

Sujet de la séance : Jonas Mekas et la Bolex.

A la question de savoir pourquoi il reste attaché à la technique de sa Bolex que lui pose Jérôme Sans dans un entretien réalisé en 2000, Jonas Mekas répond : « Il m'a fallu pratiquement quinze ans pour maîtriser ma Bolex et lui faire faire ce que je voulais vraiment, automatiquement, spontanément. Je compare cela à un saxophoniste, un musicien de jazz qui doit répéter pendant de longues années jusqu'à obtenir de l'instrument qu'il suive les mouvements les plus subtils de ses doigts. Ce serait auto-destructeur, voire stupide, de changer d'un seul coup d'instrument juste parce que quelqu'un vient d'en inventer un nouveau. Je suis quelqu'un de très occupé. Je n'ai ni le temps, ni la nécessité ni l'envie de changer d'instrument, ma Bolex. D'autant que ma Bolex est une caméra très précise qui correspond tout à fait à ma façon de filmer¹ ». Ces remarques très simples, formulées avec une forme de bon sens, engagent implicitement une conception ou une philosophie de l'outil qui a peut-être cessé d'être la plus partagée, mais à laquelle il serait bon de revenir. Que dit en substance Jonas Mekas dans cette remarque sur ce qu'il appelle *sa* Bolex, en utilisant un déterminant possessif qui fait pleinement sens ? Trois points méritent d'être relevés :

1/ la Bolex doit se plier à la volonté du cinéaste, ce dernier doit pouvoir lui faire faire ce qu'il veut vraiment. En ce sens, la Bolex est au service d'une liberté qui lui est exogène et qu'elle doit honorer ;

2/ la Bolex se joue comme un instrument de musique et en ce sens elle doit permettre d'exécuter une partition et suivre les mouvements subtils du corps et de la main du cinéaste qui s'en saisit ;

3/ tout changement d'outil, et plus spécifiquement de technologie, porte en lui des effets destructeurs, en termes de temps, donne à penser Jonas Mekas, mais aussi en termes de liberté, puisque rien ne garantit qu'un nouvel environnement technique corresponde à la manière de faire du cinéaste, manière qui est pourtant le lieu même où se manifeste sa singularité.

On sait que la question de l'outil n'est jamais neutre, que celui-ci n'est jamais transparent, mais toujours impose sa marque à l'objet même qu'il permet de manufacturer. Comme « cause instrumentale », l'outil est un moyen en vue de réaliser une forme qui lui est extérieure ou étrangère, mais sur laquelle il imprime directement une facture qui lui est propre, et avec laquelle le cinéaste doit précisément travailler. Cela est particulièrement évident s'agissant des techniques liées au cinéma argentin, où la mécanique même des caméras induit des manières de filmer ou de rencontrer un motif.

¹ *Entretiens avec Jonas Mekas. Jérôme Sans, Morgan Boëdec, Léa Gauthier, Paris, Les Cahiers de Paris Expérimental, 2006, p.5.*

Ce qu'évoque ici Jonas Mekas, ce n'est donc pas seulement la grande latitude que lui laisse sa Bolex, mais plus fondamentalement le fait que cette caméra est un outil qui aura été pour lui le révélateur d'un geste possible qu'elle détermine certes, mais pour lui découvrir une portée et une dimension qui la dépassent radicalement. Un peu plus loin, dans le même entretien, Jonas Mekas dit encore, à propos du professionnalisme au cinéma : « c'est mon cœur et mes nerfs qui contrôlent mes doigts et les rythmes de mes films² ». La Bolex est appareillée à un corps dont les mouvements doivent pouvoir franchir à travers elle. Ce que l'outil caméra rend possible, c'est cette relation entre le cœur et les doigts, entre le mouvement intime et cette main qui le reçoit. L'organon véritable, c'est cette main qui décide fondamentalement de la capacité qu'a le cinéaste de matérialiser sur une bande de celluloïd des rythmes qu'il commence par éprouver intérieurement.

*

Ces propos peuvent être mis en perspective avec le concept d'outil convivial développé par Ivan Illich dans un petit texte intitulé *La convivialité*, qui a été édité pour la première fois en 1973. Théoricien en science sociale, né à Vienne en Autriche en 1926 et mort en 2002 à Brême en Allemagne, Ivan Illich, qui se destine à la prêtrise, part pour les Etats-Unis en 1951, puis pour Porto Rico en 1956. En 1960, il fonde le CIDOC (Centro Intercultural de Documentación) à Cuernavaca au Mexique, centre de recherche avec lequel il développe ses travaux et formule une puissante critique de la société industrielle, dont le principal ressort consiste à dire que les secteurs d'activité humaine, quand ils atteignent certains seuils de développement et de productivité, cessent de générer les services que les techniques qu'ils mobilisent visaient initialement à produire. Une fois atteint un certain degré de croissance, l'outil cesse d'être un moyen au service d'un bien, il devient une fin en soi et par un renversement singulier, le bien qu'il permettait de viser devient un moyen pour que la technique qu'il engage puisse continuer à se développer, en détruisant en nous toute possibilité d'entretenir une relation directe, maîtrisée et mesurée, à notre environnement d'existence.

Ivan Illich déploie cette pensée de la productivité dans trois domaines principaux (l'école, les transports et la santé), mais elle peut sans difficultés être transférée à d'autres sites, comme le cinéma. Quiconque a été confronté à des questions de production sait que le cinéma lui aussi, dans son développement, peut franchir des seuils critiques qui le font passer de la convivialité (par quoi il faut entendre tout simplement notre capacité à vivre et à faire des choses ensemble) à la productivité. Nul ne doutera non plus que la création cinématographique puisse devenir une affaire de professionnels, dans laquelle la spécialisation des tâches dédouane le réalisateur d'avoir à connaître et maîtriser certaines techniques nécessaires à son activité et où les structures de production sont invitées à produire pour produire, dans une logique industrielle où le désir de création est parfaitement occulté par les exigences du développement économique impulsées par l'institution.

Plusieurs déterminations fondamentales de ce qu'Ivan Illich appelle l'outil convivial peuvent être appliquées à la Bolex. L'horizon de l'analogie proposée ici est de montrer que le champ du cinéma expérimental, par les outils mêmes dont il se dote, peut être perçu comme un espace où peut s'expérimenter un effort ou un mouvement de décroissance dont Ivan Illich n'a cessé de souligner l'urgente nécessité.

1) L'outil comme réalisation d'une liberté

Qu'est-ce qu'un outil convivial ? « J'entends par convivialité l'inverse de la productivité industrielle. Chacun de nous se définit par relation à autrui et au milieu et par la structure profonde des outils qu'il utilise. Ces outils peuvent se ranger en une série continue avec, aux deux extrêmes, l'outil dominant et l'outil convivial. Le passage de la productivité à la convivialité est le passage de la répétition du manque à la spontanéité du don³ ». L'homme se comprend intrinsèquement dans sa relation aux autres et au milieu, et par l'outil qui lui permet d'atteindre les premiers en agissant sur le second.

² Ibid., p.17.

³ Ivan Illich, *La Convivialité*, Paris, Seuil, 2014, .28.

L'outil engage, dans son principe même, notre vie sociale, qui peut à son tour se caractériser selon deux aspects : la domination (qu'elle agisse sur les autres ou sur le milieu est ici équivalent, car dominer le milieu, c'est toujours dominer également celles et ceux qui s'y inscrivent ou y participent) ou la convivialité. L'outil dominant, pour exercer sa domination, vient, non pas combler un manque, mais l'engendrer. C'est en effet par cette génération d'un manque qu'il peut accroître la dépendance qu'il suscite et donc appeler une nouvelle étape dans son développement. A l'inverse, l'outil convivial vient nous donner quelque chose qui ne nous manquait pas, dont nous n'avions pas besoin, quelque chose de parfaitement inutile. En ce sens, il y a tout lieu de penser que le paradigme de l'outil convivial, c'est le pinceau du peintre, l'instrument du musicien, la Bolex du cinéaste, qui précisément produit des formes inutiles du point de vue du pragmatisme social, ce qui ne signifie pas qu'elles ne soient absolument nécessaires à la création d'un espace commun d'existence. A cet égard, il n'est pas anodin que le motif central du cinéma de Jonas Mekas, dans *Walden* (Etats-Unis, 1969, 180') notamment, soit précisément ses relations aux autres et à son milieu. Jonas Mekas utilise la Bolex pour produire et partager cela même avec quoi l'outil en tant que tel interagit, dans un mouvement où le film réalise son propre objet, à savoir l'amitié et la fraternité. Dans cette perspective, la Bolex n'a rien à donner qui n'existait déjà, ou à tout le moins qui ne puisse exister sans elle. On est bien dans la spontanéité du don qui ne comble rien, puisqu'il suppose au contraire que soit établi en puissance ce dans quoi il s'insère. « La convivialité, écrit encore Ivan Illich, est la liberté individuelle réalisée dans la relation de production au sein d'une société d'outils efficaces⁴ ». L'outil convivial n'est donc pas seulement au service d'une liberté, il est la réalisation effective de cette liberté, dans une relation aux autres exemptes de toute forme de domination. La Bolex devient un outil convivial dès lors qu'elle permet effectivement et efficacement, c'est-à-dire en produisant des effets, d'inscrire et de manifester une liberté dans une société. Là encore, il ne serait pas excessif de dire que *Walden*, et au-delà tout le cinéma de Jonas Mekas, est l'image de cette liberté en acte, engagée dans des relations qu'elle instaure ou rend possibles en cherchant à en produire l'empreinte.

Un peu plus loin, Ivan Illich écrit encore : « l'outil est inhérent à la relation sociale. Lorsque j'agis en tant qu'homme, je me sers d'outils. Suivant que je le maîtrise ou qu'il me domine, l'outil me relie ou me lie au corps social. Pour autant que je maîtrise l'outil, je charge le monde de mon sens ; pour autant que l'outil me domine, sa structure me façonne et informe la représentation que j'ai de moi-même. L'outil convivial est celui qui me laisse la plus grande latitude et le plus grand pouvoir de modifier le monde au gré de mon intention⁵ ». L'outil convivial privilégie la relation là où l'outil industriel induit une liaison, c'est-à-dire une dépendance. L'outil convivial permet à celui qui s'en saisit d'infuser quelque chose de son sens intime dans le monde, là où l'outil industriel à l'inverse produit de ce même utilisateur une représentation en adhérence avec l'environnement qu'il organise. Cette opposition de l'outil convivial et de l'outil industriel, c'est un peu ce que met en scène Jonas Mekas lorsque, dans les dernières séquences de *Walden*, il évoque un épisode cocasse qui vire au *road movie* quand un journaliste de la télévision allemande, venu à New York rencontrer des cinéastes pour documenter une émission sur le cinéma expérimental, leur demande de jouer des actes dont il imagine qu'ils sont emblématiques des pratiques de l'avant-garde cinématographique. Avec l'humour qu'on lui connaît, Jonas Mekas met en tension les attendus du journaliste – typiquement, le cinéma expérimental est un cinéma politique donc il faudrait trouver un sujet de film engagé – avec la réalité d'une pratique, qui se comprend tout entière comme le simple fait d'être ensemble, de prendre un repas sur la route ou de grimper aux arbres dans une forêt.

2) Outil maniable versus outil manipulable

L'autre caractéristique de l'outil convivial qui semble en parfaite cohérence avec la Bolex tient à son rapport à l'énergie, autre terme très important de la pensée d'Ivan Illich. Ce dernier distingue deux types d'énergie, celle que l'homme produit à partir de lui-même (énergie métabolique) et celle qu'il puise dans des ressources extérieures.

⁴ Idem.

⁵⁵⁵ Ibid., p.44.

Ces deux types d'énergies induisent, dit Ivan Illich, deux modalités de l'outil : l'outil maniable d'une part, qui sera celui de la société conviviale, et l'outil manipulable d'autre part, qui quant à lui est au service du développement industriel.

« L'outil maniable adapte l'énergie métabolique à une tâche spécifique. Il est multivalent, comme le silex originel, le simple marteau ou le couteau de poche. Il est univalent et hautement élaboré, comme le tour de potier, le métier à tisser, la machine à coudre à pédale ou la fraise du dentiste. L'outil maniable peut atteindre à la complexité d'une organisation de transports qui tire de l'énergie humaine le maximum de mobilité – tel un système de vélos ou de tricycles auquel correspondrait un réseau de pistes cyclables peut-être couvertes et de stations d'entretien. L'outil maniable est conducteur d'énergie métabolique ; la main, le pied ont prise sur lui. L'énergie qu'il réclame est productible par quiconque mange et respire⁶ ». A l'inverse, l'outil manipulable est mis en mouvement par une énergie extérieure et vise à multiplier l'énergie humaine (là où l'outil maniable suppose que cette énergie soit parfaitement circonscrite). Rapidement, donne à penser Ivan Illich, l'outil manipulable dessine un complexe ou un système qui dépasse la mesure ou l'échelle humaine, et dans laquelle le geste et l'énergie métabolique deviennent un élément parmi d'autres nécessaires à son fonctionnement. Rappelons ici que Jonas Mekas, pour justifier son absence d'intérêt pour les nouvelles technologies, faisaient valoir la parfaite maniabilité de sa Bolex, outil exactement accordé à son corps puisqu'il communique aussi bien avec son cœur qu'avec sa main.

Est maniable l'instrument qui s'utilise avec des mains. Et le fait est que la Bolex ne requiert rien d'autres que des mains pour être mise en branle, puisque son principe mécanique de fonctionnement à ressort rend indépendante de toute source d'énergie extérieure. C'est un outil convivial dans la mesure où « chacun peut l'utiliser, sans difficulté, aussi souvent ou aussi rarement qu'il le désire, à des fins qu'il détermine lui-même. L'usage que chacun en fait n'empiète pas sur la liberté d'autrui d'en faire autant. Personne n'a besoin d'un diplôme pour avoir le droit de s'en servir ; on peut le prendre ou non. Entre l'homme et le monde, il est conducteur de sens, traducteur d'intentionnalité⁷ ». L'outil convivial est au service d'une autonomie, il est sans incidence sur la liberté de celles et ceux qui sont impliqués dans son usage – opérateur ou sujets filmés en ce qui concerne la Bolex – il stimule au contraire cette liberté et réveille en elle son aspiration à la créativité, donne encore à penser Ivan Illich, dans la mesure où il appelle la main qui pourra le mettre en mouvement. Comprise comme outil convivial, la Bolex est un objet qui peut circuler de mains en mains, le sujet filmé devenant à son tour sujet filmant, ce qui se voit bien dans les usages amateurs qu'elle a pu susciter. Une simple exploration de n'importe quel fonds d'archives de films de famille réalisés avec cette caméra permettrait de le mettre en évidence.

3) Donner la parole

Le dernier aspect important des propos d'Ivan Illich sur l'outil convivial concerne la dimension de partage à quoi l'outil convivial invite. Ce que nous donne l'outil convivial, en nous inscrivant dans un environnement qui rend possible des rapports de maîtrise et de mesure, c'est finalement l'expression même de notre droit à la parole. Une page dans laquelle Ivan Illich évoque les dangers de l'outillage de la société industrielle le met indirectement en évidence. Le phénomène de surcroissance que connaissent nos sociétés, dit-il, menace radicalement l'homme à cinq endroits⁸ :

1/ La surcroissance menace l'homme dans son droit à s'enraciner dans un environnement avec lequel il a évolué.

2/ L'industrialisation que cette croissance induit le menace dans son droit à l'autonomie dans l'action.

3/ La spécialisation que cette croissance induit menace sa créativité.

4/ La complexification des rapports de production que cette croissance suscite menace son droit à la parole, c'est-à-dire affecte directement sa dimension d'animal politique.

⁶ Ibid., p.44-45.

⁷ Ibid., p.45.

⁸ Ibid., p.74.

5/ L'obsolescence qui devient l'un des ressorts principaux de la croissance menace enfin l'homme dans son droit à la tradition, c'est-à-dire pour Ivan Illich, dans sa capacité à recourir à un langage pérenne.

A contrario, l'outil convivial nous invite à nous inscrire dans un environnement local, elle fait de nous les acteurs de notre propre existence, encourage notre créativité, nous pousse à prendre la parole et ce faisant à prendre part à un héritage commun.

L'ensemble de ces déterminations de l'outil convivial semblent, là encore, caractériser pleinement la Bolex telle que Jonas Mekas pouvait l'appréhender, qui précisément voyait dans cet outil le garde-fou principal contre une spécialisation de la pratique filmique qui pourrait tuer à la source ses œuvres comme celles des cinéastes avec lesquels s'est élaborée, sous le titre de la Filmmakers Coop, toute une société conviviale du cinéma expérimental. La Bolex est au service d'un régionalisme revendiqué par Jonas Mekas comme la condition requise pour atteindre personnellement le plus grand nombre possible de sensibilités : « Je veux dire, dit Jonas Mekas, que je suis limité, que je ne représente pas "chaque chose" ou "tout" ; que j'ai mon petit monde et que je travaille dedans. Quiconque se dit international ou global est fou. L'idée même de globalité est stupide. Et même dangereuse. La seule façon d'atteindre tout le monde – c'est Dostoïevski qui nous l'enseigne - est d'être autant que possible vous-mêmes, aussi personnel que possible. En d'autres termes : totalement régionaliste⁹ ». Produire des fragments d'un monde lui-même limité, saisir ces fragments comme la trace de réactions du cinéaste lui-même, et non comme le dépôt de réactions ou d'événements qui auraient lieu indépendamment de lui, au-devant de son outil, c'est pour Jonas Mekas le seul et unique moyen d'atteindre tout le monde, c'est-à-dire, en un sens, d'ouvrir un espace d'expression que chacun peut occuper et explorer pour son propre compte. Le principe d'un journal filmé, c'est qu'on le reçoit toujours comme une possibilité qui est également la nôtre, et comme le tableau d'une petite société intime dans laquelle nous avons-nous-mêmes à prendre place. La Bolex, par la facilité avec laquelle elle peut s'immiscer dans les relations du cinéaste avec ses proches, induit un cinéma qui est un lieu pour notre liberté. En filmant des relations amoureuses, cette caméra nous renvoie à l'exigence qui nous incombe également de dire à notre tour les relations d'amour qui nous attachent aux choses, comme a pu le faire Boris Lehman dans *Choses qui me rattachent aux êtres* (Belgique, 2010, 15').

Cette part conviviale de la Bolex se reconnaît aussi à ce qu'elle a conduit les cinéastes qui la pratiquent à ouvrir des lieux où la parole se prend. Interrogé sur l'Anthology Film Archives, Jonas Mekas décrit la structure en quelques mots brefs, intenses et saisissants : « Plus qu'un combat, c'est une obsession désespérée. Ou un amour désespéré. Un amour de la poésie et du cinéma. Nous ne savons pas pourquoi nous agissons ainsi, aucun amour n'est véritablement explicable. Et, mis à part une détresse au quotidien, cet amour ne nous apporte rien de particulier. Alors que l'art se confond avec la renommée et l'argent, je crois que nous avons grand besoin aujourd'hui des amateurs, ces amoureux qui aiment ce qu'ils font¹⁰ »

⁹ *Entretiens, op. cit.*, p.22.

¹⁰ *Ibid.*, p.27.