



IdeAs
Idées d'Amérique

7 | Printemps/Été 2016
Cinéma et histoire dans les Amériques

L'exil et le retour dans les journaux filmés de Jonas Mekas et David Perlov

Exile and Return in the Diary Films of Jonas Mekas and David Perlov

O exílio e o regresso nos filmes-diários de Jonas Mekas e David Perlov

Jennifer Cazenave



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/ideas/1505>

DOI: 10.4000/ideas.1505

ISSN: 1950-5701

Publisher

Institut des Amériques

Electronic reference

Jennifer Cazenave, « L'exil et le retour dans les journaux filmés de Jonas Mekas et David Perlov », *IdeAs* [Online], 7 | Printemps/Été 2016, Online since 30 June 2016, connection on 01 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/1505> ; DOI : 10.4000/ideas.1505

This text was automatically generated on 1 May 2019.



IdeAs – Idées d'Amérique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'exil et le retour dans les journaux filmés de Jonas Mekas et David Perlov

Exile and Return in the Diary Films of Jonas Mekas and David Perlov

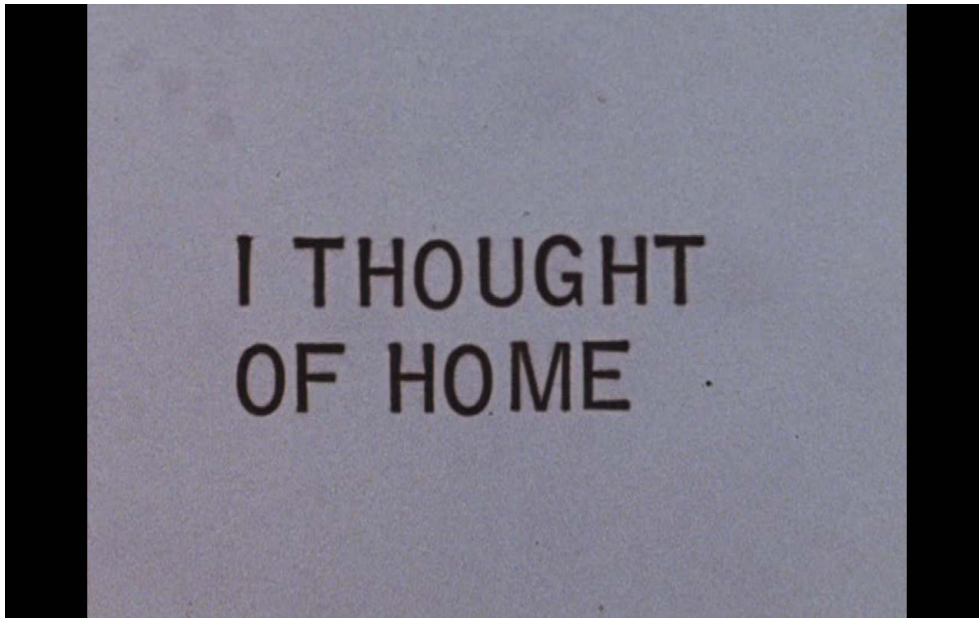
O exílio e o regresso nos filmes-diários de Jonas Mekas e David Perlov

Jennifer Cazenave

Introduction

- 1 En juillet 1944, alors qu'il tente de rejoindre Vienne après avoir quitté sa Lituanie natale, Jonas Mekas commence un journal intime qu'il tiendra jusqu'en août 1955 et publiera en 1991 sous le titre *Je n'avais nulle part où aller*. S'adressant à un lecteur anonyme dans une entrée datée du 10 janvier 1948, il écrit : « Je vous invite à lire tout cela comme des fragments de la vie d'un homme. Ou comme la lettre d'un exilé qui se languit de son pays » (Mekas, J., 2004 : 139). Nouant ici un lien entre l'expérience de l'exil et l'écriture d'un journal, Mekas fait référence à une décennie marquée par l'errance : en 1944, œuvrant dans la résistance, il doit quitter précipitamment son village natal de Semeniškiai pour échapper aux Allemands. Accompagné de son frère Adolfas, il espère rejoindre la capitale autrichienne mais leur train est détourné vers un camp de travail forcé près de Hambourg, où ils sont internés jusqu'en 1945. Dans l'immédiate après-guerre, ils passent par plusieurs camps de « personnes déplacées » en Allemagne avant de s'installer New York à l'automne 1949. Mekas acquiert alors sa première caméra et commence à capter des instantanés de son quotidien d'exilé. Il s'ensuit deux décennies plus tard un premier journal filmé, *Walden (Diaries, Notes and Sketches)*, une œuvre de trois heures où le cinéaste commente en voix *off* des images accumulées entre 1964 et 1968. Ce film s'apparente à « une lettre d'exil » hantée par le souvenir d'un pays perdu (James, D. 1997 : 29), comme en témoigne l'intertitre « Je pensais à ma maison » placé à la troisième minute¹.

Figure 1. « Je pensais à ma maison »



(*Walden*, 03:11)

- 2 À l'image de *Je n'avais nulle part où aller*, cette première œuvre témoignant de l'expérience de l'exil fait du journal filmé son lieu d'inscription. C'est aussi par le biais de ce genre ici revendiqué grâce au sous-titre *Diary, Notes and Sketches* que Mekas représente son voyage vers le pays natal. Intitulé *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), ce deuxième journal filmé donne à voir ses retrouvailles avec sa famille, sa maison d'enfance et son village lituanien après une absence de vingt-cinq ans. À ce retour succède *Lost Lost Lost* (Jonas Mekas, 1976), un portrait du quartier de Williamsburg à Brooklyn et de la communauté d'immigrants lituaniens que Mekas monte à partir d'images filmées entre 1949 et 1963. En 1976, le cinéaste rebaptise aussi son premier journal *Walden*, alors que *Diaries, Notes and Sketches* devient rétrospectivement le titre d'un projet filmique autobiographique à vie, qui compte à ce jour sept journaux filmés (Rollet, P., 2013 : 10 ; 87-88).
- 3 Au moment où Mekas rassemble à New York ses premiers travaux sous le titre de *Diaries, Notes and Sketches*, le cinéaste israélien David Perlov s'attelle depuis trois ans déjà à la réalisation d'une œuvre monumentale composée de six chapitres intitulée *Diary*. Revendiquant à son tour cette variante de l'autobiographie filmique, il tisse une chronique de son quotidien à Tel Aviv et de ses voyages à l'étranger qu'il dote au moment du montage d'un commentaire *off* enregistré en deux versions, anglais et hébreu. Tels les premiers volets du cinéma personnel de Mekas, le journal filmé de Perlov révèle une trajectoire transnationale inscrite sous le double signe de l'exil et des Amériques. Né à Rio de Janeiro en 1930, il grandit à Belo Horizonte où il connaît une enfance marquée d'abord par l'absence du père, puis par l'arrachement au foyer familial : contraint de quitter sa mère Ana par la force de circonstances non élucidées dans son film, il part vivre à l'âge de dix ans chez son grand-père à São Paulo. À cette enfance ponctuée d'exils « internes » se succèdent le départ de Perlov pour Paris en 1952, puis celui pour Israël en 1958.

- 4 Dans *Diary*, Perlov révèle son déracinement à travers plusieurs voyages vers les lieux de son passé, à la fois ceux de son exil volontaire en France et ceux de sa jeunesse au Brésil. Les premiers retours effectués par le cinéaste rappellent inévitablement le retour de Mekas au pays natal dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Inversement, le motif d'un espace autobiographique transnational reliant entre eux ces deux journaux filmés fait écho au « cinéma accentué », un terme proposé par Hamid Naficy pour désigner la production cinématographique de sujets exilés et diasporiques vivant en Occident. À partir d'un corpus international, Naficy expose les grandes lignes d'un style dit « accentué » par lequel des cinéastes transnationaux comme Mekas donnent à voir et à comprendre l'expérience du déracinement. Ce style se définit avant tout par un penchant autobiographique et nostalgique, une propension à l'autoréflexivité, à la voix *off* et au plurilinguisme et, aussi, une hybridité formelle visant à problématiser les frontières séparant la fiction et le documentaire, le public et le privé, le collectif et l'individuel (Naficy, H., 2001 : 22-26).
- 5 Au-delà de ces figurations, Naficy propose le voyage comme fil rouge de ce cinéma situé à la croisée du local et du mondial. Englobant le chemin vers l'exil, le retour chez soi, l'errance et la traversée des frontières, ce thème est notamment analysé par le biais du voyage vers la terre natale effectué par Mekas dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (229-230). La filmographie autobiographique de Mekas se voit aussi qualifiée de « cinéma exilique exemplaire » (141) par Naficy qui assimile des œuvres comme *Reminiscences of a Journey to Lithuania* ou *Lost Lost Lost* non pas au journal filmé mais au film épistolaire, un geste théorique justifié par la présence d'intertitres qui font des films de Mekas « des cartes postales audio-visuelles ou un *flipbook* accentué » (141)². Or, à la fois dans son journal écrit devenu *Je n'avais nulle part où aller* et par le sous-titre original de *Walden*, Mekas situe l'inscription du déracinement dans la pratique du journal. Si, à son tour, le titre de l'œuvre de Perlov lie irrémédiablement le déracinement et le journal filmé, ne faudrait-il pas s'interroger sur la spécificité de ce genre cinématographique comme moyen de représenter l'exil ? Afin de répondre à cette question, il s'agira ici d'effectuer un parcours généalogique du journal intime puis d'étudier les espaces autobiographiques transnationaux mis en scène dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania* et *Diary*. Soit par le retour en Lituanie de Mekas, soit par l'exil de Perlov en Israël, notre analyse comparative dépassera le cadre de l'identité cinématographique dans les Amériques pour penser dans une perspective transnationale et générique le cinéma accentué de Naficy.

Du journal de bord au journal filmé

- 6 Dans un ouvrage intitulé *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Catherine Bogaert et Philippe Lejeune proposent « un voyage au pays du journal » (2003 : 7) qui mène le lecteur à travers l'histoire de cette écriture personnelle avant d'aboutir à ses déclinaisons modernes : le journal en peinture, le journal filmé, le blog. Bogaert et Lejeune s'attardent sur les prédécesseurs du journal écrit, à commencer par le journal de bord, un registre tenu par le capitaine d'un vaisseau qui y note régulièrement les détails techniques de la navigation (30). Pratique liée à la conquête de l'espace, le journal de bord compte parmi ses plus grands auteurs le navigateur Christophe Colomb. Tenu lors de son voyage vers les Amériques, ce document aujourd'hui perdu mais dont il existe encore une copie abrégée révèle un registre qui incorpore des observations sur le quotidien à bord du navire. Ainsi, l'entrée datée du 9 septembre 1492 citée dans l'ouvrage de Bogaert et Lejeune témoigne

du désarroi ressenti par les matelots quand « ils perdirent complètement de vue la terre » (31). À cette chronique de la vie en mer se succèdent deux autres « ancêtres du journal personnel » (44) : le journal de voyage et le livre de raison, dans lequel une famille enregistre son histoire et son quotidien pour préserver une mémoire de génération en génération (36-37).

- 7 Tout en marquant le passage vers une véritable écriture de soi, le journal intime s'inscrit dans la lignée du livre de raison par sa dimension individuelle et collective : une chronique de soi, des autres et de son époque, le journal relève d'une volonté de préserver le quotidien pour un jour le transmettre. De même, à l'instar du journal de bord et du journal de voyage, l'écriture de soi est définie par Bogaert et Lejeune comme « une écriture vagabonde » qui se reflète dans un mode d'inscription mobile – le cahier. Ce cahier (tout comme la caméra) représente « une chambre portative » qui permet de (se) délimiter « un espace intime dans les lieux les plus fréquentés » (72). Journal et espace sont intrinsèquement liés : écriture errante qui se prête à l'expérience du voyage, la pratique du journal permet d'établir momentanément un espace à soi. Inversement, le diariste se constitue comme un sujet dispersé car situé à la croisée de l'intime et du monde, du présent et du passé, de l'écriture et du souvenir. Comme le note Timothy Corrigan dans son analyse de *Lost Lost Lost*, cette dispersion spatio-temporelle contamine à son tour l'enregistrement du journal filmé, qui est « sujet à de nombreux départs et arrêts, pauses et accélérations » (2011 : 134)³.
- 8 S'inscrivant dans l'entre-deux du temps et du mouvement, cette « écriture vagabonde » fait écho à l'expérience de l'exil, cette existence vouée à l'errance que Julia Kristeva compare à « un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt » (2008 : 18). Chez Mekas, la pratique du journal trouve un point de départ dans ce mouvement vers l'exil puisqu'il entreprend un journal écrit au moment même de sa fuite. « C'est notre huitième jour de voyage », écrit-il dans la première entrée datée du 19 juillet 1944 (1991 : 27). Tandis qu'il commence à filmer sa vie d'immigrant aux États-Unis seulement quelques mois après son arrivée, sa condition d'étranger trouve depuis sa pleine expression dans le journal filmé. Comme le note avec justesse Patrice Rollet au sujet de *Diaries, Notes and Sketches*, « Il existe pour Jonas Mekas un rapport essentiel entre l'expérience de l'exil et celle du cinéma. La barrière de la langue, les bouffées de solitude, le rejet insidieux par le pays d'adoption, condamnent l'étranger à la surface des êtres et des choses » (2013 : 24). Si la caméra ne peut filmer le monde que de l'extérieur, la condition même de l'étranger est bien celle de « l'enracinement impossible » (Kristeva 1988 : 18), d'une existence marquée par la non-appartenance aux êtres et aux choses. La caméra constitue néanmoins un moyen de contrer cette extériorité en permettant au ciné-diariste de poser un regard sur ce monde, d'y inscrire un « je » en captant des images et, donc, de s'appropriier un autre paysage au milieu de l'exil.
- 9 Chez Perlov aussi, la découverte du cinéma suit de près son arrivée à Paris en 1952. Venu étudier la peinture, il se tourne rapidement vers le septième art et travaille d'abord comme assistant d'Henri Langlois. Puis, il collabore avec le réalisateur néerlandais exilé Joris Ivens avant de diriger un premier court-métrage, *Tante Chinoise et les autres* (1957). Une fois installé en Israël en 1958, il se consacre au cinéma documentaire, réalisant notamment le court-métrage *In Thy Blood Live* (1962) sur la destruction des Juifs d'Europe et *Jérusalem* (1963), un portrait de la capitale israélienne. Contrairement à Mekas, qui capte immédiatement des images de sa vie d'exilé, Perlov n'entreprend de documenter son quotidien qu'à partir de 1973. Un autre exil le mène néanmoins au cinéma personnel.

Une figure importante de la « Nouvelle Sensibilité » en Israël entre 1965 et 1974 – un courant cinématographique centré sur la réalité sociale et situé en marge du cinéma conventionnel alors dominé par les comédies populaires –, Perlov en est venu au journal filmé à la suite des échecs de ses films de fiction dans les circuits commerciaux (Schweitzer, A. 1997 : 8-9 ; 242). Marginalisé en tant que cinéaste, il expérimente des modes de production alternatifs, comme en témoigne son commentaire *off* dans le premier plan de *Diary 1973-1983* : « Mai 1973. J'achète une caméra. Je commence à filmer moi-même et pour moi-même. Le cinéma professionnel ne m'attire plus » (00:17-00:31).

- 10 Le journal de Perlov s'inscrit dans la lignée d'un contre-cinéma issu des années soixante-dix qui détourne les conventions cinématographiques afin de remettre en question des normes (sociales, culturelles, politiques) reproduites par le cinéma commercial ou hollywoodien (Hayward, S., 2013 : 93-94). Cette même marginalisation sous-tend le développement du journal filmé au sein d'un cinéma expérimental issu de la Seconde Guerre mondiale et émanant, dans un premier temps, des États-Unis. Un cinéma dit « underground » car situé en marge des modes de production et de diffusion dominants, l'avant-garde nord-américaine donne lieu à une floraison d'écritures filmiques personnelles rendues possibles grâce à l'apparition de caméras légères et bon marché dans les années cinquante. Alliant le subjectif et le subversif – pour reprendre l'équation de Dominique Noguez (2010 : 32) –, ce cinéma expérimental voit apparaître, entre autres, *Window Water Baby Moving* (Stan Brakhage, 1959), dans lequel le réalisateur filme l'accouchement de sa femme dans leur maison, et le premier journal filmé de Mekas. À partir des années soixante, ce cinéma migre au-delà de ses frontières nord-américaines pour devenir un « village global » (comme le nomme joliment Jan-Christopher Horak⁴), emportant avec lui cette tendance autobiographique et notamment l'écriture de soi adoptée par Mekas.
- 11 « Autre courant international du cinéma expérimental : le journal filmé », note Raphaël Bassan dans son abécédaire consacré aux avant-gardes filmiques (2014 : 33). A l'instar de Noguez, pour qui « le journal de Jonas Mekas est le premier qui ait été publiquement revendiqué comme tel et qui ait un peu circulé dans le monde » (2010 : 274), Bassan voit en Mekas un véritable pionnier et en son premier journal filmé une œuvre matrice. Cette histoire dont il expose ici les grandes lignes compte également Joseph Morder, ciné-diariste français dont la trajectoire transnationale trouve un point de départ dans les Amériques et plus précisément en Équateur où il passe son enfance avant d'arriver à Paris à l'âge de treize ans. Il acquiert quelques années plus tard une caméra lui permettant de capter des images de son quotidien et commence à monter, sonoriser et projeter publiquement ce matériel brut dès les années soixante-dix, une période durant laquelle « Morder transforme la notion de film amateur en celle de film indépendant » (208)⁵. Si Bassan inclut également l'œuvre monumentale de Perlov, il convient d'ajouter *Journal inachevé* (Marilú Mallet, 1982) dans lequel la réalisatrice chilienne féministe du contre-cinéma relate son exil à Montréal à la suite du coup d'état contre Salvador Allende en 1973.

La mémoire des lieux

- 12 Marquée par la présence des Amériques, cette histoire du journal filmé témoigne d'une extériorité double : celle au pays natal et au cinéma dominant. Ces quatre cinéastes exemplifient le cinéma exilique que Naficy définit à travers des films réalisés

« indépendamment, en dehors du système des studios ou de l'industrie de films commerciaux, en utilisant des modes de production interstitiels ou collectifs pour critiquer ces entités » (2001 : 10). Dans le cas du journal filmé, cette extériorité engendre le passage hors du studio et vers des lieux de tournage à la fois intimes et anonymes : la maison et le monde. Ces deux espaces sont reliés entre eux par la fenêtre, ce lieu interstitiel évoquant la position même de l'étranger à jamais situé entre le pays natal et le pays d'adoption. Dans *Diary*, le plan inaugural capté par Perlov montre, précisément, une fenêtre. Révélant un premier regard qu'il pose sur le monde, cette image laisse entrevoir le mouvement même du journal filmé : celui du « je » vers le monde, les choses et les êtres.

Figure 2. Le premier plan de Perlov



(*Diary*, Chapitre 1, 00:12)

- 13 Comme le note Gregorio Gutiérrez, la caméra de Perlov s'apparente à « une pendule qui oscille entre l'intérieur et l'extérieur » (2008 : 209). Ainsi, la maison et ses fenêtres occupent-elles une place primordiale tout au long de son œuvre autobiographique. Du foyer partagé à Tel Aviv avec sa femme Mira et leurs filles jumelles Naomi et Yael aux appartements de ses proches en France et au Brésil, Perlov met en scène par le biais de ces lieux domestiques la dimension intime du journal. Cependant, dans la centralité de l'espace familial s'articule aussi une volonté de transmettre une mémoire du quotidien. « On écrit aujourd'hui mais en pensant à demain », remarque Remi Hess dans son étude du journal intime (1998 : 15). Alors que Naomi et Yael apparaissent par leur présence comme les destinataires du journal de Perlov, cette chronique du quotidien devient au fil des années la chronique d'une transmission intergénérationnelle. Dans un premier temps, les deux filles s'installent chacune à leur tour à Paris, suivant ainsi les traces d'un père qui filme leur vie en exil lors de ses propres retours. Dans un deuxième temps, Yael commence à partir de 1981 à travailler sur le montage du journal filmé de son père afin – nous dit le cinéaste dans le troisième chapitre *Diary* – « d'apprendre de [lui], de travailler à [ses] côtés » (20:01-20:05).

- 14 Tout en articulant un même rapport entre l'intérieur et l'extérieur, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* s'inscrit sous le signe d'un mouvement inverse : le premier lieu du journal n'est pas le foyer, mais le monde. Le film s'ouvre sur des images tournées, précise Mekas en *off*, « au début de l'automne 1957 ou 1958 » (00:01-00:06) pendant une promenade en forêt dans la région des Catskills. Filmant le pays de l'exil presque une décennie après son arrivée, ces prises de vues présagent le voyage vers la maison d'enfance en Lituanie. Le montage alterne ici entre des plans de Mekas et son frère Adolfas et des plans de deux garçons qui les accompagnent. Tels de jeunes doubles des frères Mekas, les deux garçons permettent un va-et-vient entre le présent et le passé, le temps de l'exil et celui de l'enfance. De même, cette juxtaposition dans la forêt signale un héritage remontant à l'enfance de Mekas : celui d'un amour pour les paysages champêtres lituaniens, des paysages enfin retrouvés lors de son retour en 1971. À ce décor bucolique s'ajoute le commentaire en voix *off* du cinéaste, qui évoque alors l'étrange sensation de ne plus s'être senti seul à New York, une sensation survenue pour la première fois lors de cette promenade durant laquelle il ne pensait plus au passé. « Pour un instant, j'oubliais [silence] mon [silence] pays. C'était le commencement de mon nouveau pays », se souvient Mekas dans son anglais d'adoption⁶.

Figure 3. Les deux garçons durant la promenade



(*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 00:25)

- 15 Par cette phrase ponctuée de silences, qui masquent ici la douleur de l'étranger, le cinéaste greffe sur un décor hanté par le pays natal l'évocation d'un sentiment d'enracinement soudainement ressenti après une décennie d'exil en Amérique, un exil qui commence dans le quartier de Williamsburg à Brooklyn où les frères Mekas habitent en 1949 et où ils tournent leurs premiers films. À cette promenade succède dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania* un retour en arrière à partir de ces premiers instantanés montrant un Williamsburg peuplé d'enfants, de vieillards et d'immigrés. Mekas insère d'abord des plans de visages anonymes de cette communauté d'exilés, puis du quartier. Dans son commentaire, il évoque le recouvrement dans cette ville de son histoire personnelle marquée par la Seconde Guerre mondiale. Il tisse ainsi une brève

chronique de l'étrangeté ressentie au fil des ces premières années d'exil, d'une extériorité qui – pour reprendre la formule de Rollet (24) – le « condamn[e] à la surface des êtres et des choses », une extériorité ici dénotée par les visages et les rues sans noms de New York parcourus par la caméra. Cette préface de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* aboutit en 1952, l'année où Adolfas est mobilisé et temporairement envoyé en Europe. Voyage qui présage le retour des frères Mekas en Lituanie deux décennies plus tard, ce départ est précédé de plans de Brooklyn accompagnés par la voix du ciné-diariste qui désigne alors la condition même de l'étranger, celle d'une existence marquée par la nostalgie du pays perdu : « Dès l'instant où nous sommes partis, dit Mekas en *off*, nous nous sommes mis en route pour chez nous et nous sommes toujours en route pour chez nous. Je n'ai toujours pas fini mon voyage » (08:13-08:30).

- 16 Dans ce journal filmé, la voix qui commente les images enregistrées signifie par sa forme même ce voyage interminable. Rappelant la position interstitielle de l'étranger entre le pays natal et la terre d'accueil, entre le passé et le présent, la voix de Mekas erre – invisible – entre les images sans jamais appartenir à un véritable lieu. De même, énoncés dans son anglais d'adoption, ces souvenirs réduisent la langue maternelle de Mekas au silence et fait redoubler l'absence du pays natal qui hante son film. Enfin, se voulant une mémoire des images, cette voix qui commente des plans enregistrés des années auparavant introduit une distance spatio-temporelle qui, tout en rappelant l'expérience exilique, désigne aussi le double temps de l'écriture du journal filmé : le temps de la captation d'images (ou du regard posé sur le monde dans l'instant présent) et le temps du montage (ou du regard rétrospectif posé sur les images du passé). Par le biais du montage, la voix relie le passé et le présent, ainsi que les trois parties de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* : la préface décrivant l'exil new yorkais ; le retour au pays natal intitulé « 100 brèves apparitions de la Lituanie » ; une postface composée d'images filmées lors d'un séjour à Vienne, cette ville que les frères Mekas espéraient rejoindre en 1944. Ces trois temps du souvenir sont entrecoupés d'intertitres et parfois dotés de morceaux de musique. Comme le note Naficy dans son analyse des figurations de l'exil chez Mekas, la voix, les intertitres et la musique participent à l'élaboration d'une énonciation transversale reflétant « la complexité et l'ambiguïté de la subjectivité exilique » (144).
- 17 Intégrant des intertitres qui datent les différents épisodes de *Diary*, le journal filmé de Perlov est aussi doté d'un commentaire en voix *off*. Disponible soit en hébreu soit en anglais – deux versions écrites et lues chacune par le cinéaste –, ce commentaire témoigne tout autant d'une subjectivité exilique fragmentée. Alors que ce recours à deux langues rappelle le multilinguisme propre au style « accentué » décrit par Naficy, le déplacement hors-champ de la langue maternelle du cinéaste – le portugais – laisse entrevoir le silence qui définit l'existence de l'étranger pour Kristeva : « Ne pas parler sa langue maternelle. Habiter des sonorités, des logiques coupées de la mémoire nocturne du corps, du sommeil aigre-doux de l'enfance. Porter en soi comme un caveau secret [...] ce langage d'autrefois qui se fane sans jamais vous quitter » (26-27). À l'image de cette absence-présence linguistique, la langue maternelle inaudible de Perlov désigne le déracinement du cinéaste, alors que le commentaire en voix *off* œuvre par sa présence invisible à cette même mise en scène de l'exil. Toutefois, dans l'œuvre de Perlov, il revient à la musique de révéler tant la langue maternelle que la mémoire des lieux de l'enfance. Ainsi, lorsqu'il revient à São Paulo pour la première fois en vingt ans en février 1974, le retour au pays natal s'ouvre sur une série de travellings filmés à l'intérieur d'une voiture et montrant les rues anonymes de son adolescence alors que l'*Alia* de Bach résonne. « É

tranger ici, étranger là-bas, étranger partout. Je rentrerai bien à la maison, mon cœur, mais là aussi je suis un étranger » (13:50-14:00), déclare alors Perlov, citant *Stranger Here* de la chanteuse folk américaine Odetta.

- 18 À l'image de sa propre extériorité, Perlov empreint le paysage natal retrouvé d'une étrangeté par le biais de cette chanson américaine, une étrangeté renforcée au fil de ce retour au Brésil à travers le commentaire du cinéaste ajouté au moment du montage et énoncé en anglais et en hébreux. Inversement, dans les segments de son journal tournés en Israël, la musique se greffe sur les paysages de l'exil pour signifier le pays natal. Dans ce premier chapitre de *Diary*, la musique accompagne ainsi les visites effectuées par Fela et Julio, un couple d'amis de São Paulo. « Leur maison là-bas fait partie de ma réalité » (35:28-35:32), explique Perlov avant de filmer dans son appartement à Tel Aviv Julio puis Fela qui s'adressent à lui en portugais. Parlant brièvement dans cette langue, Perlov demande alors à Fela de chanter un air de leur jeunesse. Or, originaire d'Uruguay et donc exilée au Brésil, Fela chante non pas en portugais mais en espagnol. À cette langue qui désigne un autre lieu d'Amérique Latine succède un deuxième recouvrement de la langue maternelle du cinéaste lorsque Fela joue un disque rapporté du Brésil. Soudainement, seule la voix *off* de Perlov est audible : « J'écoute la musique mais semble incapable de l'entendre. Comme si je devenais sourd à ces sons familiers » (38:08-38:15), explique-t-il. Cette chanson du pays natal passée sous silence dans *Diary* fait alors surgir un souvenir d'enfance évoqué lui aussi par la bande sonore : le battement des tambours que Perlov entendait près de chez lui à Belo Horizonte se superpose à l'image. Lors de leur visite suivante pendant l'été 1981, qui est filmée dans le troisième chapitre de *Diary*, Fela joue à nouveau un disque brésilien dans l'appartement du cinéaste. Bien qu'audible, il s'agit d'un morceau instrumental qui, dénué de paroles, déplace une nouvelle fois la langue maternelle de Perlov. Cependant, cet air fait à nouveau surgir la mémoire des lieux de son enfance au Brésil. Alors que la musique retentit, Perlov exprime en voix *off* le sentiment qu'elle éveille en lui : « Je pressens le début d'un long voyage vers chez moi. La maison et la cour, à Belo Horizonte » (30:03-13:12). À partir d'une bande sonore où s'entremêlent le plurilinguisme, la musique et une langue maternelle presque réduite au silence, Perlov tisse ainsi dans *Diary* un espace autobiographique transnational marqué par l'expérience de l'exil et dont l'évocation du foyer à Belo Horizonte en devient l'expression la plus intime.

Histoires intimes et collectives

- 19 Le long voyage vers la maison d'enfance au Brésil se fait l'écho du retour interminable de l'étranger décrit par Mekas à la fin de la préface de *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Ce retour, le cinéaste l'effectue en août 1971 avec son frère Adolfas. Décliné, à l'image de la nature fugace du temps, sous « 100 brèves apparitions de la Lituanie », chacune séparée par un intertitre numéroté, le voyage de Mekas rappelle le premier séjour de Perlov à São Paulo : accompagnés d'un chant folklorique lituanien, les plans inauguraux prennent la forme de travellings filmés à l'intérieur d'une voiture montrant un paysage champêtre.

Figure 4. Le retour en Lituanie



(*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 10:45)

- 20 Afin de remonter le temps pour y retrouver celui de l'enfance, Mekas entremêle dans les premiers instants du retour le mouvement de la musique, de la voiture et du film. Ce triple mouvement fait surgir des images-souvenir où le passé et le présent bifurquent par le biais du regard que le cinéaste pose sur ces paysages, telle la subjectivité qui « s'ajoute » pour Gilles Deleuze à la matière même de l'image (1985 : 67). Entrecoupés d'intertitres désignant les différentes apparitions éphémères du pays natal, ce chant et cette première séquence de plans filmés en Lituanie aboutit à la septième « apparition » : l'intertitre « Maman (née en 1887) », puis des images montrant une femme âgée traversant un jardin. « Et là était Maman et elle attendait. Elle attendait depuis vingt-cinq ans » (13:27-13:41), dit alors Mekas dans son anglais d'adoption, rendant sa voix audible pour la première fois parmi les paysages lituaniens. Il s'ensuit une huitième « apparition » : l'oncle, cet homme qui suggère aux frères Mekas en 1944 « de partir vers l'ouest ». Comme le révèle le commentaire durant la seizième « apparition », c'est dans la maison de cet oncle et plus précisément dans son grenier que Mekas habitait durant la guerre alors qu'il faisait ses études ; c'est aussi dans ce grenier qu'il gardait une corde pour s'enfuir par la fenêtre au cas où les Allemands venaient l'arrêter. Dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, le souvenir de la Seconde Guerre mondiale se greffe sur le lieu intime incarné par la maison. Le « je » du journal filmé de Mekas apparaît donc comme un « sujet dans l'histoire », pour reprendre la définition proposée par Michael Renov d'un cinéma autobiographique qui trouve dans son étude un point de départ dans *Lost Lost Lost*. Inversement, pour Renov, cette coïncidence entre une histoire intime et une histoire collective transforme le journal filmé en « une pratique d'inscription par laquelle le domaine du sujet et celui du monde qui l'enveloppe sont mutuellement constitutifs » (2004 : 112)⁷.
- 21 *Diary* témoigne de ce même mouvement entre le sujet et l'histoire, notamment lorsque Perlov effectue un premier voyage à Paris en septembre 1977 après une absence de vingt ans. Passant par Bruxelles, il rejoint la capitale française en train. Là, filmant le quai

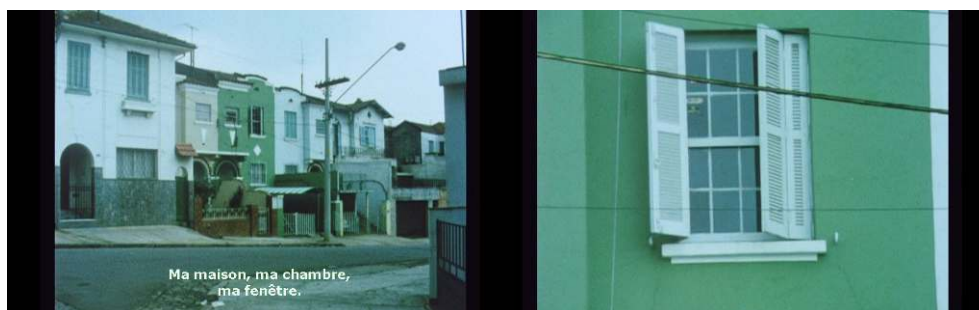
depuis un train en marche, il associe dans son commentaire ce moyen de transport à un double passé : celui d'une Europe marquée par la Shoah et celui d'un déracinement personnel inscrit sous le signe d'un voyage en train sans retour de Belo Horizonte à São Paulo, silencieusement désigné par l'évocation de « ces trains – distants mais jamais oubliés – de mon enfance au Brésil » (43:46-43:52). Tandis que Perlov tisse un espace transnational au travers de l'image symbolique d'un train, ses retours à Paris sont à leur tour situés à la croisée d'histoires intimes et collectives. Perlov effectue quatre autres voyages dans cette ville entre 1981 et 1983 où, d'un séjour à l'autre, il filme à la fois des êtres et des lieux de son passé, notamment le cinéaste Joris Ivens et le premier immeuble à Saint-Germain-des-Prés où Perlov s'installe en 1952.

- 22 Or, tel un écho de l'allusion à la Seconde Guerre mondiale dans la gare de Bruxelles, l'ultime séjour que le cinéaste effectue dans cette ville entre mars et juillet 1983 fait à nouveau surgir le souvenir de la Shoah. Ce retour est entrecoupé de plusieurs courts séjours en Europe, dont un premier à Cologne où Perlov révèle un souvenir intime : au moment de l'occupation allemande, sa femme Mira (alors âgée de sept ans) quitta la Pologne pour échapper aux déportations. À cette évocation de la destruction des Juifs d'Europe s'ensuivent deux rencontres singulières à Paris : celles avec le cinéaste Claude Lanzmann et l'écrivain André Schwarz-Bart. Perlov s'entretient avec le cinéaste français par le biais de sa fille Yael, qui travaille comme assistante-monteuse sur *Shoah* (1985). Filmé dans la salle de montage, Lanzmann évoque l'éthique de la représentation à partir de laquelle il construit son film, une éthique, précise-t-il, fondée sur « une identité absolue [...] entre la morale et l'esthétique » (32:40-32:49). Désignant l'omission totale d'images d'archives dans *Shoah*, cette éthique est mise en scène à travers un entremêlement de voix et de lieux : les paroles des témoins et des plans montrant des camps d'extermination dénués de traces dans l'instant présent. À son tour, *Diary* s'articule autour de l'éthique énoncée par Perlov au commencement de son film par lequel il établit un rapport analogue entre morale et esthétique : « filmer moi-même et pour moi-même ». Le journal de Perlov juxtapose ainsi le lieu et la parole, notamment les voyages vers les villes de son passé et le commentaire en voix *off* par lequel il évoque des souvenirs. En outre, réalisant leurs œuvres monumentales au même moment (Lanzmann commence *Shoah* en 1973), l'entrecroisement de leurs trajectoires se cristallise autour de la mémoire de la destruction des Juifs d'Europe. Parallèlement à son journal, Perlov filme la survivante Rivka Yosselevska⁸ dans son documentaire *Souvenirs du procès Eichmann* (1979). Cette dernière refuse au même moment d'être filmée pour *Shoah*, comme le révèle le récit de la genèse du film que Lanzmann livre dans ses mémoires (2009 : 485).
- 23 Tandis que le plus récent documentaire de Lanzmann, *Le dernier des injustes* (2013), fait référence au célèbre roman de Schwarz-Bart, l'écrivain apparaît dans ce même chapitre de *Diary*. Un ami rencontré à Paris avant la publication de son roman hanté par la Shoah, *Le dernier des justes* (1959), Schwarz-Bart suggère à Perlov au début des années soixante-dix de réaliser un journal filmé⁹. Lorsqu'il parle devant la caméra du ciné-diariste en 1983, l'écrivain relate des bribes d'histoires d'enfance. Or, directement après cette rencontre, le cinéaste filme la façade de la Gare de l'Est et révèle en voix *off* un tout autre souvenir raconté jadis par l'écrivain : celui des nuits passées par Schwarz-Bart dans une gare après la guerre à attendre le retour de ses parents qui ne sont jamais revenus des camps. Dans *Diary*, l'histoire de la Seconde Guerre mondiale fait donc surgir d'autres histoires intimes. L'histoire personnelle de Perlov, qui a des origines lointaines en Ukraine¹⁰, n'est, quant à elle, suggérée que silencieusement et visuellement à travers l'image de la pierre tombale

de son grand-père paternel. Située dans le cimetière juif de São Paulo et filmée à l'occasion du premier retour au Brésil en 1974, cette tombe est recouverte d'inscriptions non seulement en portugais et en hébreu mais aussi en yiddish. Par le biais de cette langue signifiant l'Europe de l'Est et sa mémoire traumatique, les traces d'un passé historique révélé pleinement à Paris en 1983 se greffent momentanément sur l'histoire familiale de Perlov.

- 24 À l'image de cette surface en pierre, une certaine extériorité hante le retour du cinéaste vers les lieux de son enfance brésilienne dans le premier chapitre de *Diary*. Lors de ce même séjour à São Paulo, parcourant le quartier de son adolescence, Perlov s'arrête pour filmer par le biais d'un plan fixe un pâté de maisons : « Ma maison, ma chambre, ma fenêtre », dit-il avant qu'un gros-plan sur une fenêtre identifie parmi ces habitations celle de son grand-père. En tant qu'« étranger là-bas » à São Paulo, Perlov ne peut filmer le retour au foyer de son adolescence que de l'extérieur, de même qu'il ne peut se rapprocher de sa fenêtre que par le biais d'un mouvement de caméra.

Figures 5 et 6. La maison et la fenêtre de Perlov à São Paulo



(*Diary*, Chapitre 1, 14:27-14:33)

- 25 Telle la distance qui caractérise ce retour vers un lieu intime, il convient de noter que la dictature militaire au Brésil entre 1964 et 1985 est passée sous silence dans *Diary*. Ne l'évoquant ni lors de ce premier voyage en 1974 ni lors du second durant l'été 1983, Perlov relate un autre passé national dans son journal filmé : celui du trafic d'esclaves africains vers le Brésil à partir du XVI^e siècle. Mentionnée lors du deuxième séjour au pays natal, auquel l'ultime chapitre de *Diary* est entièrement consacré, cette histoire collective surgit par l'intermédiaire d'un chant : en route pour Belo Horizonte, Perlov s'arrête dans la cité coloniale d'Ouro Preto où il filme l'extérieur d'une église construite, explique-t-il, « en l'honneur de ces Noirs qui servaient de passeurs d'esclaves venant d'Afrique » (42:58-43:07) ; au montage, il couple ce plan avec le premier morceau de « *O Canto dos Escravos* [le chant des esclaves] » interprété par la chanteuse de samba Clé mentina de Jesus. À ces images et à ce chant se succède l'unique retour à Belo Horizonte, un retour que les tambours du « *Canto dos Escravos* » semblent anticiper. Or une limite hante encore une fois les lieux intimes de l'enfance. Perlov ne peut filmer l'appartement dans lequel il a vécu avec sa mère que de l'autre côté de la rue. De même, la seule représentation possible de cette femme qui constitue dans son journal « un personnage rarement évoqué et comme encerclé d'une brume » (Felman, I., 2011 : 46¹¹) est celle de sa tombe que le cinéaste parcourt de près avec sa caméra, d'abord frontalement puis de dos. Couplée à ces multiples mouvements indécis, cette surface recouverte d'inscriptions en hébreu et en portugais qui désignent une histoire familiale transnationale, traduit à ce moment-là du journal une perte irrécupérable : celle de la mère et de l'enfance.

- 26 Contrairement à *Diary*, le retour au pays natal dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania* s'articule non pas autour de la perte, mais autour des retrouvailles avec la maison natale et la mère. Telle l'image bachelardienne de la maison, le foyer chez Mekas incarne « le pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial » (Bachelard, G., 1961 : 25). Si la maison est ici représentée comme un lieu figé dans l'enfance et le souvenir où Mekas et son frère, tels de grands enfants, courent dans le jardin et dans les champs, la mère incarne à son tour ce temps immobile. Du foulard autour de son visage à l'accomplissement des tâches ménagères de manière traditionnelle, la mère renvoie à ce temps qui s'est arrêté au moment de l'exil de Mekas (Turim, M., 1992 : 206-207). Tandis que le retour filmé en Lituanie prend la forme de cent « apparitions » marquées par un mouvement tremblé et saccadé, ce temps-déjà-arrêté qu'incarnent à la fois la mère et la maison se cristallise au travers d'un plan fixe capté le dernier jour. Filmant sa mère préparant le petit déjeuner dehors, Mekas entre soudainement dans le champ, s'agenouille à côté d'elle pour remettre du bois dans le feu, avant de lancer un regard furtif vers l'objectif. Telle la caméra tout à coup immobile, l'image se fige ici dans un paysage immémorial : le passé et le présent convergent au moment où Mekas jette un coup d'œil à la caméra, alors que le mouvement d'un « je » hors-champ vers l'intérieur du cadre permet au cinéaste de remonter le temps pour retrouver celui de l'enfance et plus précisément « une enfance qu'ont interrompu brutalement la guerre, la fuite, la captivité, l'émigration » (Noguez, D., 2010 : 102). Si la place initialement vide aux côtés de la mère désigne cette histoire intime brisée par la Seconde Guerre mondiale, la récupération de l'enfance par le cinéma s'opère dans le passage de Mekas vers le visible et face à la caméra, qui enregistre dans l'instant présent une ultime image-souvenir.

Figures 7, 8 et 9 : Mekas et sa mère



(*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 56:45-56:59)

Conclusion

- 27 S'interrogeant sur la prépondérance du cinéma personnel chez les expérimentalistes, Dominique Noguez conclut : « On viendrait au journal [...] faute de mieux (faute de temps, faute de moyens, faute d'audience) » (2010 : 274). Comme en témoigne leur affiliation à « cet autre cinéma, minoritaire et comme étranger à lui-même » (Rollet, P., 2013 : 24) que sont le cinéma avant-gardiste de Mekas ou le contre-cinéma de Perlov, ces deux réalisateurs en sont venus au journal filmé par la force d'une certaine exclusion du cinéma commercial. Or, s'articulant autour de l'exil et du retour, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* et *Diary* suggèrent aussi qu'on viendrait à ce genre filmique par la force de cette non-appartenance qui définit l'expérience de l'étranger selon Kristeva (1988 : 17-18). Bien qu'une distance irrémédiable sépare les voyages respectifs au pays natal de Perlov et de Mekas – celui du premier est marqué par une extériorité aux lieux et aux êtres tandis que le second met en scène les retrouvailles avec la mère et le foyer –, leurs œuvres donnent à

voir et à comprendre cette « écriture vagabonde » incarnée par le journal comme figuration la plus intime du déracinement, notamment celui associé aux histoires traumatiques du XX^e siècle. Au-delà de Mekas et Perlov ou même Morder et Mallet, il est ainsi possible de discerner dans l'histoire du journal filmé d'autres chroniques du quotidien inscrites sous le signe de l'exil et du retour, notamment celles de Boris Lehman (*À la recherche du lieu de ma naissance*, 1990) et, plus récemment, Flávia Castro (*Lettres et révolution*, 2010). À l'image de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* et *Diary*, ces films transnationaux révèlent à leur tour des trajectoires familiales irrémédiablement liées à l'histoire collective, que ça soit la Seconde Guerre mondiale et la Shoah pour Lehman ou la dictature militaire au Brésil pour Castro.

BIBLIOGRAPHY

- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Les Presses Universitaires de France, 1961.
- Bassan, Raphaël, *Cinéma expérimental. Abécédaire pour une contre-culture*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2014.
- Bluher, Dominique, « Les journaux filmés de Joseph Morder » in Véronique Campan et Catherine Rannoux (dir.), *Le journal aux frontières de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 177-194.
- Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- Feldman, Ilana, « David Perlov: epifanias do cotidiano » in Ilana Feldman et Patricia Mourão (dir.), *David Perlov: epifanias do cotidiano*, São Paulo, Centro da Cultura Judaica, 2011, p. 21-64.
- Gutiérrez, Gregorio Martín, « David Perlov, el espía de lo cotidiano » in Gregorio Martín Gutiérrez (dir.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T&B Editores, 2008, p. 209-223.
- Hayward, Susan, *Cinema Studies. Key Concepts* (quatrième édition), Londres et New York, Routledge, 2013.
- Hess, Remi *La pratique du journal. L'enquête au quotidien*, Paris, Anthropos, 1998.
- Horak, Jan-Christopher, « Introduction. History in the Gaps », in Jan-Christopher Horak (dir.), *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1995, p. 3-13.
- James, David E., « Journal filmé / film-journal : pratique et produit dans *Walden* de Jonas Mekas », trad. de Sabine Porte, in Pip Chodorov et Christian Lebrat (dir.), *Le Livre de Walden*, Paris, Paris Expérimental, 1997, p. 14-36.
- Klein, Irma et Klein, Uri, « Un entretien avec David Perlov (extraits) », in Mira Perlov et Pip Chodorov (dir.), *Diary de David Perlov*, Paris, Re:Voir Vidéo, 2006, p. 42-48.
- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- Lanzmann, Claude, *Le lièvre de Patagonie*, Paris, Gallimard, 2009.

Lejeune, Philippe et Bogaert, Catherine, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Les Éditions Textuel, 2003.

Mekas, Jonas, *Je n'avais nulle part où aller* [1991 ; traduit de l'anglais par Jean-Luc Mengus], Paris, P.O.L., 2004.

Naficy, Hamid, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

Nazario, Luiz, *O Cinema Errante*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2013.

Noguez, Dominique, *Éloge du cinéma expérimental* (troisième édition), Paris, Éditions Paris Expérimental, 2010.

Renov, Michael, *The Subject of Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

Rollet, Patrice, *Diaries, Notes and Sketches de Jonas Mekas*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2013.

Turim, Maureen, « Reminiscences, Subjectivities, and Truths » in David E. James (dir.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 193-212.

Filmographie

Mekas, Jonas, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* [1972], Paris, Re:Voir, 2012. DVD.

Perlov, David, *Diary*, Paris, Re:Voir, 2006. DVD.

NOTES

1. Toutes les traductions en français des paroles des films proviennent de la traduction présente sur les DVD.
2. Traduction réalisée par l'auteur.
3. Traduction réalisée par l'auteur.
4. Horak, Jan-Christopher, « Introduction. History in the Gaps », in Jan-Christopher Horak (dir.), *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1995, p. 3. Traduction réalisée par l'auteur.
5. Voir aussi l'article que Dominique Bluher consacre au cinéaste, « Les journaux filmés de Joseph Morder » in Véronique Campan et Catherine Rannoux (dir.), *Le journal aux frontières de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 177-194.
6. « There was a moment when I forgot my home. This was the beginning of my new home » (02:46-03:03).
7. Traduction réalisée par l'auteur.
8. Survivante des massacres commis par les *Einsatzgruppen* [unités mobiles d'extermination] – aujourd'hui connus sous le nom de la Shoah par balles –, Rivka Yosselveska a témoigné au procès Eichmann le 8 mai 1961.
9. « La décision claire et nette de faire un journal et de l'appeler "journal" est à l'origine d'un entretien que j'ai eu avec André Schwartz-Bart qui se trouvait chez nous [en Israël] avec sa femme Simone, lors de la guerre [de Kippour en 1973] » (Irma Klein et Uri Klein, « Un entretien avec David Perlov (extraits) », in Mira Perlov et Pip Chodorov (dir.), *Diary de David Perlov*, Paris, Re:Voir Vidéo, 2006, p. 43).
10. Luiz Nazario, *O Cinema Errante*, p. 41.
11. Traduction réalisée par l'auteur.

ABSTRACTS

This article retraces two parallel trajectories of the diary film through an analysis of *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, 1972) and *Diary* (David Perlov, 1973-1983), two contemporaneous autobiographical works centered on both the experience of exile and the return to the homeland. Taking as a point of departure the theories developed by Hamid Naficy in his study of exilic cinema, we will undertake a comparative analysis of the transnational spaces constructed by Mekas and Perlov and ultimately reflect on the specificity of the diary film as a mode of representing exile.

Cet article se propose de tracer deux trajectoires parallèles du journal filmé à travers l'analyse de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, 1972) et de *Diary* (David Perlov, 1973-1983), deux œuvres autobiographiques contemporaines marquées tant par l'expérience de l'exil que par celle du retour au pays natal. À partir des thèses développées par Hamid Naficy dans son étude du cinéma exilique, il s'agira d'entreprendre ici une étude comparative des espaces transnationaux mis en scène par Mekas et Perlov et d'interroger la spécificité du journal filmé comme moyen de représenter l'exil.

Este artigo tem como objetivo esboçar duas trajetórias paralelas do filme-diário através de uma análise de *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (Jonas Mekas, 1972) e de *Diário* (David Perlov, 1973-1983). A partir das teorias desenvolvidas por Hamid Naficy no seu estudo do cinema de exílio, nos propomos a empreender uma análise comparativa dos espaços transnacionais construídos por Mekas e Perlov e interrogar a especificidade do filme-diário como modo de figuração do exílio.

INDEX

Mots-clés: Jonas Mekas, David Perlov, journal filmé, exil, mémoire, autobiographie, cinéma transnational

Palavras-chave: Jonas Mekas, David Perlov, filme-diário, exílio, memória, autobiografia, cinema transnacional

Keywords: Jonas Mekas, David Perlov, diary film, exile, memory, autobiography, transnational cinema

AUTHOR

JENNIFER CAZENAVE

Jennifer Cazenave (300 Pulteney Street, Geneva, NY 14456 USA ; cazenave@hws.edu) est actuellement post-doctorante dans le département d'études françaises et francophones à Hobart and William Smith Colleges (États-Unis). Diplômée en études cinématographiques et en littérature comparée de Northwestern University et l'Université Paris 7-Diderot, ses recherches portent sur la représentation de l'histoire et de la mémoire dans le cinéma documentaire.