

BULLETIN CINE

DOSSIER SUR

JONAS MEKAS



Jonas Mekas

Préface – Erwan Mas

Ma découverte personnelle avec Jonas Mekas s'est faite par ce numéro. Je voulais absolument parler de cinéma documentaire et son nom m'est venue à l'esprit, je me suis dit que c'était le moment de me lancer dans sa filmographie et de débiter à découvrir le cinéaste. Le cinéma documentaire est pour moi un cinéma qui veut se rapprocher au maximum du réel en délaissant quelque peu la fiction. Le cinéaste – on le verra avec Jonas Mekas – filme ce qu'il veut, ce qui l'entoure et ce qui arrive à sa caméra. Le cinéma documentaire se préoccupe de tout ce qu'il filme : *sujets* humains (que l'on distinguera du personnage par la fonction fictive de ce terme) et extérieur ; il les *questionne*, les met en scène et les place comme principal sujet d'un film. C'est ce que fait Jonas Mekas de tous ses films. Sa caméra et ses bobines correspondent à toute sa vie : son appartement à New-York est rempli de cartons pleins d'images de sa vie et de ce qui a pu l'entourer. Voler la vie de Jonas Mekas suffirait presque à voler ses bobines, ses films ; on le découvre par ses œuvres.

Le cinéma documentaire fera l'objet de deux numéros de la revue : le premier étant celui que vous lisez actuellement, consacré à Jonas Mekas, et le second se verra accorder d'un dossier sur un réalisateur et monteur français, dont deux de ses films furent nominés aux Césars du meilleur film documentaire.

La revue voudra dès à présent se consacrer à des articles portant sur le cinéma pour laisser la littérature sur le format web.

Equipe ayant travaillé pour vous offrir ce numéro :

Rédaction en chef : Erwan Mas

Comité de rédaction : Romain Danton / Alex

Rédacteurs en collaboration : Florian Azria / Pierre Masson / Thibaud Saliou

Conception de la couverture : Romain Danton

Remerciements : Thomas Amossé pour la couverture, Louis Mottin et Safa Hammad pour l'aide depuis des années maintenant, l'ensemble des rédacteurs de la revue, les rédacteurs web qui font vivre le site (Chris Tophe, Colin Mougnet, Snakier, Christophe Walter, Valentin Laurent...), les rédacteurs du premier numéro et Alix.

Sommaire :

Préface	2
Dossier Jonas Mekas	3
Jonas Mekas : des images qui touchent l'universel	3
La voix, outil de l'intime	6
<i>Out-Takes From The Life of a Happy Man</i> : Matière de la mémoire	8
Introduction à <i>Walden</i>	10
Autres textes critiques	11
<i>Tokyo Ga</i> – Wim Wenders	11
<i>Peter Pan & Wendy</i> , réenchanter les ruines	11
<i>10 minutes de vie</i> – Herz Frank	12
Entretien	13
Entretien Thibaud Saliou, <i>Une Histoire du cinéma : La Cane</i>	13
Entretien pour Léna Picot-Bellec et Gabin Prunget, réalisateurs du <i>48 heures de Scèn'Art en court</i>	16
Notes de la rédac	19

Dossier Jonas Mekas

Jonas Mekas : des images qui touchent l'universel

par Romain Danton

Il y a quelques années de cela, j'ai eu l'occasion de monter ce que l'on peut nommer un "film de famille". Cette famille pour laquelle j'ai dû monter ce film, c'était la mienne. Graphiste à l'époque, mes parents avaient connaissance de mes capacités pour la vidéo numérique, c'est pour cette raison qu'ils avaient sollicité mon aide. Ce fût une expérience extrêmement singulière ; évidemment pour la première fois je travaillais avec des images "réelles" et non des images de jeux vidéo, mais également car ce fût la première et unique fois que j'ai été ému pendant l'intégralité du montage du film. Je pense que je ne m'étais jamais autant questionné sur mon rapport aux images avant la réalisation de ce travail. Pourquoi ces images m'ont-elles autant bouleversé ? Au-delà du rapport intime que j'entretenais avec les événements qui apparaissent à l'écran, je sentais que ces images contenaient en elles quelque chose d'universel. Je me disais que n'importe qui pouvait être ému par ses images, que n'importe qui pouvait se reconnaître à travers elles : un père qui joue avec sa fille, le regard admiratif d'un enfant, un dîner en famille, tout le monde pouvait trouver quelque chose de vécu dans ces images, se reconnaître dans ces événements. Toutes ces pensées avaient quitté mon esprit depuis l'année où j'ai monté ce film, mais après avoir vu récemment le film *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* de Jonas Mekas, j'ai été tout aussi ému, voir même plus, que lors de mon visionnage final du film de famille que j'avais monté. C'est pour cela que je vais essayer, à travers ce texte, de m'interroger sur la puissance émotionnelle des films de famille à travers les films de Jonas Mekas et comment parvient-il à toucher à l'universel.

La mémoire est celle qui construit l'être humain, celle qui lui crée un lien avec le monde. Un être privé de mémoire, cesse d'exister ; un homme privé de sa mémoire meurt. Le temps, lui, est la condition d'existence de l'humain, il est celui qui nous permet de prendre conscience de ce monde et de prendre conscience de notre existence. Le cinéma, par sa technique, a permis à l'homme de fixer le temps, de le sceller - (pour reprendre les termes du réalisateur Andreï Tarkovski) -, de conserver et enfin de le répéter à l'infini. Le développement des appareils vidéo ont permis à n'importe qui de fixer un moment de son existence et même de conserver notre existence. Cette volonté de conserver notre existence ne date pas d'hier, comme l'a déjà souligné André Bazin. Les Egyptiens ont, bien avant le cinéma, cherché à conserver leur existence par le procédé de momification. Encore avant le cinéma, le portrait a permis aux humains d'être conservés sur une toile. L'humain a toujours cherché à s'éterniser d'une certaine manière et l'art a,

est, toujours un outil privilégié pour se rendre immortel. Ce que le cinéma, lui, au-delà de nous permettre de nous éterniser, est de pouvoir retrouver ce temps et retranscrire notre mémoire en la diffusant.

Mais alors que viennent faire les oeuvres filmées par notre bon Jonas Mekas ? Je mets l'accent sur le "filmé" puisque, comme le dit lui-même le cinéaste : "Je ne suis pas un réalisateur, je ne fais pas de films. Je filme seulement. Je suis un filmeur." Les films de Jonas Mekas nous sont présentés comme des aperçus de sa vie privée, qu'il décrit comme des "journaux" filmés, dans lesquels on voit son quotidien, ses amis, enfants, famille, voyages dans différents pays, la ville de New York et bien d'autres éléments du quotidien. C'est toute son intimité que nous dévoile, à travers ses films, le cinéaste, dont l'ensemble de son oeuvre pourrait correspondre à un journal intime, constitué non pas de mots mais d'images. J'ai dit plus haut que la puissance émotionnelle des images de Jonas Mekas résidait dans leur capacité à atteindre quelque chose d'universel. Cela peut sembler alors paradoxal de parler d'intime, puisqu'à première vue, on considère l'intime comme quelque chose de fermé au monde, en totale autarcie. L'intime est un espace à soi, et qui, s'il n'opère aucune dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, rejette une ouverture sur le monde et se renferme toujours un peu plus sur elle-même. En se refusant au monde, elle annihile toute possibilité de le retranscrire et ne peut donc toucher au réel. De son intime, Jonas Mekas, lui, en fait un monde. La dialectique entre l'intérieur et l'extérieur s'effectue de différentes manières. Dans son film *Reminiscences of a Journey To Lithuania*, film autobiographique sur le retour du cinéaste en Lituanie dans son village natal : Semeniskiai. L'ouverture au monde opère principalement par le hors-champ. Les images, intimes dans ce qu'elles nous montrent, sont parfois appuyées par des commentaires du réalisateur qui témoigne de son exil vers les Etats-Unis, contraint par la situation politique de son pays et de son activité de résistant face aux Allemands. Les images filmées par Mekas ne sont pas enfermées dans l'intimité de la famille du cinéaste. C'est toute une époque qui se révèle à travers ces images. Le souvenir de la seconde guerre mondiale s'infuse dans les images qui défilent. Ce ne sont pas seulement les retrouvailles d'un homme

avec sa famille après 20 ans d'absence que nous observons, c'est toute une époque qui se greffe dans les images par la voix off du cinéaste. Ces images, qui nous montrent au premier plan l'histoire intime d'une famille, sont le témoignage d'une époque dépeignant l'histoire commune d'un pays.

Nous retrouvons la voix off du cinéaste dans nombre de ses films ; faisant des apparitions spontanées, elle donne l'impression d'errer parmi les images. Cette voix établit une double fracture dans les films du cinéaste, qui est à la fois spatiale et temporelle. La voix de Jonas Mekas ne semble appartenir à aucun lieu, elle erre. Elle n'appartient plus à sa terre natale – dont le cinéaste ne parle pas la langue dans ses films – ni à sa terre d'accueil, puisque sa voix est constamment marquée par la nostalgie de son pays. La voix vagabonde du cinéaste se pleure d'un lieu qui lui a été pris. En ayant dû quitter son pays natal pour la première fois, Jonas Mekas a ainsi entamé un voyage dont il ne verra pas la fin. D'un point de vue technique, nous avons, en plus de cette fracture spatiale, une fracture temporelle instaurée par la voix. Dans son film *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, et *Out-Takes from the life of a Happy Man*, la voix-off du cinéaste commente des images passées d'une certaine durée. Évidemment, comme cette voix intervient au moment du montage, elle survient forcément après que les images aient été filmées. Mais en plus de contempler des images passées, Jonas Mekas pose sur elles un regard nostalgique, sans doute une nostalgie propre à celle de son pays. La voix du cinéaste, commentant un temps passé avec une nostalgie d'un temps qui précède ces images passées, instaure une distance temporelle aux images qui n'appartiennent plus à une seule temporalité. Par une rupture avec le lieu des images et le temps présent, Jonas Mekas introduit dans ses images une subjectivité spatiale et temporelle qui laisse aux spectateurs convoqués leurs propres souvenirs.

L'exploit qu'arrive à faire Jonas Mekas à travers ses films est de parvenir à donner une multitude de sens aux images qu'il filme. Jonas Mekas, à travers ses films, nous dit que rien ne se passe – dans son film *As I Was Moving Ahead*, de nombreux intertitres surviennent sur lesquels il est écrit "nothing happens in this film") – au contraire, c'est "tout" un monde, "toute" une vie qui se passe dans ses films, que peut-il y avoir de plus beau et de plus conséquent que la vie humaine ? Les émotions provoquées par les images tiennent à cet "ensemble" qu'est la vie humaine. C'est bien parce que ces images représentent le "tout" de la vie humaine qu'elles sont un concentré d'émotions. Un moment entre amis, une balade dans un parc, l'extase de voir un enfant faire ses premiers pas, ces moments incarnent une universalité humaine et pour lesquels le spectateur peut se confondre en invoquant ses propres souvenirs. J'évoquais plus haut la retranscription de la mémoire, lorsqu'on projette un film de famille, on fait vivre de nouveau notre mémoire, mais en même temps on invoque

des souvenirs qui n'ont pas été saisis par la caméra. C'est de là que naissent les nombreuses apparitions de la voix du cinéaste, en voyant les images qu'il a filmées des années plus tard, une multitude de souvenirs lui viennent pour lesquels il sent le besoin de les concilier avec les images de sa vie. Ce sont des souvenirs parfois présents au moment même où se déroule l'action projetée, ou bien des souvenirs antérieurs par rapport au lieu où se déroule l'action, par rapport à des personnes montrées à l'écran, ou bien des temps anciens qui ont marqué l'esprit du cinéaste. Il y a alors plusieurs récits qui s'entrecroisent. Cette multitude de récits est la force des images des films de Jonas Mekas, la mémoire qui est retranscrite à l'écran n'est pas la nôtre, mais les souvenirs qu'ils aspirent le sont. C'est cette corrélation entre le récit de Jonas Mekas et celui du spectateur qui, grâce à l'universalité qu'incarnent les images de Jonas Mekas, permet une intercommunication entre nos souvenirs et la mémoire de Jonas Mekas. C'est à mon sens ce procédé qui permet au spectateur d'être profondément ému par ces images. En convoquant lui-même ses propres souvenirs, ils fusionnent, et le spectateur, alors, ne fait qu'un avec l'œuvre et abolit toute distanciation avec les images qu'ils voient puisqu'il établit une relation intime avec elles. Mekas établit un lien avec son public, ceux qui le regarderont, en les touchant par l'émotion : en filmant de profonds sentiments qui viendront toucher le cœur du spectateur, et le séduire.

Je n'ai pas encore défini le terme de "film de famille", on ne peut pas seulement le définir par "film sur la famille", car beaucoup de films aux antipodes de ce que j'évoque pourrait y être inclus. Reprenons donc la définition de Roger Odin qui le définit comme un "film tourné sur la famille pour la famille". Les films de Jonas Mekas, si l'on reprend cette définition, ne peut alors pas être considéré comme un "film de famille", puisque, bien qu'il soit tourné sur la famille, il n'est pas, du moins pas exclusivement, pour la famille. Cependant, là où un "film de famille" qui plus est, est sur notre entourage, va plus facilement réussir à nous émouvoir puisqu'il nous concerne directement, la construction des films de Jonas Mekas est elle aussi faite de manière à toucher à l'universalité afin de provoquer l'émotion chez le spectateur. Jonas Mekas nous dit dès le début que le montage des images a été effectué "au hasard" et que par conséquent ils ne suivent pas d'ordre logique comme un ordre chronologique. Ce procédé de monter au hasard permet alors de retranscrire une vie : elle ne suit pas de logique. C'est alors une condition nécessaire pour que les images de Jonas

Mekas atteint l'universalité que j'ai décrite plus haut.

Si les images suivaient un sens logique, que le récit était construit comme une fiction dans lequel on suit l'évolution d'un ou plusieurs personnages, cela n'aurait pas permis l'intercommunication entre les images filmées et les souvenirs du spectateur. A la différence des différents instants de la vie, qui sont communs à tous, l'évolution de l'humain est différente pour tous. Le spectateur n'aurait pas pu alors convier ses propres souvenirs puisque d'une part, les images, à cause de la suite logique, ne permettrait plus de toucher à l'universel, mais en plus, le spectateur serait davantage concentré sur un récit fictionnel et ne penserait pas à le concilier avec ses propres souvenirs. C'est de cette même manière que devrait être construit les "films de famille" pour permettre cette communication entre notre mémoire et nos propres souvenirs. L'utilisation d'intertitres permet également au spectateur de se rapprocher des images qui viennent juste après. De nouveau, nous allons suivre la parole du cinéaste lorsqu'il dit qu'il n'aime pas le suspense, c'est pour cela qu'il nous annonce en avance ce qui va apparaître à l'écran. Là encore, on cherche à rapprocher le spectateur des images. Au-delà d'un aspect purement descriptif, cela lui permet de ne pas à avoir à chercher de contexte à l'action. Dans un "film de famille", on peut se passer d'intertitres, notre mémoire nous permet de situer l'action et de nous souvenir de quand elle s'est déroulée. Ici, Jonas Mekas nous donne ces informations : le spectateur n'a pas à chercher où, quand et avec qui se déroule les événements. Le montage du film est fait pour que le spectateur n'ait pas à chercher de lui-même ce qu'il se passe à l'écran, ce n'est pas ce que recherche le cinéaste avec ses films. Le seul et unique effort qu'il doit faire est de convier ses souvenirs, tout le reste nous est donné.

Je suis convaincu que quiconque se plonge dans cette œuvre peut en ressortir changé, absolument bouleversé par la force poétique, contemplative et onirique de ce film, comme je l'ai été. C'est une ode à la vie, à la beauté et au bonheur. Jonas Mekas nous montre avec ses films que la beauté et le bonheur sont présents partout, même là où il n'y a rien, il existe une infinité de bonheur et de beauté. Chaque instant de vie en est rempli, c'est pour cela qu'il faut les chérir, gardons en nous tous ces moments. Qu'ils forment notre mémoire et nos souvenirs ! Ce sont eux qui nous construisent : sans eux, nous cessons d'exister.

Reminiscences of a Journey to Lithuania, 1972

Out-Takes from the Life of a Happy Man, 2012

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty,
2000

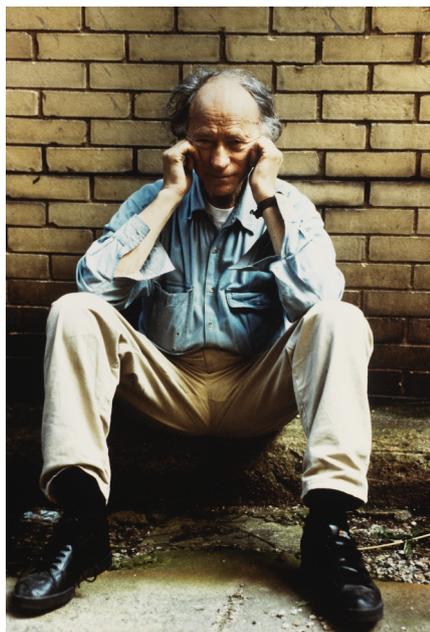


Photo credit: © Audrius Naujokaitis

La voix, outil de l'intime par Erwan Mas

« Les souvenirs sont passés, mais les images sont là, et
les images sont réelles ! »

Jonas Mekas

Jonas Mekas est la preuve vivante que le cinéma n'est pas qu'un art qui se limite à sa caméra et ses acteurs. Le cinéma de cet homme au passé complexe – entre exil et camps de travail – prouve que le 7^e art possède une part d'histoire et de politique importante. Je ne parle pas d'engagement politique comme l'eurent fait beaucoup de cinéastes, mais de point de vue sur une situation politique. L'Histoire se mêle au cinéma de Mekas, alors privé de sa famille, obligé de fuir son village natal, recherché – avec son frère – par la police soviétique après la découverte de son carnet dans lequel il critiquait l'occupation nazie. Ils vivent alors, ensemble, la fin de la guerre dans un camp de travail, près de Hambourg, puis dans des camps de déplacés, et enfin, ils décident de s'exiler aux États-Unis.

C'est une vingtaine d'années plus tard qu'ils reviennent dans leur village natal : *Semeniskiai*, en Lituanie. J'assiste alors à ce retour par l'*objectif oculaire* de Mekas. Ce dernier va plus loin qu'un simple documentaire puisqu'il rend son cinéma plus personnel : se livrant à la caméra, filmant son entourage et racontant son histoire avec sa propre voix. La narration et le montage saccadé de la deuxième partie donnent au film une fonction de *journal* : le cinéaste se confie à moi, cassant alors ce lien intime qui me relie à lui, pour qui je ne suis qu'un inconnu. Le journal – non pas intime puisque le terme ne serait pas approprié, à moins de parler de journal *extime* – donne le moyen au créateur de s'exprimer, d'une manière plus concrète avec les images. La voix off qui accompagne les images permettent alors de rendre celles-ci plus familières, par leur propos et leur profondeur.

La voix est un élément incarnant toute notre âme, elle a la capacité d'exprimer tout ce que l'on ressent : l'intonation monotone de Jonas Mekas traduit une certaine émotion qu'il a en me parlant de sa famille, de son village natal. Plusieurs fois, le cinéaste laisse le film tourner, c'est le moment que je choisis pour davantage profiter des images. Sa mère – à qui il envoyait constamment des lettres dès le début de la guerre froide alors, séparés de plusieurs pays et mers (la mère en Lituanie, et les deux frères aux États-Unis) – devient la muse du cinéaste. Sa relation avec elle paraît très tendre, il n'a de cesse de la filmer, jusqu'à même la placer sur l'affiche de son film, trois fois. De ma place de spectateur, je deviens un individu que Mekas tente d'inclure à sa famille.

J'assiste alors à une succession de cartes postales que me livre Jonas Mekas. Ses mots me touchent, ses images m'émeuvent, et la musique peint une certaine gaieté du cinéaste, dans la nature lituanienne, au milieu des arbres et des végétations. La couleur le met dans une certaine joie qu'il retransmet par ses *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, il

dit d'ailleurs – hors de ce film – qu'il a besoin de couleurs, dans l'art notamment. Je me suis rendu compte, après ce visionnage, que je ressentais la même chose. Les couleurs – qu'elles soient froides ou chaudes – arrivent à me procurer une certaine béatitude, alors, de ce fait, je comprends Jonas Mekas, et je comprends son film. Plusieurs scènes de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* me restent en tête, et j'en tire une grande variation dans les couleurs. La différence d'ailleurs entre la première partie, et les deux suivantes, réside dans un changement de teintes. La première partie, restitution d'un passé aux États-Unis, en exil, est en noir et blanc et dénote d'un certain chagrin. Cette mélancolie disparaît en même temps que les couleurs ressurgissent dans les parties suivantes, Jonas Mekas renaît, par le retour dans son pays natal, le retour de la couleur, et les retrouvailles avec sa famille qu'il avait dû laisser durant 27 ans.

La correspondance filmée entre Jonas Mekas et José Luis Guerin est d'ailleurs une nouvelle preuve que la voix peut être ce lien qui relie un cinéaste à son public. Les deux cinéastes se font passer des *lettres filmées* avec pour seule encre leur voix et leur caméra. Une réponse de Mekas s'ouvre sur une musique des Fleet Foxes (*Tiger Mountain Peasant Song*) dont je vous offre les premières paroles, traduites en français : « *Des vagabonds sont passés ce matin / Où sont-ils allés / Gracieux dans la lumière du matin* ». C'est alors que je me souviens de la question de la couleur qui m'avait tant intrigué et dont je parlais précédemment. Le jaune-orangé du matin est la première couleur que voient les lèvres tôt. À mes yeux alors, la question de la couleur ressurgit de cette musique et de ces images : des bâtiments et des arbres en neige. Le format de *lettres échangées* par les deux cinéastes est un concept assez répandu dans le cinéma de Mekas puisque certains de ses films porteront le nom même de *lettre* : *A Letter from Greenpoint* (2003), *Letters from Nowhere / Laiškai iš Niekur N.1.*(1997). Cette fois, Jonas Mekas "écrit" ces lettres dans un but de répondre ou dans l'intention d'avoir une réponse, de ce fait, il débute sa lettre d'une manière plus que formelle : "*Dear José Luis, thanks you for your letter...*". Une communication s'installe, par le cinéma et par la voix.

Le cinéaste aime dévoiler son *extime* en brisant ce lien intime qui noue le lien intime qui noue un cinéaste habituellement à son public. Son cinéma est autobiographique, profond et complet. Je ne ressors pas d'un film de Mekas comme je sortirais d'un simple film : le cinéaste va au-delà de la fiction – même si le terme de *simple film* paraît trop élitiste ou dur – et réfute d'ailleurs l'idée d'un

quelconque script, de budget, de décor, d'acteur.

Une scène du film permet d'illustrer ce rapport qu'entretient Mekas à l'intime et au *réel*, filmé durant tout son métrage – présent dans la plupart de sa filmographie – et c'est un instant de fête (scène 41) dans une partie de la maison. Hommes et femmes dansent sur une musique jouée par un accordéoniste dans le coin d'une pièce. Sourires et danses rythment la scène tandis que la caméra de Mekas se baladent rapidement sur les visages, jambes, individus au rythme de la musique. La simple vision de cette scène brise tout à fait ce lien privé, celui de la maison du cinéaste. On retrouve ce genre de scènes dans une lettre qu'adresse Jonas Mekas à José Luis Guerin dans leurs correspondances filmées. Les émotions se partagent à celles des individus qui se confrontaient au spectateur sur l'écran – presque invisible maintenant que me voilà dans l'habitat de Mekas. Ce dernier, en filmant chaque individu de la pièce, brise aussi le *privé* de ceux-ci, et pour reprendre Raymond Depardon, "*photographier et filmer un paysan, c'est entrer dans sa vie privée et créer une relation de confiance sur de nombreuses années*". Le lien s'installe alors entre les sujets filmés, et moi ; ils m'invitent à rentrer dans leur vie privée, ils m'accueillent, et je m'installe.

Une autre scène à ambiance festive se présente à moi cette fois-ci, le cinéaste s'attarde davantage sur les danses avec un rythme plus que soutenu, me présentant – vaguement tout de même – une série de personnages. Certains regards se posent sur l'objectif de la caméra de Mekas, le lien se noue alors entre eux et moi. Je ne me permettrais pas de dire que cela "brise le quatrième mur" car c'est une expression rendue trop banale, pour parler de ce que m'offre ici Jonas Mekas : mais je dirais que chaque regard transperce l'écran pour venir à moi sur mon canapé. Je suis projeté dans cette maison, je danse, et je me surprends même à sourire.

Reminiscences of a Journey to Lithuania est en effet une oeuvre qui relève de certains procédés bien connus par l'autobiographie : auto-présentation, archives personnelles... Et c'est dans ce sens que l'on peut dire que Jonas Mekas écrit sa propre histoire dans son film, il y a une écriture de soi importante. Certes, le film est *subjectif* – d'où le but de l'autobiographie – puisque le cinéaste choisit tout de même ce qu'il veut nous présenter, il ne peut pas nous filmer toute sa vie et pourtant il aimerait. Il dit dans une lettre adressée à José Luis Guerin que son cinéma est *réel*, mais qu'il ne filme pas 24 heures sur 24 ; il choisit alors méticuleusement ce qu'il veut nous montrer, puis se demande "pourquoi je filme cette séquence ?". Pourtant, je ne peux m'empêcher de voir cette oeuvre comme le récit d'une vie. Les grandes étapes de sa vie sont bien là, sous mes yeux : la transition entre les deux premières parties prouvent à mes yeux un contraste entre sa vie américaine et son retour en Lituanie. Le train part, la musique s'intensifie puis le silence. Annonce de la deuxième partie : *100 vues de Lituanie / août 1941*, la musique reparait, cette fois avec un air plus doux et plus agréable.

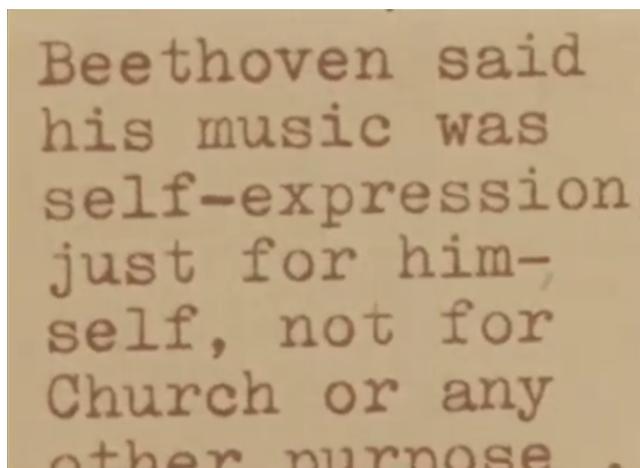
Le cinéma de Jonas Mekas se transforme en "journal

filmé" comme il le dit dans le documentaire *I'm not a Filmmaker* (2012). C'est dans sa salle de montage qu'il reconstruit le puzzle de sa vie, pour nous l'offrir. Il offre alors au cinéma une nouvelle fonction : celle de réaliser le réel, celle de révéler l'intimité.

Reminiscences of a Journey to Lithuania, 1972
Correspondance - José Luis Guerin et Jonas Mekas, 2011
Jonas Mekas, I Am Not a Filmmaker – Pierre-Paul Puljiz, Jérôme Sans, 2012



Out-Takes From The Life of a Happy Man : Matière de la mémoire par Florian Azria



Intertitre de *Out-Takes From The Life Of A Happy Man* (2012)

« Je n'ai jamais eu de projet et je n'en aurai jamais, simplement je filme, j'enregistre en permanence »¹. C'est ainsi que Jonas Mekas caractérise son cinéma, une caméra à la première personne comme support matériel de la mémoire d'une vie. Une collecte de l'expérience individuelle et intime d'un cinéaste en marge, et exemplairement dans *Out-Takes from the Life of a Happy Man*, un tissu filmique rapiécé des chutes collectées au cours de ses décennies d'enregistrements. Par son montage, plutôt hasardeux, impressionniste, mais jamais signifiant ou narratif, Mekas mobilise une puissance mélancolique inhérente au dispositif cinématographique (et par extension à la vie), dans la mesure où chaque image disparaît instantanément dès lors qu'elle est perçue. Cette propriété n'est qu'un corollaire de l'insaisissabilité du présent, de son évanescence. Le présent est un déjà-passé à l'instant où il se manifeste sensiblement. En ce sens, on peut mettre en évidence un rapprochement avec la conception bergsonienne du mouvement : « [...] puisque la forme est de l'immobile et que la réalité est mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continu de forme : la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition. »². Cela permet à Bergson d'établir une connivence entre la prise de vue cinématographique et notre perception de la réalité, laquelle réalité est de l'ordre du mouvement continu tandis que notre perception ne capte que des successions d'états discontinus (le cinématographe échantillonne la réalité bien avant l'ère de l'informatique, une discrétisation pré-numérique). État, forme, Bergson nomme également cela vue stable où vue est presque à entendre comme les vues Lumière. Le mouvement de la vie ne peut pas être saisi par des prises instantanées juxtaposées, l'artifice réside dans le défilement des prises de vue fixes du cinématographe (qui ne peut exister alors qu'en action). La méthode de reproduction de la réalité mouvante est alors artificielle, mais cette facticité ne se transpose pas sur le reproduit, car en ceci le cinématographe opère un ajout qualitatif par le défilement des images fixes, autrement il ne

vaudrait pas mieux qu'une chronophotographie. Finalement, tout ce qui vient instantanément d'être vu, filmé ou projeté appartient déjà au passé, pour le filmeur comme pour le spectateur. Et c'est ce glissement perpétuel du monde qui nous effraie, nous vivants. Mais même lorsque Mekas s'empare du cinéma pour représenter (au sens premier : rendre présent) son passé, ce mouvement de vie s'écoule une nouvelle fois sans arrêt possible et s'évapore encore. La reproduction de cette fuite, c'est le souvenir de plus en plus lointain son pays natal, la douleur de l'exil, un passé réduit à l'état de chimère. Une perte continue.



Out-takes From The Life Of A Happy Man (2012) – Jonas Mekas

Cette fuite ontologique du présent s'étend à plus grande échelle chez Mekas, non plus seulement à l'enchaînement des images individuelles, mais également au niveau des fragments de mémoire qui s'enchaînent abruptement sur la bande. Mekas brouille sa multitude de blocs de mouvement-duré dans un torrent visuel par un montage cumulatif où l'ancrage spatio-temporelle des images n'est plus pertinent. Le débit effréné des flux de souvenirs (non seulement la durée des fragments, mais aussi la vitesse de défilement variable des images) fragilise la représentation, voire remet en question la capacité de Mekas, par le cinéma, à reproduire aussi intensément les mouvements vitaux du passé. Avec de la matière brute, des prises de vues profondément quotidiennes, Mekas retravaille cette substance pour produire des agencements nouveaux de mouvements qui dépassent l'illustration figurative et constitue un autre régime d'images. Entre en jeu une puissance de l'ordre de l'évocation, un cinéma de l'aperçu, reposant sur une multitude de perceptions inconscientes émanant du fourmillement d'un esprit en effervescence. La réalité chez Mekas est représentée dans ce qu'elle a de plus poétique, de plus sensible, osant troubler notre perception. Il y a quelque chose de vivant jusque dans la matière de la pellicule : elle est frappée de « coups de

lumière » comme un forgeron frapperait son métal, les teintes ont viré (rouges, bleues, vertes) comme si le temps avait posé ses marques à la manière d'une peinture qui jaunit ou d'une sculpture de bronze qui s'oxyde. Une distance se constitue donc entre le représenté et notre regard, celle d'un abîme que le temps a creusé, et qui bannit toute approche visant à la netteté du souvenir, à l'exactitude d'une reconstitution-simulacre. Il se place ainsi aux antipodes des standards de représentation de l'industrie cinématographique où paradoxalement l'apparence figurative des films hollywoodiens bien plus conforme à notre perception habituelle semble être davantage constituée d'irréalité. Car en vérité, ce brouillage des images, les présences fugaces des surfaces corporelles des êtres filmés (et il ne peut en saisir que cela), ces creux entre les images ouvrent des brèches vers un invisible, nous renvoient à notre propre intérieur.

Dans une opération dialectique, Jonas Mekas rend de nouveau sensible ces figures passées dont il a pu saisir le mouvement pur, et par un même geste leur perte immédiate dans le déroulement infatigable de la pellicule et par extension du temps. Re-présenter pour affirmer la perte.

¹ Jonas Mekas dans Arnaud, Philippe et al. *La rencontre : au cinéma, toujours l'inattendu arrive*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. p. 155

² Bergson, Henri et al. *L'évolution créatrice*. 11e édition. Paris: Presses universitaires de France, 2007. Chapitre IV : « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique »

Out-takes From The Life Of A Happy Man (2012) – Jonas Mekas

Introduction à *Walden*

par Alex

*“In Hollywood, the mechanization and commercialization of human creativity have been carried to the most violent consequences, not only because of the usual American thoroughness, but particularly because the tendencies of modern industry are applied here to the most recalcitrant product, namely, art.”*¹ Rudolf Arnheim

L'indépendance et la primeur comme remède. Détruire la grammaire industrielle, atomiser la masse en resserrant, en réduisant la focalisation. Mekas, dans son premier journal filmé, gage que son intimité bourgeoise un peu plus avec chaque effet de mise en scène. Ces arborescences, ontologiques en cela qu'elles prennent place à plusieurs reprises dans des lieux originaires, sont réagencées pour épouser le flux de réminiscences du monteur. Le geste fondamental, élégiaque, est traversé par la tension première entre la captation des Lumières (auxquels le film est dédié) et les effets élémentaires successivement ajoutés à la grammaire (surimpressions, fondus enchaînés). Dreyer et Brakhage, comme chaque autre participant, comme chaque monade qu'on nous donne à voir, sont considérés avec la même épure, on fait une totale abstraction de tout le legs que les intervenants charrient. Ou plutôt, on l'envisage comme n'étant source d'aucune reconnaissance ou admonestation.

Le cinéma à et fait à hauteur d'homme, comme un dévissage complet des velléités qui déterminent la production, dont les films atomisent toujours plus la focalisation et donnent une préhension toujours moins juste et précise en lui substituant l'illusion du spectacle, l'exotisme orientaliste médiocre. La promesse de décupler l'horizon qui avait trouvé en premier lieu ses limites en 1963 avec *Cléopâtre*, promesse portant avec elle chaque tendance mercantile. L'industrie culturelle préserve cette garantie sous forme de fractales, extensibles indéfiniment, sans jamais néanmoins élargir ou même présenter un individu pour ce qu'il est, un atome en interaction constante avec d'autres et constitutif d'un tout, lui-même modulé constamment par lesdites interactions. L'incapacité absolue de s'adresser aux masses autrement qu'en offrant des spectres dévitalisés.

Au contraire, la présentation et la conception rudimentaires de chaque séquence de *Walden* (un intertitre décrivant soit la situation, soit les pensées qui ont amené Mekas à filmer et intégrer la séquence dans le montage final) sont, en fin de compte, propices à un décalage supplémentaire, une translation, un prolongement. L'image, jamais complètement fidèle ou précise de la Bolex, couplée au caractère imprévisible des situations (imprévisibilité tenant aussi à l'essence de la captation), fait émerger systématiquement et simultanément au moins deux images, celle qu'on a effectivement devant nous et celle(s) que toute autre

modalité de captation ou issue inattendue de la situation aurait causée(s). Un hors-film constamment modelé par le spectateur. La primeur individuelle du geste créatif réappropriée par chacun, vivifiante contre une industrie pourrissante et mortifère.

¹ Rudolf Arnheim, « Portrait of an artist », 57; Sitney, *Film Culture Reader*.

« A Hollywood, La mécanisation et la commercialisation de la créativité humaine a atteint des conséquences on ne peut plus violentes, pas seulement à cause de la rigueur américaine, mais particulièrement en raison de l'application des tendances de l'industrie moderne à son produit le plus récalcitrant, l'art. »

Walden (1969) – Jonas Mekas



Walden (1969) – Jonas Mekas

Autres textes critiques

Tokyo Ga – Wim Wenders

par Erwan Mas

Motivé par sa fascination pour le célèbre cinéaste japonais Yasujiro Ozu, le réalisateur allemand Wim Wenders – récemment reconnu pour *Perfect Days* – se met en proie à la découverte du pays du cinéaste qu’il admire tant. Muni de sa caméra, de son génie, et de sa voix, il se suffit à cela pour créer le film documentaire *Tokyo Ga*. Nous regardons le film grâce à la caméra du réalisateur, ou plutôt ses yeux, tant il filme ce qu’il voit. Le film, de cette façon, devient extrêmement personnel : la caméra est ancrée dans le réalisateur, il nous livre ce qu’il a découvert dans la ville de Tokyo (nourriture en cire, jeu de bille...). *Tokyo Ga* va alors plus loin qu’un simple documentaire sur la capitale japonaise, et un de ses cinéastes les plus talentueux et reconnus : le film est vivant, édifiant.

“Yasujiro Ozu était un homme bien”

Le cinéma d’Ozu, ce n’est d’abord pas 53 films, c’est aussi une équipe de tournage, des habitudes, et surtout une famille. Yasujiro Ozu était comme un père sur le tournage de chacun de ses films, il s’entourait de personnes avec qui il avait l’habitude de tourner, comme l’acteur Chishū Ryū qui l’accompagnait dans

tous ses films et qui jouait toujours le *papa* du film, ou comme son caméraman, à qui il accordait beaucoup de liberté dans ses films (lumière, point de vue...). Le cinéma allait alors plus loin qu’un simple art, le cinéma devenait une histoire familiale ; on pourrait imaginer Ozu veiller, encore après sa mort, sur ce caméraman et son acteur, tel un père protecteur et fier.

Tokyo Ga – Wim Wenders, 1985

Peter Pan & Wendy – David Lowery

Réenchâter les ruines

par Pierre Masson

Le texte qui suit a été écrit en 2023 comme un modeste premier essai critique à l’occasion d’une inspiration ludique passagère vis-à-vis d’un innocent petit film passé inaperçu. En espérant qu’il trouve sa place dans les pages d’une innocente petite revue, qui, on l’espère, passera un peu moins inaperçue.

« Les hommes n’ayant pu guérir la mort, la misère, l’ignorance, ils se sont avisés pour se rendre heureux de n’y point penser. », c’est ainsi, en 1670, que Pascal formulait le problème du divertissement. Projetée 350 ans plus tard, la problématique se trouve nourrie par l’incursion des images animées dans la vie quotidienne. Partout, tout le temps, sur les téléviseurs, téléphones ou tablettes, notamment

biberonnées à une armée de consommateurs par une Grande Souris, distribuant les dents de lait et récoltant la monnaie. Avril 2023. Au bénéfice du syndrome de Peter Pan généralisé, David Lowery adapte Peter Pan. Et Wendy.

Remontons le temps. Juillet 2021. Un chevalier navigue dans l’inquiétante ivresse d’une quête fantasmagorique avant d’abandonner son désir de vivre, frappé par la vision de sa déchéance à venir. Janvier 2017. Un fantôme au regard mélancolique traverse désespérément le temps à la recherche d’un message enfoui dans les murs de sa maison. A travers les coups d’éclat *The Green Knight* et *A Ghost Story* se dessine une image, du cycle de démolition et reconstruction d’une maison à la décomposition morale et physique d’un chevalier errant, le cinéma de Lowery s’attache à explorer et à faire parler les ruines.

Mais revenons à Peter Pan. 1953. Pour la première fois, des images colorées du garçon qui ne grandit jamais s’animent sur les écrans de cinéma. 2023. Le film rayonne toujours et, 70 ans après, le « classique d’animation » n’a en apparence rien d’une ruine. En tout cas jusqu’à sa transposition en prises de vue réelles. Personnages dont l’intrigue pauvre en péripéties exposera à nu toutes les lacunes, cachées sous le hors-champ. Bancale. Dissonance entre un simili-mickey-mousing omniprésent et la sobriété de la photographie. Fausse note... Esthétique réaliste qui laisse transparaître décors et costumes en toc bêtement extraits à l’identique du dessin animé. Tristement quelconque et attendu. Dès ses premiers instants, l’adaptation de Lowery d’une vague reconstruction au rabais d’une gloire passée, streamable sur les téléphones portables dans l’interminable attente d’un RER indéfiniment repoussé. David Lowery aurait-il loué sa sorcellerie temporelle à l’occasion d’un diabolique pacte avec Valérie Anne Emilie Péresse ? Mais si le projet se donne à l’évidence à voir comme les ruines d’un auteur au geste jadis si intrigant, peut-être est-on alors tenus de reconduire ce geste dans notre regard critique. Autorisons-nous à explorer ces ruines et à en excaver la féerie sous-jacente...

Au départ de tout, la matière du film. *Au départ de tout, le visible*. Sous l’objectif de Lowery, la courte focale amplifie les distances, l’image se creuse. Appel inéluctable à creuser une nouvelle perspective, sous la bidimensionnalité originelle. *A contempler autrement* une fiction connue uniquement sous sa projection plane, à l’image de Wendy et de sa longue vue. C’est en effet un véritable pouvoir de redécouverte qu’exhibe Lowery à l’intérieur-même de son œuvre. Premier dialogue en tête-à-tête entre Wendy et Peter,

dans sa chambre située au sommet des ruines qui lui servent de château. Plans moyens. L'attention se porte sur les personnages, les paroles. On apprend que Crochet fut jadis le meilleur ami de Peter. Peu après, à l'occasion de la plus belle scène du film, Crochet traque Peter dans ce même espace. Plan large. Crochet, à la base d'un triangle formé par l'entrée, Peter, caché au sommet, dont la silhouette se distingue dans l'ombre. Se présente une totale redécouverte du lieu. Un plan simple, reminiscence de toutes les parties de cache-cache passées, emblème d'une amitié brisée dont le poids teintera l'atmosphère du Pays Imaginaire d'une surprenante gravité. *Les ruines ont une histoire*. Invitation à regarder en arrière.

1904. La pièce *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* de Barrie est jouée sur scène pour la première fois. 2023. Le réalisme de l'adaptation du film animé trahit l'artificialité de ses décors et accessoires, renouant dans le même temps avec ses racines théâtrales les plus profondes. Le Pays Imaginaire, Neverland, n'est-il pas, après tout, un immense terrain de jeu où s'actualisent les rêveries d'enfants ? Mais pourquoi jouer indéfiniment ? Pascal avait déjà sa petite idée en 1670. Plus intéressant : quelle image de ce terrain de jeu éternel le cinéma de Lowery donne-t-il à éprouver ? *Au départ de tout, le visible*. La caméra mobile quadrille les décors, virevolte autour des corps, s'autorise d'élégants plans-séquences. Surtout : on tourne en rond. Répétition incessante des mêmes duels à l'épée, à peine gonflées dans le bouquet final par un pastiche sage de *Pirates des Caraïbes*, à l'éphémère monumentalisme d'attraction Disneyland. Ephémère. Chez Pascal, le divertissement distrait l'homme de sa finitude. Chez Lowery, le divertissement lasse. Se dessinent alors deux voies de résolution.

Pour commencer, *Peter Pan et Wendy*. Certes. Et Wendy ? Wendy et ses frères s'envolent vers Neverland. L'horloge de Big Ben se décompose. Les corps, isolés et scintillants, se figent sur fond noir. Image stupéfiante. Le temps s'arrête. Renversement par rapport aux œuvres sources, si héros il y a ici, c'est une héroïne. Féminisant le récit, Wendy scelle une discrète sororité avec Tiger Lily et Clochette, dicte son tempo à la marche de l'action. Wendy élance les mœurs du mythe de Peter Pan vers le XXI^e siècle. Wendy réintroduit la marche du temps à Neverland, prisonnière d'un présent qui ne passe jamais. Fin du film, retour à la maison. Pas un instant n'a passé, l'aventure se dissipe, se dissout en une impression de rêverie. La quête héroïque prend alors des airs de quête fantasmagorique. 2021. Un Gauvain médiéval est frappé par une vision grisâtre de l'avenir. L'hiver de sa vie, solitude, vieillissement, déchéance. Gauvain abandonne sa pulsion de vie. 2023. Une Wendy du XXI^e siècle convoque une vision solaire de l'avenir. Un été rayonnant, amitié, maturité, allégresse. C'est décidé, Wendy épousera la course du temps. *The Girl Who Wouldn't Grow Up* est prête à grandir.

Pour finir, une porte. Deux noms. Peter et James. Le deuxième raturé, effacé. *Les ruines ont une histoire*. Retout à la maison. Sur le toit, une cheminée. Sur la cheminée, un nom gravé. Peter Pan. Eclatant et discret tour de magie de Lowery : Peter Pan serait finalement *une histoire de fantôme*. Peter, exilé du monde réel, revient occasionnellement hanter son ancienne maison. Crochet, ou bien James, exilé du Pays Imaginaire, s'acharne à hanter le fantôme qui l'a banni. Une histoire de fantômes. 2017. Un fantôme prisonnier de son ancienne maison est condamné à contempler seul le défilement du temps à la recherche d'un message enfoui dans les murs. 2023. Wendy grave son nom dans la brique. L'enfant prisonnier d'un éternel présent n'est plus seul. C'est le retour du temps à Neverland, temps qui répare les amitiés brisées, temps qui redonne vie aux fantômes.

David Lowery, sorcier temporel, hanté par la peur de la course du temps qui efface tout. Wendy, sorcière temporelle de son propre genre, réenchante les ruines, remet en marche l'horloge d'un temps perdu. Elle chuchote un enchantement au cinéaste. Envouté, il met en scène un joli film, ruine féérique où tout se joue. Il est prêt à grandir.

Peter Pan – David Lowery, 2023

10 minutes de vie – Herz Frank par Erwan Mas

Qu'est-ce que la vie ? Comment l'enfant la vit-il ? Herz Frank veut répondre à ces questions en isolant par sa caméra, un enfant, les doigts dans le nez, plein d'innocence, des deux adultes qui l'accompagnent lors d'un spectacle de marionnettes.

En 10 minutes, par la musique, les gros plans, les zooms, le réalisateur nous transmet chaque émotion ressentie par le petit bonhomme, que l'on aimerait reconforter. Traversé par de l'effroi, de la tristesse, de la joie, l'enfant nous fait pleinement vivre le spectacle qu'il regarde avec la bande d'enfants derrière lui et les deux adultes. Le spectacle vit à travers ses yeux, et nous l'admirons.

Pour revenir aux deux questions posées en début de texte, la vie, c'est, comme le dirait chaque parent qui voudrait te ressaisir : des hauts et des bas, mais surtout : des émotions, des sentiments incontrôlables, comme un chien rencontrant un autre. Les émotions nous guident, et nous les suivons tant bien que mal. *10 minutes de vie* retransmet cela : un moment de tristesse et de peur subi par un enfant, encore au début de sa vie, en proie à toutes les

émotions capables de le déstabiliser.

En plus de répondre à certaines questions, le film questionne aussi, *nous* questionne sur la différence entre nous, spectateurs matures, et ce jeune homme, qui laisse ses larmes couler, et sécher aussi vite qu'un claquement de doigt.

10 minutes de vie – Herz Frank, 1978

Entretiens

Entretien avec Thibaud Saliou, réalisateur d'*Une Histoire du cinéma : La Cane*

Erwan Mas : Pour commencer cet entretien, j'aimerais te laisser présenter ton propre film, dans son ensemble, avant que l'on rentre dans le vif du sujet.

Thibaud Saliou : *Une Histoire du Cinéma : La Cane*, c'est un projet que j'imagine depuis le 1^{er} janvier 2023. J'avais pris contact avec le cinéma La Cane la même semaine. J'ai commencé à préparer un dossier de production jusqu'à mars environ. Le cinéma La Cane me soutenait dans mon projet, je discutais avec eux grâce à Instagram. Malheureusement, nous avons perdu contact en mars, j'ai reporté mon tournage indéfiniment car à partir de mai, mes amis rentraient dans leurs villes pour travailler. En m'intéressant au cinéma de plus près pour mes recherches, j'ai eu l'idée de m'y engager en tant que bénévole. Après les vacances d'août, j'ai pu commencer à être bénévole au cinéma, j'en ai profité pour reparler du projet à la présidente. Nous avons donc refait le dossier de production de A à Z. En janvier, le projet était fini, et nous avons pu convenir d'une date de tournage avec le cinéma et mes amis. Donc voilà, *Une Histoire du Cinéma*, c'est un documentaire qui a pour but d'aborder une histoire du cinéma, celle de la salle du cinéma La Cane. Une histoire parmi une multitude d'histoires, les histoires des cinémas associatifs d'Ille-et-Vilaine. L'objectif était de faire parler les bénévoles de l'histoire de ce cinéma. Ensuite, de montrer comment le cinéma fonctionne aujourd'hui, et quels projets pour le futur. C'était aussi un moyen de rappeler que ce cinéma est associatif, personne n'est payé, que les prix sont abordables, comparés aux cinémas multiplex, et que ce cinéma associatif a une histoire et un héritage.

E.M : Comme on le voit dans le film, les bénévoles interviewés ont beaucoup intégré le cinéma La Cane grâce à des connaissances ou du bouche-à-oreille, alors durant le film, je me suis demandé comment tu avais connu ce cinéma et quel est ton rapport à ce cinéma ?

T.S : Je ne sais pas exactement depuis quand je connais ce cinéma. Je sais que le premier film que j'étais allé voir au cinéma, dans un CGR, c'était *L'Âge de Glace : La dérive des continents* (2012). Je suis né en 2004, donc je devais avoir entre 7 et 8 ans. Ensuite, le premier souvenir du cinéma la Cane remonte aux projections scolaires, j'avais eu la chance en CE2 ou CM1 de voir *La ruée vers l'or* (1925) de Chaplin et, en CM2, *Les temps modernes* (1936, Charlie Chaplin). Ce sont des souvenirs qui sont restés gravés à jamais dans ma mémoire, j'ai beaucoup réfléchi sur mon rapport au cinéma depuis 2 ans, et mes premiers souvenirs du cinéma, en .

général, sont les projections scolaires des Chaplin au cinéma La Cane.

E.M : Lors de mon visionnage, j'ai eu l'impression de voir un certain hommage au cinéma associatif et à René Nogues, considéré comme le héros du cinéma La Cane. Mais alors, je me suis demandé, même si je pense avoir compris la réponse en regardant ton film : quelles étaient tes intentions avant même que tu prennes ta caméra pour filmer ce premier film ?

T.S : Un hommage au cinéma associatif, ça c'est sûr, c'était d'ailleurs prévu. Je pense que la séquence qui illustre cet hommage, c'est la séquence abstraite de l'épilogue, où les photogrammes que l'on voit sont des images modifiées des faisceaux lumineux du projecteur. Cette séquence n'était pas prévue à l'origine, j'étais très dubitatif lors du montage vis-à-vis de cette séquence. Je ne savais pas vraiment ce qu'elle faisait là, mais esthétiquement, elle me plaisait beaucoup. J'étais mitigé, certains de mes proches ne l'aimaient pas, d'autres l'aimaient, et moi aussi. J'ai fini par la garder définitivement, afin de briser l'aspect formel "interview puis prise de vue sur le vif" du documentaire. Cette séquence, je la trouve belle en soi, mais je pense qu'elle prend tout son sens si elle est diffusée dans le cinéma. Je la vois comme un hommage aux bénévoles qui sont passés par ce cinéma, mais aussi un hommage à la salle ainsi qu'aux anciens projecteurs, à son histoire de manière générale. Concernant René Nogues, je n'avais pas prévu qu'il prendrait une si grande place dans le cinéma, puisque je ne connaissais pas bien ce qu'il avait pu faire pour ce cinéma. Mais j'en suis très satisfait, déjà parce que ce qui est dit est vrai, et parce qu'en fin de compte, faire un documentaire, c'est aussi découvrir la réalité en même temps qu'on la filme. Mes intentions étaient de dresser un portrait de ce cinéma grâce à ses bénévoles, son histoire, des images, etc. Donc à mon avis, tout ce qui est dit dans ce documentaire permet de dresser le portrait du cinéma.

E.M : Vous êtes des universitaires, vos interviewés sont des "séniors", comment s'est déroulé ce tournage à travers cette différence de génération ? Y avait-il peut-être un certain sentiment de transmission ? Car vos questions sont coupées, nous n'avons que les réponses des bénévoles, j'avais alors l'impression qu'ils se livraient à vous.

T.S : J'ai eu un petit regret sur ce tournage, c'était d'être vraiment pressé. Nous avons été informés de la date du tournage une semaine avant le tournage. Nous avons eu seulement 2 jours de tournage, le vendredi et le samedi. Le vendredi matin, il y avait une projection scolaire jusqu'à 10h30, et le soir, une

projection à 20h30. Nous avons filmé toutes les séquences avec Robert le vendredi matin. L'après-midi, nous avons filmé des plans pour l'introduction. À 17h, nous avons filmé l'entretien avec Marie, et dès que c'était fini, nous avons démonté tout le set-up pour la séance du soir. Lors de cette séance de 20h30, nous avons filmé les séquences en prise de vue sur le vif du déroulé d'une séance. Nous avons eu de nombreuses complications ce soir-là. Le lendemain matin, nous avons réinstallé le set-up pour réaliser les trois derniers entretiens. Je raconte comment s'est déroulé le tournage pour préciser que nous avons été assez pressés, j'aurais aimé avoir un petit peu plus d'échanges entre mon équipe et nos intervenants. J'avais déjà rencontré une partie des bénévoles avant le tournage, je m'occupais donc de les accueillir et de présenter l'équipe, mais nous n'avons pas eu de gros échanges hors caméra. Cependant, l'arrivée des intervenants et leurs rencontres avec notre équipe, tous âgés de 19 ans, s'est très bien faite. C'était très courtois, il y avait une bonne ambiance, les intervenants et l'équipe étaient toutes et tous de bonne humeur, le tournage était très agréable, malgré le temps de tournage très court et les horaires à respecter à la lettre. Concernant la transmission, la séquence qui m'aura marqué, c'est celle de Robert, la partie 3 du documentaire. Nous n'avions pas prévu que Robert connaissait si bien l'histoire du cinéma, ni qu'il détaillerait autant les réponses aux questions. On ne peut jamais savoir et à l'origine, je comptais faire l'histoire du cinéma en voix-off à l'introduction, mais Robert a bouleversé nos plans, et tant mieux. La véritable surprise, c'était lorsque j'ai fait visiter la salle à mes amis pour la première fois, nous étions seuls, nous sommes allés dans la cabine de projection, derrière l'écran... Derrière l'écran, une porte qui mène à ce que je croyais être un petit local de 2 mètres de profondeur... Surprise, il y avait un hangar d'une longueur d'environ 15 mètres, je pense, d'une hauteur d'environ 10 mètres, et d'une profondeur d'au moins 6-7 mètres... Une découverte impressionnante, pour moi qui connaissais le cinéma, mais pas cette pièce, mais le plus impressionnant, c'était bel et bien les anciens projecteurs à bobine qui étaient conservés. C'était presque un rêve d'enfant lors de la découverte ! Je crois que la plus belle transmission de ce documentaire était lorsque Robert explique comment fonctionnait l'ancien matériel, et que j'étais en train de filmer en même temps. Pour le coup, nous avons vraiment découvert la réalité en même temps que notre caméra, et c'était une belle expérience. Concernant le choix de couper les questions au montage, c'était simplement afin de réellement centrer le documentaire sur les bénévoles, sans donner d'importance à notre équipe, qui n'avait pas vraiment sa place dans le documentaire. Ce choix nous a également permis de tourner à deux caméras au lieu de 3, une en plan large 50 mm, et l'autre en plan rapproché épéule et en 85 mm.

E.M : En quoi ce premier film se distingue de tes anciens travaux personnels ou universitaires que tu as pu réaliser ? Est-ce que ton travail de photographe indépendant a-t-il pu influencer ton cinéma ?

T.S : Je pense que ce film est en quelque sorte la synthèse de tout ce que j'ai pu apprendre et aimer faire, que ce soit en photographie ou en vidéographie. J'y retrouve le côté photographie lors de la scène d'introduction, avec des images en noir et blanc assez contrastés, le genre de photographies que j'aime faire. Ensuite, il y a le tournage des interviews que j'ai appris à faire cette année à la fac, comment faire en sorte que l'axe de regard de l'interview soit bien. Je ne sais pas si j'ai bien fait les regards, mais je crois que c'est plutôt bien. Ensuite, il y a la séquence abstraite, que j'ai imaginé à partir de certaines vidéos que j'ai pu faire, en filmant la fête foraine de Rennes. Pour cette séquence, mon objectif est de commencer avec une prise de vue à l'esthétique réelle, et de progressivement plonger dans de l'abstrait. Enfin, il y a le montage, que j'ai réalisé seul, qui me rappelle évidemment les heures que j'ai passé à en faire lors du confinement. Bref, je pense que ce travail ne se différencie pas du tout des travaux précédents, c'est plus une synthèse de tout ce que j'ai fait depuis le début, et où j'ai eu la chance d'être aidé par des amis.

E.M : Est-ce que le tournage de ce film, au-delà d'avoir apporté des connaissances sur le cinéma, des anecdotes, a-t-il permis d'avoir un avis plus précis sur le cinéma associatif ? Que penses-tu du cinéma associatif et de son avenir ?

T.S : Je pense évidemment que cela m'a apporté un avis plus précis sur le cinéma associatif. J'espère d'ailleurs que mes amis ont pu en apprendre autant. Je crois qu'après avoir fait ce documentaire, j'apprécie encore plus le cinéma associatif en général, mais également cette salle de cinéma. Concernant son avenir, c'est une question purement statistique et économique, je ne pourrais pas répondre à cette question, mais comme Marie l'ont dit Serge et Marie dans le documentaire, je suis optimiste.

E.M : Lorsque nous en avons parlé en dehors de l'interview, tu me disais que la fin de ton film t'avait été reproché par des personnes de ton entourage. De mon côté, je le vois plutôt comme une trace personnelle (comme tu l'as fait par exemple en montrant dans la salle de projection que tu fréquentes régulièrement par ton bénévolat au sein même de ce cinéma), une touche expérimentale qui commence à se voir dans ta façon de "faire des films" – récemment par exemple avec ta production expérimentale

AMINOMÉTHYLPYRIMIDINYLDROXYÉTHYLMÉTHYLTHIAZOLIUM avec Gabin Prunget et Malo Richard. Pourrais-tu nous indiquer ce qui te passe par la tête lorsque tu nous montres cela ?

T.S : Oui, c'est totalement cela, la séquence finale permet de briser un petit peu l'aspect formaliste que

Ce documentaire avait. Le terrain expérimental, c'est un terrain que j'adore, mais que je ne connais que très peu. J'ai beaucoup aimé les travaux du cinéma underground américain de Michael Snow ou Tony Conrad. De la même façon que Michael Snow dans *Wavelength* (1967), ou *La région centrale* (1971), j'aime travailler un procédé filmique ou de montage dans ce que je fais de "bizarre". Dans la séquence abstraite d'une histoire du cinéma : *la Cane*, j'ai travaillé la texture que peuvent avoir des faisceaux de lumières produits par un projecteur numérique.

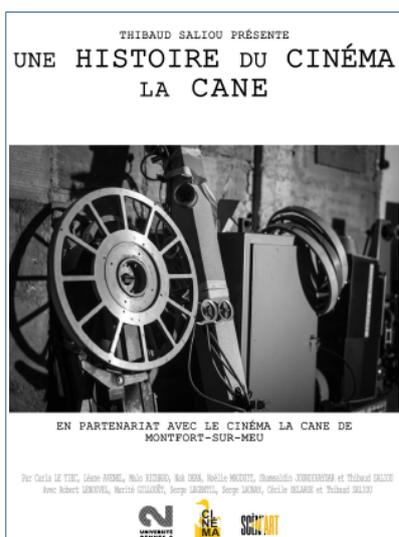
Dans AMINOMÉTHYLPYRIMIDINYLDROXYÉTHYLMÉTHYLTHIAZOLIUM, Gabin Malo et moi étions en atelier "Filmer le non-humain". Nous avons 2h pour filmer des plans qui décentrent le point de vue humain dans la fac. Nous avons eu l'idée de filmer un trou dans un mur, en plan fixe, et que le spectateur comprenne d'où vient ce trou lorsque la porte frappe le mur. Ensuite, nous avons filmé des plans presque aléatoires dans les couloirs de la fac. Nous avons compté sur la magie du montage pour donner quelque chose... Je me suis chargé du montage, j'ai essayé tous les effets du logiciel de montage. C'était assez marrant à faire, j'ai envoyé les vidéos à Gabin et Malo et on a tous aimé le délire. Nous avons imaginé ce film comme une blague. C'était drôle à faire, nous avons une carte sd avec beaucoup d'espace de stockage, donc au lieu de faire un mauvais court métrage, pourquoi ne pas gaspiller des mégaoctets en faisant des vidéos en dehors de toute attente ? Dans cette logique, nous avons décidé d'envoyer ce film dans un festival étudiant rennais, pour aller dans le sens contraire de ce qui se fait habituellement, afin de surprendre et déstabiliser. Nous saurons le 9 mars si notre film est retenu – pareil pour *Une Histoire du Cinéma : La Cane* – nous n'en attendons rien, mais nous pousserons notre blague plus loin dans les prochains mois.

Propos recueillis par Erwan Mas

Bloc-notes :

Le film sera diffusé dans la salle du cinéma La Cane, diffusé à Rennes s'il est retenu pour le festival, et finira sur YouTube lorsque les derniers raccords seront finalisés.

Cinéma La Cane - 13 Boulevard Carnot, 35160 Montfort-sur-Meu



Entretien pour Léna Picot-Bellec et Gabin Prunget, réalisateurs du 48 heures de *Scèn'Art en court*

Thibaud Saliou : Quelles étaient les contraintes de cette édition 48 heures ?

Cette année, il y avait une contrainte technique : faire un regard caméra en liens avec le thème du festival « Regard », une ligne de dialogue « je crois que je suis allergique » et un objet : un poisson. Heureusement que l'on avait un aquarium à disposition ! Nous avions aussi le choix entre deux genres : film de casse ou film d'horreur.

T.S. : Pourquoi avoir choisi le film de casse au lieu du film d'horreur ?

Tout d'abord car l'horreur est un genre assez classique, il est très compliqué de ne pas être cliché et d'être original. On peut clairement dire que c'est un piège à con. De plus, le genre film de casse est assez original, c'est un genre que nous n'avions jamais essayé et qui permettait de développer une histoire et des personnages, ce qui nous tenait à cœur.

T.S. : Avoir une équipe d'une vingtaine de personnes, c'était un avantage ou un inconvénient ?

Pour nous, c'est un réel avantage car il a permis de développer des pôles sous-développés d'habitude comme les décors et la musique par exemple. Ces deux aspects ont vraiment embelli le court-métrage et nous sommes très contents. Cependant, au vu du nombre, l'organisation est primordiale pour éviter tout débordement et tous problèmes. En effet, nous étions tous dans un appartement étudiant. Le plus important est que chacun reste à son poste et n'empiète pas sur le travail des autres. Pour faire marcher cela, nous avons pris la décision d'avoir deux assistants réalisateurs et ça a été très utile.

T.S. : S'il y avait 10 personnes dans votre équipe technique, auriez-vous réalisé ce film en co-réalisation ?

Nous pensons que oui, car d'une part, nous aimons travailler ensemble, nous sommes très complémentaires et nous comprenons facilement. De plus, avoir 2 réalisateurs de manière générale peut



Une histoire du cinéma : La Cane – Thibaud Saliou

permettre de gérer plus de chose. Mais surtout car ce 48H a été une sorte de test pour notre projet que nous co-réalisons ensemble prochainement.

T.S. : Qu'est-ce qui est essentiel dans une co-réalisation selon vous ?

C'est assez simple : l'écoute, la confiance et la communication.

T.S. : Vous avez un projet Fireflies prochainement, toujours en co-réalisation. Ce 48 heures vous a-t-il permis de réaliser que votre duo était un bon choix ?

Oui, c'est sûr ! Nous sommes très contents de nous, notre duo a très bien fonctionné et nous étions vraiment à parts égales, il n'y avait pas un qui prenait de la place sur l'autre, ni de « passage de relais » c'était vraiment un travail en commun. Nous avons hâte de retravailler ensemble.

T.S. : Avez-vous pris du plaisir à réaliser ce 48 heures ?

Bien sûr ! Nous avons vraiment adoré l'expérience. L'équipe était vraiment géniale, tout le monde était motivé et investit tout en restant dans une très bonne ambiance amicale. D'un point de vue personnel, c'est toujours incroyable de voir ses idées éclore à l'image.

T.S. : Comment vous êtes vous organisé pour loger une vingtaine de personnes dans des appartements étudiants ?

Freestyle. Plus sérieusement, nous avons préparé différents QG : un lieu de réunion à la réception des contraintes et échange des premières idées, un lieu de stockage de matériels, un lieu de montage et de composition et un lieu où nous avons préparé toute l'organisation, le scénario et où nous avons tourné (+ d'autres lieux de tournage). Tout ça dans le même périmètre à pied. Cette séparation sur plusieurs appartements a vraiment bien fonctionné et a permis à chaque équipe d'avoir de la place et d'éviter de se marcher dessus.

T.S. : Pourquoi avoir privilégié le décor intérieur au décor réel ?

Ahaha, parce que les tournages en extérieur nous ont traumatisés. En tant qu'ingénieur du son (Gabin), je sais que l'ambiance extérieure peut vraiment être capricieuse et gâcher une scène. De plus, pour le moral des troupes, il est préférable que l'équipe soit au chaud pour ne pas perdre la tête. Mais surtout car grâce à notre équipe décoration, nous avons à cœur d'habiller chaque pièce pour la rendre réaliste et authentique.

T.S. : Comment avez-vous réalisé la scène du concert ?

Avec la débrouillardise. Pour l'histoire, nous avons utilisé un amphithéâtre de notre université, celui-ci avait des grandes fenêtres sans volets : hors champs : se trouvait des réflecteurs lumières scotchés aux fenêtres ainsi que des personnes tenant des manteaux agrippés sur les fenêtres. De plus, pour ce qui est de la « scène », le piano était debout sur un bureau fixe avec Tanguy dessus (pas très solide) avec une contre-plongée pour cacher celui-ci. Niveau lumières, 3 mandarines simples qui apportaient beaucoup de chaleur à la pièce. D'ailleurs pour le contrechamp avec le public, l'une de ces mandarines nous avait lâché. On n'y voyait que du feu haha !

T.S. : Quel a été le moment le plus stressant pour vous dans ce 48 heures ?

Après avoir tourné la scène du concert, il ne restait plus que des scènes dans l'appartement du QG principal, c'est à ce moment que le bruit ambiant et surtout les affaires et matériels tous réunis et mélanger dans une seule chambre (nous perdions des éléments de décorations...) ce qui a légèrement atteint Gabin qui pendant quelques minutes bouillonnait intérieurement. Heureusement, nous avons tout de suite organisé une réunion de crise.

T.S. : Gérer l'humain dans un 48 heures, est-ce difficile ?

Tout d'abord, c'est quelques chose que nous deux aimons faire et n'avons pas peur. Nous partons aussi du principe que les personnes savent s'auto-gérer et rester responsables. Tout de même, il était important de garder un cadre comme dans la réunion de crise évoqué précédemment où nous avons stoppé le tournage pour que chaque pôle range et réorganise leur matériel. Cette réunion a aussi servi de pause pour souffler et a été très bénéfique pour tout le monde.

T.S. : Quel est le moment que vous avez le plus apprécié dans ce 48 heures : écriture, tournage, montage ?

Gabin Prunget : Pour ma part, j'ai adoré l'écriture et la construction du film (découpage, organisation), j'ai vraiment eu l'impression de projeter ma tête et mes idées dans le film. Le tournage a également été un moment intense, mais incroyable à vivre, j'ai eu la chance de ressentir des émotions assez incroyable. Maintenant pour la post-production, je me suis senti assez inutile et j'avais peur de ne pas être assez utile, de plus il faut dire que je ne comprends rien ! et c'est assez terrible. J'ai également beaucoup stressé dans les dernières minutes à cause du manque de temps.

Léna Picot-Bellec : Pour moi, c'est assez similaire, j'ai adoré la création des idées qui rebondissait avec nos co-scénaristes, la création du découpage technique, certes tardive, mais très stimulante. Le tournage était vraiment incroyable, un combiné de belle ambiance, d'une équipe fusionnelle et voir au fur et à mesure l'histoire que mais très stressante au vu des minutes qui défilaient avant la deadline !

T.S. : Malgré cette équipe très complète, qu'est-ce qui vous a manqué dans ce 48 heures ?

De temps ! surtout pour les nombreux détails à la post-production où nous ne sommes pas satisfaits à 100 %.

T.S. : Êtes-vous satisfait-e de votre travail ?

De notre travail, oui, nous le sommes. Nous aimons beaucoup notre histoire et la relation créée entre nos personnages ainsi que certains plans du court-métrage que nous aimons particulièrement. Du rendu un peu moins, nous avons hâte de voir une version finale.

T.S. : Êtes-vous satisfait du travail de votre équipe ?

ÉNORMÉMENT C'était une très bonne équipe sur tous les points. Chaque personne a été très investi, sérieux et très rigoureux. Cela a permis une amélioration des émotions retranscrit grâce à la musique, les détails de décoration et aussi surtout pour l'organisation où la Régie a fait un très bon travail. Ce qui nous a permis à nous en tant que réalisateurs d'être libéré de certains poids et de pouvoir se concentrer vraiment sur nos plans et sur nos acteurs.

T.S. : Après avoir passé toute une journée à tourner le court métrage, est-ce difficile de résister au montage ?

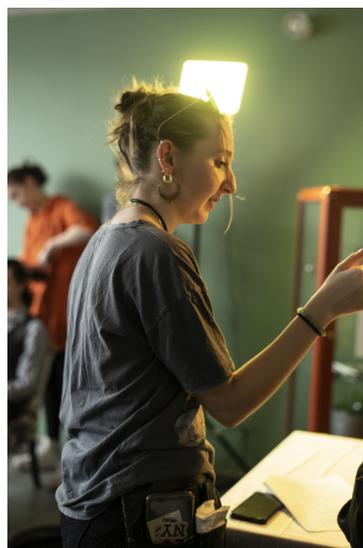
En effet, c'est difficile, nous avons dormi uniquement que 5h entre vendredi et dimanche matin avec des journées extrêmement complètes et qui ont demandé beaucoup de notre énergie. Une fois toute la pression retombée, c'était l'arrivée soudaine de la fatigue qui nous a pris d'un coup.

T.S. : En attendant la sortie en ligne, pouvez-vous donner un synopsis du court métrage ?

Pour résumer : Alors que Julia s'introduit la nuit chez son ex pour le voler, les souvenirs de leur relation refont surface.

Photographies et propos recueillis par Thibaud Saliou le 25 mars 2024

Scèn'art en court est un festival du court métrage étudiant organisé par l'association de cinéma Scèn'art de l'université Rennes 2



	Erwan M.	Romain D.	Alex	Florian A.	Pierre M.
Dune : Part Two			◦		
La Zone d'Intérêt	***	***	**	****	***
Daaaaaali!		**			
May December	**	***	****		
L'Empire			**	**	***
La Bête			***	****	****
Ferrari	*****		***	◦	*****
Eureka		****		*****	

***** : chef d'oeuvre

**** : à absolument voir

*** : à voir

** : pas marqué

◦ : ne pas se déplacer