



HAL
open science

Alleluia the Hills Adolfas Mekas

Frédérique Devaux

► **To cite this version:**

| Frédérique Devaux. Alleluia the Hills Adolfas Mekas. Alleluia the Hills Adolfas Mekas, 2002. <hal-03547974>

HAL Id: hal-03547974

<https://hal.science/hal-03547974v1>

Submitted on 29 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Hallelujah the Hills Petit traité d'improvisation ludique

Tourné à la fin de 1962, Hallelujah the Hills (Alléluia les collines), premier long-métrage d'Adolfas Mekas – avec pour assistant, son frère Jonas – est sorti à Paris en novembre 1963. Auparavant, il a été présenté à la Semaine de la Critique à Cannes. Puis il sera sélectionné par les Festivals de Locarno (où il reçoit l'Etoile d'argent), Montréal, New York, Mannheim et Londres.

A la sortie, les critiques sont positives, souvent ponctuées de scepticisme, d'étonnement. Très peu de spectateurs de la première heure osent avancer une quelconque glose sur ce travail qui détonne dans le paysage indépendant américain.

A la différence de nombreux films de recherche dont la structure ne peut se prêter à un quelconque découpage, faute de dévoyer l'œuvre, quand ce n'est pas pratiquement impossible, Hallelujah the Hills a fait l'objet d'un découpage dans l'Avant-scène cinéma en 1966.

Hallelujah the Hills, se présente comme un conte (« une romance » dira son auteur) pour adultes, amoureux de l'histoire du cinéma, en particulier américain, prêts à se laisser glisser dans un univers ludique, fantaisiste, un peu fou et décalé, un mouvement perpétuel, magique et enfantin. Tous les éléments du conte y sont présents sous des formes détournées.

Deux joyeux lurons (Jack : Peter H Beard ; Léo : Marty Greenbaum) aussi immatures que ludiques, abandonnés par la femme qu'ils aiment, errent dans une forêt, sans loi ni but, et rêvent tour à tour d'un Eden impossible à atteindre car déjà enfoui dans le grand livre de l'histoire du cinéma, comme la femme qu'ils convoitent est casée dans les bras de « l'horrible Gédéon » (interprété par Emsch, qui dissimule mal Ed Emschwiller, également chef opérateur du film). Il ne reste plus à ces deux éconduits qu'à parodier, avec leurs outils d'infortune et leur imagination du moment, cet âge d'or qu'ils connaissent par (le) cœur, avant que la sanction tombe, c'est-à-dire leur mort dont on ne peut d'ailleurs vérifier la véracité car nous sommes alors postés trop loin de ces deux anti-héros. Cet instant les unit à tout jamais comme entité à deux têtes, et les réconcilie avec l'histoire tant aimée du 7^{ème} art. Car, cela est évident dès l'ouverture, la femme adorée est désirée autant qu'elle se prête à la recreation de chacun de ses soupirants malheureux. Mekas a ainsi choisi deux actrices pour jouer la même femme (Sheila Finn, la Véra d'hiver, celle de Jack ; Peggy Steffans, la Véra d'été, celle de Léo). C'est dire que l'amoureuse convoitée est tissée d'autant d'absence que de présence au point de laisser place à tous les désirs de l'imagination. Monolithique ou trop typée, elle ne saurait probablement intéresser ce duo complémentaire que rien, pas même cette pseudo-rivalité qui ne prend jamais corps, ne pourra fractionner.

Blanc(s) comme neige

Le prologue nous poste pourtant tout de suite dans la situation d'une guerre imaginaire (nous ne verrons jamais ceux qui tirent des coups de feu à plusieurs reprises dans le film, ou même bombardent le cimetière militaire) pendant laquelle

deux arpenteurs/trappeurs cherchent le nord. Puis, comme cela se produira à plusieurs reprises par la suite, un montage assez métrique nous restitue douze plans de la nature. Ce nombre douze nous situe d'emblée dans le cycle, voire la répétition.

Car dans ce « land movie » ou « wood movie », les chemins mènent en rond, c'est-à-dire nulle part, à la fois aux mêmes lieux et à l'ailleurs. Les deux personnages- et nous avec eux- errent sans fin dans ces forêts du Vermont, le plus souvent recouvertes de neige, ce qui autorise les hérésies et les improvisations les plus inattendues. Car la neige est linceul, ainsi que le chantent les poètes, la neige est catafalque en même temps qu'elle élimine les reliefs et les creux et camoufle provisoirement les dangers. Elle rassure le voyageur impénitent en lui offrant en même temps une route étale et monocorde et des lieux presque sans écueil d'où n'émergent ni épines, ni cailloux ou autres accidents menaçants. Elle amortit les pas, étouffe les cris, efface les frontières. La blancheur de ce tapis relève du rêve d'enfants désireux d'être rois dans un royaume sans limites, sans aspérités, provisoirement isolé de toute irruption étrang(èr)e qui ferait obstacle ou concurrence, comme si finalement, cet élément naturel symbolisait une présomption d'innocence. Jack et Léo se délectent à son contact. La neige s'assortit donc parfaitement avec la naïveté de ces deux intrépides qui n'ont de cesse de parodier ce qui reste de leur culture cinématographique. De nombreux fondus au blanc enrichiront ce lien ludique et magique entre les deux personnages et avec leur environnement. Le blanc, enfin, c'est aussi l'écran vierge de nos rêves intimes ou partagés, de nos souvenirs et de l'Histoire quand nous la reconstruisons par la pensée.

Cinéfilms

On repère au fil de ce périple, des citations ou des allusions à d'importantes scènes et de grands auteurs du cinéma : Truffaut (*Jules et Jim*), Stroheim (*Les Rapaces*), Welles (*Citizen Kane*), Kurosawa (*Rashomon*) ; de films de genre : le film de samouraï, le western, les duos et les figures traditionnels (tels Laurel et Hardy dont Jack et Léo sont à la fois un miroir passablement déformé au niveau du non-sens et de parfaites antidotes); un hommage direct à Griffith, des récurrences à la Fairbanks, des clins d'œil à Antonioni, des appels discrets à Godard, l'énoncé de grands noms (« Kurosawa !... Ozu !... Mizoguchi !... Toshiro Mifune !... », formules magiques qui leur donnent souffle et force); enfin des paraphrases filmiques de tant de réalisateurs qu'un relevé exhaustif serait fastidieux.

Il irait, nous semble-t-il, à contre-courant de cette œuvre limpide, toujours suspendue au fil de la dérision, entre sa matrice originelle et respectable (le Cinéma dont Mekas, en parfait Stravinsky de l'image, va jusqu'à citer littéralement des extraits) et le ciel de la création-pied-de-nez, plus échevelée, qui ne se refuse aucune hardiesse quand tant de figures tutélaires la précèdent, voire la protègent désormais. Cela semble être le vœu ou la croyance implicite de Mekas qui utilise aussi ces récurrences comme d'autres se couvrent de grigris, contre le mauvais sort, pour émailler le parcours des deux héros, de repères qui leur permettent d'avancer entre mélancolie et assurance.

Naturellement, Mekas s'autorise tous les arbitraires qui sont aussi des hommages : des fondus qui relient deux prises de la même scène, des actions dont on ne connaît jamais la résolution, des panoramiques saccadés, des jump cut, des ralentis et des accélérés qui sont peut-être, ainsi que les effets de substitutions, des tributs au magicien Méliès et aux « primitifs », le geste identique de Jack entre la fin du 5^{ème}

hiver et le début du 6^{ème}, un dessin de fleur sur la pellicule pour honorer Vera, un montage « à la Tati » entre son et images.

Le noir et blanc accentue cette nostalgie en même temps qu'il constitue un pari, comme le film en son entier. Il exile l'œuvre dans un territoire mal défini, aux frontières de la citation –enrichie entre autres par les cartons, les effets d'iris - et de la nouveauté puisqu'en 1963, il existe peu d'œuvres de recherche qui se soient risquées à l'humour et au non-sens, dans un genre considéré alors comme sérieux. Adolfas Mekas, un des animateurs de *Film Culture*, est très engagé dans le cinéma underground. Bien que cet artiste ait trouvé un producteur, sa réalisation coûte une somme très peu importante, au vu des mises en œuvre hollywoodienne et même indépendantes (environ 65 000 dollars équivalant à 300 000 francs de l'époque), un montant tout de même bien supérieur aux coûts qui se pratiquent, la plupart du temps, dans ce milieu.

Une telle prise de risque nous autorise à émettre l'hypothèse que ces deux voyageurs, entre langueur, dandysme champêtre et bonheur de l'instant, sont, à leur manière, la métaphore d'un nouveau cinéma -riche de l'histoire des grands créateurs- qui cherche ses traces et refusant de suivre les sentiers battus, fait œuvre de tout ce qui se trouve sur sa route, au risque de tomber parfois dans rejet du conformisme et du déjà vécu. La famille –limitée au père et à la mère- de Vera est à la fois caricaturale et sincère, touchante aussi, car pétrie de bon sens bien-pensant ; elle-agit-pour-le-bien-de-son-enfant.

Mieux vaut, nous murmure le film, une œuvre bricolée au jour le jour avec les moyens du bord, que s'aventurer dans l'aura de ce qui appartient désormais à notre mémoire commune, ces chefs-d'œuvre inégalables auxquels il n'est plus temps de se mesurer, mais à partir desquels chacun, selon sa vision et sa sensibilité, peut conduire une trajectoire personnelle. Créons un territoire à nous, loin de l'Amérique des buildings et des rêves de puissance, dans des forêts laissées vierges par le « tout pouvoir ». Vivons l'instant et les sensations, les possibles fugues (au double sens du terme) de l'amitié et de nos rêves, quitte à nous égarer un peu et à tourner parfois en rond dans ces territoires qui nous sont encore inconnus et dont nous serons les pionniers et les défricheurs. Revenons aux fonds précieux de nos rêves et de notre culture (du coutumier aux plus grands films en passant par le folklore), à l'origine de la création, au désir qui, seul, motive l'artiste et lui permet de s'affranchir de diverses contraintes (familiales, artistiques, techniques...), de libérer l'esprit et le corps, au prix de quelques moments d'anarchie, qui sont le gage d'une virginité féconde. Improvisons notre vie et notre cinéma, jusqu'à (en) mourir pour lui.

Désirs

Créons un cinéma du désir sur la base de notre désir de cinéma qui peut aller jusqu'au manque. Léo soupire : « Je n'ai pas vu un film depuis dix jours ! », brouillant encore davantage les pistes d'un temps et d'un écoulement de périodes assez complexe pour qu'on s'y retrouve avec peine, malgré des indices appuyés (« premier hiver, deuxième hiver (...) septième hiver » ; « premier été... septième été ») et de fausses pistes, comme les gâteaux d'anniversaire (d'ailleurs que fête-t-on ?). Toutes ces notations fantaisistes sont des leurres, à l'instar de la problématique de l'abandon, posée (trop) clairement au début du film, qui est prétexte à drainer la fantaisie des deux épicuriens.

Le désir est, en effet, dans *Hallelujah the Hills*, le moteur de toutes les actions,

sans autre justification, sans autre conséquence, que le moment vécu pour et par lui-même. Le désir fait loi dans chaque scène. Il est libre en amont et en aval. Il épanouit la circonstance, la déploie dans un sourire, un rire, une pirouette, un mouvement ou un geste impromptu qui ne doivent rien à la scène précédente et n'emprisonnent pas la suivante dans un ordre logique - de cause à effet ou autre.

Il n'y a pas d'évidence à comprendre pourquoi certaines images sont surcadrées d'un trait fin mettant en exergue à notre regard, certaines parties au profit de la totalité de la vue. Il ne semble pas plus y avoir de justification diégétique, artistique ou autre, à enrichir telle image plutôt que la suivante de pictogrammes japonais ou de caractères cyrilliques. Non pas que l'auteur n'y ait pas réfléchi avant, mais ces curiosités se posent sans s'imposer, subtiles manifestations d'un artiste en éveil qui décentre ou concentre l'intérêt à sa guise, par pur plaisir du surlignage. Il nous appelle discrètement à le partager sans qu'échoie tout de suite à cet effet malin une raison d'être, *hic et nunc*.

Ces deux joyeux drilles ne se posent apparemment aucune question. Ce sont des terre-à-terre. Ils (re)vivent tour à tour des moments joyeux avec la Belle. Ils créent la fantaisie du moment, inventée de toutes pièces par l'impromptu des instants, et suivent le rythme des saisons sur sept (supposées) années.

Ces aventuriers de terrain croient au Père Noël et d'ailleurs, pourquoi nous-mêmes, si nous croyons au cinéma, n'y croirions-nous pas, puisque l'image atteste de son existence au même titre que celle des autres personnages ? Jusqu'où peut-on aller dans la connivence avec le spectateur ?

Ces deux-là ne se quittent pas plus qu'ils ne s'opposent. Chacun (re) vit, tour à tour, ses rêves et ses souvenirs sans entraver ceux de l'autre. Ils vont ainsi par paire -comme les bagnards, les samouraïs, les cow-boys, tous les duos mythiques du cinéma, et comme les deux frères Mekas -, chacun étant tantôt actif, tantôt passif. Ils improvisent des jeux artisanaux en une cascade d'hérésies que conforte la musique souvent sans rapport –ou dans un rapport goguenard- avec l'image. Elle est souvent militaire, quelques rares fois minimaliste, vaguement répétitive pendant quelques secondes, régulièrement légère et romantique. L'auteur a également fait un emprunt à une musique pygmée, parodié un morceau/clavecins et intégré un rapide moment de jazz. Le son participe à notre dépaysement en même temps qu'à la remise à plat des codes du cinéma. Par exemple, un bruit du présent (diégétique) empiète sur une scène du passé et la famille se fige à l'audition de ce son ; ou encore les deux héros obéissent à la musique militaire qui, pourtant, est une musique de fosse.

La boîte aux trésors, une fois (déc)ouverte, présente à ceux qui savent en retenir les fabuleuses richesses, des mines d'exploration qui n'ont de valeur qu'entre les mains de ceux qui en font bon usage.

Ce qui importe *in fine* et accorde au Cinéma toute sa valeur, c'est la manière dont les héritiers usent de ce qui leur est légué, car un trésor qui dort ou un trésor dilapidé n'est qu'un tas de cailloux ou un dôme sans éclats, de paillettes éphémères.

Frédérique Devaux

Ce texte est paru en 2002 aux Editions Re:Voir