally, I saw Brief Glimpses***

**of Beauty (2000) beaucoup de femmes qui prennent des photos, mais vous n'exploitez pas cela dans le film.**

Non, elles font leurs propres choses avec leurs propres caméras fixes. Vous savez, j'ai fait et fais encore beaucoup de photographie. Ici j'en ai pourtant fait quelque chose de différent. Il est fort difficile d'incorporer des photographies dans un film. Il s'agit de deux types d'images différents. Ce que j'ai fait ces dernières années, ce que vous pouvez voir à la Galerie du Jour à Paris, ces images gelées comme je les appelle (*ndlr*: « frozen film-frames »), correspondent à deux, trois, voire quatre photogrammes d'un film que j'imprime sur papier et que j'expose comme des photographies. C'est donc un entre-deux. Ce n'est ni du cinéma ni de la photographie à proprement parler. Ce sont des images



*As I was Moving ahead occasionally, I saw Brief Glimpses of Beauty, 2000*

*Winter in Soho, Déc. 1977, « frozen film-frames » tirés du film Paradise not yet lost, 1979*

*Carl Th. Dreyer, New York, 1966, « frozen film-frames » tirés du film Walden, 1964-69*

fixes. Je m'intéresse passablement à explorer cette zone intermédiaire.

**Quelle est la place de la mémoire dans ce film ?**

Ce que l'on filme est déterminé par la mémoire, que ce soit ce que l'on a choisi de filmer ou le moment où l'on filme. Chaque image dans mon film est dictée par mon passé, par ma mémoire ainsi que par le présent puisque je suis en train de filmer. En effet, cette réalité qui est en face de moi, ce moment-là existe et agit sur moi. Il réveille certains souvenirs. Et soudain j'ai envie de filmer. Ainsi le moment de filmer a beaucoup à voir avec la mémoire. Et ensuite, plus tard, quel que soit ce que j'ai filmé, ce qui est dans ces images devient, au fil du temps, de la mémoire à son tour, une mémoire différente, une mémoire dans les images, et elle n'est plus ni dans mon esprit ni dans mon corps. Il existe de nombreux niveaux différents de la

mémoire. Lorsque vous saisissez cela et que vous le visionnez, c'est simplement quelque chose de différent. Ensuite le film réveille chez le spectateur ses propres souvenirs.

**Bien qu'il y ait beaucoup d'indications sur le moment du tournage, le spectateur ne sent pas la temporalité du film. Comment êtes-vous parvenu à cet effet ?**

Parce que je n'ai pas présenté les images de manière chronologique. Les époques sont mentionnées, mais la chronologie s'entremêle. La période couverte par le film est de presque vingt-cinq ans. Les dix dernières minutes se passent en fait en 1995. C'est le moment où l'on passe à une autre période. J'ai éliminé un ensemble de matériel qui avait déjà été exploité dans un autre film. Mais l'histoire dure plus de vingt-cinq ans. Ce n'est pas un temps réaliste. Cela ne m'intéressait pas.

**Dans une séquence, vous précisez au moyen de la voix off que vous êtes le 31 janvier 1999...**

Oui, c'est le moment où je visionnais tous ces souvenirs et que je les mettais ensemble. Cela se passe en l'an 2000 et dans les années qui précèdent. Je suis ainsi dans un ailleurs et je me replonge dans le visionnement de ce métrage. Les images se finissent environ en 1995, ou 1994. Mais la voix continue, car je les regarde maintenant.

**Comment avez-vous procédé au montage ?**

Le montage m'a pris deux ans en tout. J'avais beaucoup de matériel et c'était très difficile. Cela m'a pris vraiment beaucoup de temps d'imaginer une structure, d'imaginer comment m'occuper d'autant de métrage. C'est alors que j'ai décidé de diviser le tout en douze chapitres. Je les ai travaillés les uns après les autres. Et ensuite j'ai tout mis ensemble. Les chapitres donnent au film une certaine structure. A l'intérieur de chaque chapitre, les choses sont structurées. Ensuite, il y a une structure d'ensemble qui se crée lorsque je rassemble le tout. Quel plan pourrait se placer au début ? Quel autre à tel endroit ?... Mais l'ordre n'est pas chronologique. Il y a une chronologie approximative, mais elle n'est pas réelle. J'ai imaginé ma propre chronologie.

**Et en montant la bande-son...**

C'est aussi en grande partie une affaire de chance et de hasard. J'ai fait des essais, j'avais beaucoup, beaucoup de sons. Et certaines de ces choses, je les ai dites en utilisant ma voix. Il y avait aussi une plus ou moins grande part de hasard dans ma voix. Je savais seulement qu'à chaque chapitre je parlerais au moins deux fois. Mais j'aurais pu tout aussi bien placer ce que je disais à des endroits différents. La bande-son

n'est pas toujours en rapport avec les images. Il y avait beaucoup de hasard dans les morceaux sonores et musicaux. Ni calculés, ni réalisés spécialement pour une suite d'images.

#### Oui, et il y a très peu de silence.

C'est vrai. Quel que soit ce que je dis, j'y intègre seulement du piano, ce qui est très neutre. Du piano improvisé. Tout est de l'improvisation au piano.

#### Qui était l'interprète ?

Un musicien en quelque sorte. Mais à vrai dire, c'est un peintre. Un ami. Il n'avait pas vu le film et je lui ai demandé d'improviser au piano ; il a joué toute la nuit et j'ai enregistré. Rien de dramatique. Rien de théâtral. C'est simplement quelque chose de nostalgique, un petit peu « Sati-esque », de la musique neutre sur piano. Et voilà ce qu'il a fait. J'ai éliminé certains passages à chaque fois qu'ils devenaient plus dramatiques. C'est vraiment quelque chose de neutre. Sans imposer quoi que ce soit d'autre derrière. Aucun sentiment, aucune grande émotion dans cette musique.

#### Je sens parfois de l'ironie dans votre film. Par exemple, la mention que vous avez faite du 31 janvier 1999.

Cela s'est juste passé comme ça : j'étais en train de faire le montage lorsqu'on a changé de siècle. Et tout le monde était excité. Cela fait partie d'une petite note typique du journal intime.

#### Et dans la série de séquences autour du Lac des Cygnes ?

C'est la même référence au journal intime. En fait, ma fille a dansé au Ballet Américain (American Ballet) jusqu'à l'âge de treize ans ; c'est donc le morceau qu'elle interprétait.



#### Vous dites dans le film que toutes les images sont vos souvenirs et que cela ne peut guère concerner quelqu'un d'autre que vous. Vous dites cela sérieusement ?

C'est un petit peu exagéré. D'un côté, c'est vrai, d'un autre, non. En fait, je dis aussi dans le film que nous ne sommes en réalité pas si différents les uns des autres. Tout ce qui a un sens pour moi a un sens pour vous. C'est ce que je dis dans la bande-son.

#### Et qu'en est-il de la séquence dans laquelle vous faites référence aux Français qui parlent de « lecture des images » ?

Tous les écrits théoriques majeurs qui traitent de la sémiologie et de la lecture d'images (j'entends les images au cinéma) viennent de philosophes ou d'écrivains français, de sémiologues. C'est un fait bien connu. Dans les universités américaines, on se réfère toujours aux Français. On en parle depuis si longtemps à l'université que c'est devenu quelque chose de lourd, d'académique. Vous savez, ils parlent toujours de « lire les images ». Alors moi, je plaisante, je critique cette exagération. Bien sûr que l'on sait ce que cela signifie « lire les images ».

#### Y a-t-il aussi de l'ironie dans l'intertitre : « Ceci est un film politique » ?

Encore une fois, avec cet intertitre je critique le cinéma « politique ». Par exemple Godard, ou même Chris Marker lorsqu'ils deviennent trop politiques, de manière trop évidente. Je n'approuve pas ces types de « politique ». Ils sont superficiels, trop construits. Au contraire, quelqu'un comme John Cage est très important à mes yeux. Il a changé la manière de penser de l'humanité en la ramenant dans le droit chemin, plus que n'importe quel Marx, Lénine ou Engels. L'influence de ces derniers a toujours été négative. Ils ont fait du XX<sup>ème</sup> siècle un des siècles les plus horribles de l'histoire, tandis que John Cage ou le mouvement Fluxus ont apporté quelque chose qui n'est ni destructif ni violent. Ces artistes, musiciens ou philosophes ont changé l'humanité de manière positive. Et cela diffère énormément de ce que Godard ou d'autres réalisateurs politiques font, quelque chose de politique mais pas dans le sens positif du terme. Ces réalisateurs engagés politiquement font la promotion d'une politique négative. En ce sens, mon film est à la fois une critique et une tentative d'authenticité. Je crois que ce que je montre dans mon film en fait à proprement parler un film politique. Je propose, je propose dans ce film un autre style de vie : il n'y a ni batailles, ni conflits dramatiques, tout ce que chacun considère comme faisant partie de la nature humaine. Ce n'est pas mon point de vue. Ainsi je suis « politique » mais de manière différente.

#### Vos activités à l'Anthology Film Archives participent aussi de cette voie politique.

Oui, ce que nous conservons et montrons est politique. Mais les choses sont plus complexes dans ce contexte-là, parce que c'est un endroit où nous projetons toutes sortes de films. C'est très, très ouvert. En ce moment, je suis justement en train de manquer un festival de films taiwanais que nous avons à New York. Nous venons de terminer une programmation autour du nouveau cinéma grec. Nous montrons tous les films que personne d'autre ne projeterait à New York. Nous avons aussi organisé un festival de films cubains. Personne en Amérique ne veut montrer des films cubains. C'était donc le premier festival de films cubains aux Etats-Unis en trente ans. Et on a recommencé pour des films cubains contemporains. Voilà ce que nous faisons. Nous sommes ouverts à toutes les formes alternatives du cinéma et toutes celles qu'on ne peut pas avoir dans aucune autre salle. Nous possédons une salle pour les « parias » de ce cinéma, les filmographies des petits pays que personne ne montre parce que cela ne rapporte pas d'argent. Et nous les montrons même si nous ne les approuvons pas. Parfois nous projetons des films que les gens aiment, vous savez. Nous pensons que c'est notre devoir d'être ouverts à d'autres branches du cinéma.

#### Cela tient toujours une part importante de votre activité, comme dans le passé...

J'y consacre chaque jour de ma vie. A trois heures, je quitte pour rentrer chez moi et reprendre mon travail. Je voue mes journées à l'Anthology Film Archives et mes soirées à mon propre travail.

#### Nous en voyons les bureaux dans votre film.

Oui effectivement, et la salle de cinéma que vous voyez, c'était là dans le temps. Nous



avons déménagé depuis. Mais maintenant nous avons un endroit différent, un bâtiment que nous avons acheté à la ville dans un autre quartier de New York.

**Le film contient presque exclusivement des moments de bonheur. Est-ce que je peux vous demander si vous êtes aussi heureux lorsque vous ne filmez pas ?**

Je ne suis pas toujours en train de filmer. Je filme quelques secondes chaque jour, entre vingt secondes et une minute au maximum. C'est tout. Quand je sors avec mes amis, bien sûr, je suis heureux. Mais je recueille seulement quelques secondes de ces situations.

**Y a-t-il une différence entre le bonheur que vous ressentez lorsque vous filmez et lorsque vous ne filmez pas ?**

Aucune différence.

**Chez Proust, il est dit que les moments heureux ne sont pas suffisants pour remplir un livre, mais que nous avons aussi besoin d'instantanés ordinaires et tristes. Même dans votre film, une petite touche de mélancolie apparaît parfois.**

Oui, en effet, c'est ce qu'on dit. Mais écrire est une chose, et filmer une autre. Proust avait sans doute d'autres problèmes, psychologiques ou réels. Une de mes préoccupations est d'éviter les problèmes pendant le tournage. Le reste ne m'intéresse pas et je fuis les situations dramatiques. Lorsque j'entends des gens se disputer ou se battre, je disparaîs. Je ne peux pas comprendre pourquoi deux personnes devraient s'énerver et se fâcher. Je n'ai pas grandi de cette manière. Ma mère et mon père ne se disputaient jamais. Alors je ne comprends pas et j'évite cela. Je n'y vois aucune nécessité. Pourquoi devrais-je montrer cela, pourquoi devrais-je le filmer ? Je laisse ça à d'autres. Je sais que dans l'art d'aujourd'hui, en littérature, au cinéma, en peinture, partout, il y a beaucoup de choses comme cela, peut-être trop. Cette partie de l'existence couvre tout le reste. Donc je n'ai pas besoin d'en faire autant. Cela ne m'intéresse pas. Mais ce que je montre n'est pas balisé de cette manière. C'est simplement ma vie. Je m'intéresse plus à ces petits moments qui sont généralement oubliés dans l'art.

Vous comprenez ?

**Il y a par exemple cette scène où vous jouez de l'accordéon qui revient plusieurs fois dans le film et qui n'est pas particulièrement heureuse...**

C'est aussi du bonheur. Je veux dire que le bonheur n'est pas seulement fait de rires. Il y a beaucoup de mélancolie et de nostalgie dans mon film, c'est vrai ! De la tristesse aussi. Oui, cela en fait partie. On ne peut pas vivre dans un

transport de joie permanent. Même les saints ne pourraient pas.

**J'ai trouvé que votre fils se situait plutôt du côté de la mélancolie, alors que les scènes avec votre fille donnent l'impression de bonheur.**

Je ne suis pas le spectateur le plus objectif de mon film. Cela prendra beaucoup de temps jusqu'à ce que je sois capable de quelque objectivité. Je suis beaucoup trop impliqué. Et bien sûr, c'était là une des choses les plus difficiles lors du montage. Je marchais sur une corde raide pour éviter de tomber dans la sentimentalité. J'ai vu beaucoup de documents, de films personnels, de journaux intimes, d'autobiographies, et cela finit toujours par tomber dans la sentimentalité. Alors j'ai dû vraiment trouver un équilibre entre l'abstrait et le personnel. Je pense avoir réussi. Par ma manière de travailler, par ma manière de voir, je sais que j'ai réussi à marcher sur cette corde raide. J'ai traversé de l'autre côté sans tomber. Mais ce n'était pas facile. J'ai dû renoncer à beaucoup de matériel auquel j'étais attaché, mais il fallait que je le coupe. Il me fallait être cruel envers mon fils. Je ferai quelque chose d'autre avec le matériel que j'ai dû éliminer.

**Votre façon d'utiliser votre voix est aussi une façon de jouer avec la sentimentalité et la narration ?**

Ce n'est pas une voix *off*. C'est une parole. Vous regardez ce que la voix dit et les images. C'est juste un autre élément que j'ai ajouté aux autres. Ce qui se passe sur la bande-son, ce n'est pas une narration, ni un commentaire, simplement un autre élément. Un autre souvenir sur la bande-son ou une voix qui parle ; c'est plus de parole. Une réminiscence parlée, pas un commentaire. Je pense que chaque film est une narration à la base. Il y a des narrations plus abstraites et des narrations moins abstraites. Même la poésie est dans une large mesure narrative. Il y a des degrés et des variations, de l'éclat dans les narrations. Fondamentalement je pense que mon film est narratif. C'est de la fiction, vous pouvez même le voir comme de la fiction pure. Ce n'est pas vraiment la vie réelle. Ce que j'en ai fait, ce que j'ai recueilli et ce qui vient de ma voix, c'est de la fiction. C'est un peu la même chose avec Max Frisch : vous pouvez le lire comme quelque chose de très documentaire, mais c'est fondamentalement un romancier.

Propos recueillis à Nyon par

Clémentine Mourão-Ferreira et Antoine Cattin, avril 2001.

Traduit de l'anglais par Justine Méan et C. M.-F.



Jackie Kennedy, « frozen film-frames » tirés du film *He stands in a desert...*, 1969-85

**Sites internet**

<http://picpal.com/mekas.html>

Excellent site avec synopsis des films, bibliographie, articles consacrés au réalisateur.

<http://www.anthologyfilmarchives.org>

Site officiel de la cinémathèque fondée par J. Mekas et consacrée au cinéma d'avant-garde et indépendant.