

Université de Montréal

Esprit du don, dispositifs et reconnaissance

***De Diaries, Notes and Sketches: Also Known as Walden (1969) à
The First Forty (2006) de Jonas Mekas.***

par

Emma Roufs

Histoire de l'art et études cinématographiques

Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté Arts et Sciences

en vue de l'obtention du grade de Maître

en Études cinématographiques

Mémoire et création

Août 2013

© Emma Roufs, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Esprit du don, dispositifs et reconnaissance
De Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden (1969) à The First Forty (2006)
de Jonas Mekas.

présenté par :
Emma Roufs

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élène Tremblay, UdeM
président-rapporteur

Marion Froger, UdeM
directrice de recherche

Claire Savoie, UQAM
membre du jury

Résumé

Après avoir passé plus de 4 ans dans des camps de travail forcé, Jonas Mekas, lituanien, est déporté avec son frère par les Nations-Unies en 1949 aux États-Unis. Les deux rescapés de la seconde guerre mondiale dédient alors leur temps au cinéma. Dès leur arrivée, ils se procurent une caméra 16 mm bolex et se tournent vers le cinéma expérimental, grâce, entre autre, à une de ces cinéastes pionnières américaine Maya Deren. En marge de l'industrie cinématographique hollywoodienne, Jonas Mekas participe à l'édification de structures - coopératives, associations, magazines, journaux - afin de rendre accessible ce genre filmique, de lui obtenir une reconnaissance publique et de, ultimement, le préserver. En 1969, il réalise un film intitulé *Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden*. Mekas réalise ensuite des films qui réemploient des séquences qui se trouvent dans cette première ébauche filmique. Ce processus se retrace au sein de son « premier essai » numérique qu'il réalise à l'ère cybérisme intitulé *The First Forty* (2006), composé de vidéos et de descriptions textuelles. Tout comme il l'avait fait avec *Walden*, Mekas présente *explicitement* celui-ci à un public, en l'occurrence son nouveau public d'internautes, qui en prend connaissance sur son site web officiel. La présentation numérique et la table des matières papier accompagnant *Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden* rédigée par l'artiste en 1969 ont une fonction similaire au sens où, par elles, Jonas Mekas *donne* ces deux créations aux spectateurs. Nous avons choisi d'employer le terme de dispositif pour parler de ces « objets » qui font appel à diverses formes énonciatives afin de créer un effet spécifique chez le spectateur. En explorant la théorie sociologique moderne du don développée par Jacques T. Godbout, notre projet a été de relever « l'esprit de don » qui se retrace au sein de ces dispositifs. Cette étude nous permet de constater que les dispositifs audiovisuels / cinématographiques que développa Mekas sont des « objets » qui peuvent être reçus tel des dons suscitant le désir de donner chez les spectateurs. Ils sont le ciment symbolique personnel et collectif nécessaire à l'accomplissement du processus de « reconnaissance » qu'implique le don.

Mots-clés : cinéma expérimental, communauté *underground*, cybérisme, Jonas Mekas, dispositif, don, processus de reconnaissance, film, numérique.

Abstract

Having spent more than 4 years in camps of forced labor, Jonas Mekas, Lithuanian, is deported by the United-Nations in 1949 to the United States. With his brother, both survivors of the Second World War, they manage to acquire a bolex 16 mm camera. Outside the Hollywood cinematographic industry, Mekas participates to the institutionalization of the *underground* artistic community by creating cooperatives, associations and magazines. Mekas is devoting his time to make experimental film genre accessible and allows it to become publicly recognized for its artistic value, which would lead towards protecting and preserving it. In 1969, Mekas produced *Diaries, Notes and Sketches: Also Known has Walden* which condense 4 years of capturing everyday events, people, New York, nature. From his *Walden*, Mekas will reuse some sequences found in this first draft when comes the time to edit new films. In 2006, Mekas produces his “first digital essay” entitled *The First Forty* (2006). It consists in a presentation of his cinematic labor to a new public, his “new Internet Audience”, in which sequences of *Walden* appear. Accessible on his official website, this digital piece is composed by videos and their textual descriptions, reminding us of *Diaries, Notes and Sketches: Also Known has Walden* and its table of content drafted by the artist in 1969. These two apparatus¹ have a similar function : by them, Jonas Mekas explicitly gives these two pieces to the spectators. By investigating the sociological “gift theory” developed by the Jacques T. Godbout, our project was to reveal how “the gift spirit” can be found within those two creations. This study allows us to believe that audiovisual/cinematographic apparatus created by Mekas are “objects” which can be received such as gifts leading to arouse the spectator’s desire to give in his turn. In this way, they are personal and collective symbolic cement necessary for the fulfillment of the process of “recognition” which involves the gift spirit.

Keywords: Experimental cinema, *underground* community, film, digital, Jonas Mekas, apparatus, gift, recognition process.

¹ We chose to use this term to talk about these creations which aim to generate a special effect on the spectators by employing and condensing diverse narrative forms, not only limited to images.

Table des matières

RÉSUMÉ	I
ABSTRACT	II
REMERCIEMENTS	5
INTRODUCTION	6
CHAPITRE 1. JONAS MEKAS ET LA COMMUNAUTÉ ARTISTIQUE <i>UNDERGROUND</i>.	15
CHAPITRE 2. <i>DIARIES, NOTES AND SKETCHES: ALSO KNOWN AS WALDEN</i>. CINÉMA FRATERNEL, PERSONNEL ET INDIVIDUEL.	24
<u>A) DON DE <i>DIARIES, NOTES AND SKETCHES: ALSO KNOWN AS WALDEN</i></u>	26
<u>a. <i>Le don à la communauté</i></u>	26
<u>b. <i>Le don à soi</i></u>	29
<u>c. <i>Le don aux étrangers</i></u>	31
<u>B) ESPRIT MARCHAND ET DON</u>	36
<u>a. <i>La mise en péril de l'identité?</i></u>	37
<u>b. <i>La représentation du groupe : une stratégie promotionnelle?</i></u>	39
CHAPITRE 3. <i>THE FIRST FORTY</i>. JONAS MEKAS À L'ÈRE CYBÉRISTE	42
<u>A) DON DE <i>THE FIRST FORTY</i></u>	46
<u>a. <i>Le don à la communauté</i></u>	46
<u>b. <i>Le don à soi</i></u>	48
<u>c. <i>Le don à l'étranger</i></u>	51
<u>B) ESPRIT MARCHAND ET DON</u>	53
<u>a. <i>Système caché ou plateforme de reconnaissance?</i></u>	54
<u>b. <i>Les images du passé : valeurs d'agrément rentable ou promesse de fidélité?</i></u>	56
CONCLUSION	60
BIBLIOGRAPHIE	67
ANNEXES	73

*À ma mère, Michèle Cartier, mon éternelle
lumière.*

À la mémoire de mon père, Gerry Roufs.

Remerciements

Je remercie,

Michèle Cartier, ma mère, pour ses encouragements continus,

Jonas Mekas, qui a inspiré cette recherche et éveillé mon désir de filmer la beauté,

Marion Froger, exceptionnel modèle et mentor,

Mélanie Fréger, Valérie Ngo, Delphine Mechoulan et Raphaëlle Patault, pour tout,

Karine Abadie, Grégory Petit, Claire Nigay et François Courtemanche, pour leur précieux soutien quotidien.

Et, finalement, merci à tous ceux qui ont été là pour moi et avec moi à travers vents et marées : ils sauront se reconnaître.

Introduction

À la fin des années 1950 et tout au long des années 1960, se met en place à New-York un système parallèle de réalisation, de production, de diffusion et de distribution de films indépendants témoignant de cette « nouvelle sensibilité au vécu créatif et collectif de l'œuvre produite » (Froger, 2009, p.111), que ces cinéastes partagent avec leurs contemporains québécois, et qui doit beaucoup à l'action déterminante de Jonas Mekas.

Recueils de poésies, critiques de films et manifestes, imposants films diary, essais, vidéos, capsules postées sur internet, expositions de photogrammes, installations... Malgré la longévité et les métamorphoses d'une œuvre protéiforme dont l'unité est la vie même, le nom de Jonas Mekas reste d'abord attaché au cinéma *underground* américain des années 1960, en tant que figure tutélaire d'un mouvement qu'il a contribué comme nul autre à faire exister et à structurer, en infatigable apologiste et en joyeux prosélyte (Chodorov, 2012, p.37).

Ce mouvement est caractérisé par son fonctionnement collaboratif. C'est ce dernier qui s'exhibe dans les œuvres et qui singularise ce milieu artistique comme « monde de l'art », pour reprendre le concept de Howard S. Becker :

Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération. L'œuvre porte toujours des traces de cette coopération. Celle-ci peut revêtir une forme éphémère, mais devient souvent plus ou moins systématique, engendrant des structures d'activité collective que l'on peut appeler mondes de l'art (Howard, S. Becker, [1982] 2010, p.27).

Pour Becker, un monde de l'art est caractérisé par son système coopératif de participation entre des artistes et le personnel de renfort qui leur permet de créer. Ainsi, par exemple, pour ce qui est du cinéma d'art, un réalisateur aura besoin d'une caméra et de pellicule qu'il se procurera auprès d'un intermédiaire. La création d'un artiste obtiendra éventuellement le statut d'œuvre d'art, grâce aux amateurs d'art et aux critiques qui, par leur pratique discursive et spéculative, feront en sorte que les normes et conventions établies selon les rapports entre les artistes, le personnel de renfort et eux-mêmes soient

éventuellement acceptées et reconnues par des individus se situant à l'extérieur du monde de l'art en question. Alors que Becker observe le fonctionnement de divers regroupements artistiques au sein des milieux de la musique et de la peinture, le cinéma ne lui sert d'exemple que ponctuellement. Il n'observe pas le cas de cette communauté *underground* new-yorkaise dont il est pourtant contemporain. En fait, le rôle central de Mekas ne pouvait être analysé dans la seule perspective de l'histoire sociale de l'art que pratique Becker et qui omet de prendre en compte le binôme artiste/œuvre pour s'intéresser essentiellement à l'art en tant qu'activité sociale parmi d'autres (Heinich, 2001, p.14). Or ce binôme est essentiel à la compréhension du fonctionnement social du cinéma *underground* new-yorkais qui repose, comme nous le croyons, sur le sentiment de lien généré par la production et la réception des œuvres. Ainsi, nous considérons que cette omission conduit à oublier de questionner la source et la ressource première du fonctionnement coopératif d'un monde de l'art fondé sur le lien social, à savoir le « don » artistique et le don de tous ces membres confondus (personnels de renfort, artistes et publics).

Suite aux visionnements des deux créations de Jonas Mekas, le film *Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden* (1969) et l'œuvre numérique *The First Forty* (2006), cette question du « don » nous est apparue cruciale, et ce, dans un premier temps, en son sens le plus littéral. Par l'entremise de paratextes qui accompagnent ses deux créations audiovisuelles, Mekas oriente la réception de celles-ci : il les « donne » à des publics. En 1969, il dédie *Walden* à ses amis et à quelques étrangers et, en 2006, il donne à voir son cheminement artistique à son nouveau public d'internautes (« my new, Internet Audience ») avec *The First Forty*. La finalité même de ces créations est la réception qui engage un lien : les créations sont faites en vue de générer un sentiment de lien entre l'auteur et ses publics, ainsi qu'entre les publics et les créations elles-mêmes. Cependant, selon la théorie sociologique du don développée par Jacques T. Godbout, qui servira ici de cadre tuteur, les gestes de don peuvent être mésinterprétés en raison de l'influence de l'esprit marchand du milieu dans lesquels ils ont été effectués, retracé dans tout milieu artistique, mais ce à quoi, dans une certaine mesure, l'action de Mekas échappe.

Dans *Don, Dette et Identité*, Godbout attribue une définition provisoire du don en l'opposant au phénomène de l'échange qui implique le droit d'exiger une contrepartie. En effet, « donner » exclurait le droit de réclamer quelque chose en retour. Godbout insiste sur l'omniprésence du don dans les relations entre les membres de la parenté et les relations amicales, tout en soulevant qu'il est présent dans ce qui circule entre les étrangers (2000, p.8). Il débute ses recherches sur les rapports entre des organisations publiques et leur clientèle, soit sur le terrain de la sociologie des organisations. Ces observations le mènent à penser que le marché et l'État se fondent sur une rupture entre producteur et usager. Cependant, ces études ne rendaient pas compte de la richesse et de la complexité des rapports entre les organisations et la clientèle. Ainsi, Godbout se tourne vers une analyse des rapports primaires entre des membres de réseaux sociaux particuliers et des organismes communautaires. Pour Godbout, le marché, la famille et l'ensemble des groupes sociaux constituent des réseaux. Cependant, le marché se distingue par son modèle et son esprit marchand. Ce dernier est fondé sur un rapport contractuel entre ses membres : les individus payent pour obtenir un produit ou un service. Ce système transactionnel vise à supprimer toutes formes de dettes et de liens entre producteurs et consommateurs, par opposition aux obligations qui se retrouvent au sein du réseau primaire, composé par la famille et les proches. Consécutivement, le produit ou service est dépersonnalisé afin que le consommateur puisse à son tour le personnaliser et se l'approprier pleinement. Le marché possède une capacité libératrice pour l'individu, mais établit un rapport entre celui-ci et le producteur qui est réduit à la matérialité de l'« objet ». La capacité d'achat de l'individu est la capacité reconnue par le marché.

Alors que les mondes de l'art se situent dans ce tiers secteur de l'économie, ils constituent aussi des marchés dont la valeur des produits, soit les œuvres, est attribuée selon des conventions esthétiques et sociales dépendant de leurs époques de réception. Elle est déterminée par les amateurs d'art, les critiques, les spécialistes ou encore les historiens (soit les agents du monde de l'art en question) ; grâce au système de coopération et de participation dont nous parlait Becker. Les difficultés que rencontrent les marchés de l'art à adopter le modèle économique correspondant au marché des biens et services découlent de la difficulté à déterminer ce qui est « art » et qui est « artiste » (Hoog et Hoog, 1995,

[s.p.]. Attribuer une valeur quantitative à des œuvres s'avère complexe puisque qu'elles en possèdent une dite sensible : or cette valeur qualitative dépend en grande partie du rapport de don entre l'artiste et les agents composant le monde et le marché de l'art. La nature du « produit » est basée sur les interactions entre des individus, soit sur la collectivité qui constitue le milieu. Sa valeur monétaire est aléatoire, contrairement à celles des biens et services usuels dépersonnalisés dont la valeur est mesurée, dans un premier temps, selon les coups de production.

Pour rendre compte des différences entre ce qui circule au sein du marché et des réseaux sociaux et afin de comprendre comment se forme et se maintient le lien social, Godbout s'intéresse particulièrement à ce qui circule au sein de la famille. Celle-ci « demeure l'institution sociale où les obligations sont les plus grandes, par opposition au modèle libéral de l'individu entièrement libéré de tous ses liens sociaux (le marché correspond à ce modèle libéral) » (2000, p.11). Il relève que des choses sont « données » excluant alors l'esprit marchand. Godbout observe trois types de don : les cadeaux, les services et l'hospitalité. « Le cadeau est le prototype du don » (Ibid, p.20) : il se constitue au service du lien. Cependant, il peut aussi être instrumentalisé. En effet, un cadeau effectué à l'extérieur du réseau primaire par un patron à son employé peut être offert à des fins d'optimisation du rendement du dit employé. Le cadeau est peut être « donné », mais l'esprit de don est absent : c'est ce que Godbout détermine comme un don pervers. « Les services sont rendus au nom du lien » (Ibid, p.21). Godbout caractérise le service comme « utilitaire », c'est-à-dire qu'il a une fin précise. Par exemple, au tournant en 1964, Mekas aidera Andy Warhol à filmer son long métrage *Empire* (8 heures) à New York. Pour se faire, il fallait changer toutes les 30 minutes la bobine, ce que Mekas savait faire. Ainsi, Mekas rendra service à Warhol pour la réalisation de son film (Arnold, 2011, 2min20). L'hospitalité s'apparente au cadeau et au service. En donnant l'exemple d'une invitation à dîner Godbout rapproche l'hospitalité du cadeau, et l'offre d'un hébergement à un individu dans la rue constitue l'exemple en résonance avec un service. L'hospitalité est alors utilitaire ou non, selon la situation. Au sein du milieu *underground*, l'hospitalité peut être exemplifiée par la résidence illégale (mais permise par la communauté artistique) de plusieurs artistes dans les étages supérieurs du 80 Wooster Street où se trouvait la *Film-*

*Makers' Cinematheque*². Ou, encore, comme Mekas le souligne : « Also in 1953, a woman by the name of Dorothy Brown had weekend screenings in her loft on Ludlow Street. I helped her » (Frye, 2011, p.3). Cet exemple rend compte à la fois du geste d'hospitalité de performée à l'égard de cette Dorothy Brown et du service rendu par Mekas quant à la logistique de l'évènement.

Au fondement de ces types de don, se trouve une « dette ». Suite à des entretiens avec des membres d'une même famille, et qui portaient sur ce thème de la dette et sur la façon dont ils la vivent, Godbout relève que leur discours est parsemé de commentaires ambigus. Pour certaines personnes, le terme de « dette » renvoie à un sentiment de malaise et implique de redonner obligatoirement alors que l'envie n'y est pas nécessairement. Godbout distingue alors deux sens attribués à cette notion de dette : un sens économique et une idée de reconnaissance. Cette dette de reconnaissance est identifiée comme une dette positive alors qu'en son sens économique, elle est ressentie comme une dette négative. La dette de reconnaissance implique que le receveur devienne à son tour un donneur : le sentiment engendré par le don qui nous a été fait susciterait en nous un désir de donner à notre tour, geste détaché de l'obligation de rendre. Une dynamique de don serait ainsi enclenchée.

Afin de mieux comprendre sur quoi repose cette notion de « dette de reconnaissance » qui découle de la réception d'un acte de don accompli sans l'influence de l'esprit marchand, nous nous sommes intéressés à la réflexion sur la reconnaissance de Paul Ricoeur. L'auteur propose que la reconnaissance mutuelle entre des individus, soit la reconnaissance identitaire, s'accomplisse par le don. C'est-à-dire que des individus se reconnaissent de manière publique et collective grâce au don. Au don de quoi ? Au don de leur histoire singulière, constituée par leurs capacités d'agir et de « se raconter ».

² En effet, la cinémathèque reçut une liste de 37 effractions dont la plus grave concernait cette illégalité. Par la suite, Mekas organisera des événements culturels et manifestations. Grâce à son implication, en 1970, la Commission d'urbanisme de la Ville légalisera l'occupation de bâtiments appartenant à des coopératives (Melton, 2002, p. 118).

Ainsi, pour ce qui est de *Walden* et *The First Forty*, qu'en est-il des gestes de don évoqués par l'artiste lorsqu'il présente ses deux dispositifs³ dans le paratexte qui les accompagne? Relèvent-ils de l'esprit de don? Ont-ils la capacité de susciter cette dette de reconnaissance? Dans le cadre de cette étude, nous démontrerons que ces dispositifs, « donnés », « offerts », sont effectivement porteurs de l'esprit de don, ce qui explique en partie qu'ils nous aient personnellement poussé à « donner » singulièrement à notre tour⁴. Mais celui-ci est mis en tension par l'esprit marchand propre au contexte socioculturel de leur réalisation et de leur diffusion (passée et actuelle). Cependant, c'est la représentation du parcours de reconnaissance identitaire qui nous permet d'affirmer que l'esprit du don domine dans ces dispositifs et rendent possible un sentiment de reconnaissance chez le spectateur, menant à l'expérience de la dette de reconnaissance. Suite à celle-ci, le spectateur serait alors en mesure de donner à son tour. Par exemple, l'historien et pair de Mekas, P.Adams Sitney élabore un discours critique sur *Walden* au début des années 1970, ce qui permettra au film et à l'artiste d'acquérir une vaste reconnaissance publique. Cette mise en histoire attestant l'aptitude de raconter propre à Sitney, qui s'y raconte par la même occasion, ne serait-elle pas le résultat de cette expérience de la dette positive? De cette manière, nous proposerons que les dispositifs se constituent comme des objets qui ont la possibilité de susciter du lien social par la narration de l'expérience collective et individuelle sous forme d'œuvre-don et ainsi d'assurer la viabilité de cet art expérimental.

³ Nous souhaitons préciser que nous emploierons le terme de dispositif afin de qualifier ces deux créations puisque le geste du don a été repéré dans le texte para-filmique et le texte introduisant les 40 vidéos composant *The First Forty*. « Dispositif » est ici compris comme « ce qui permet au spectateur d'accéder à une représentation, de la machine à la machinerie, de la production à la monstration et à la réception, de la technique à la pratique et aux contraintes institutionnelles et symboliques » (Elsaesser, 2011, p.26-27). Il est ainsi considéré comme un agencement de divers appareils qui permettent de produire un film ou un objet numérique - l'homme, sa caméra, la pellicule, son milieu socioculturel- et de recevoir l'objet en question - son paratexte, son contexte de réception, ses images, ses sons, la salle-. Il renvoie donc à ce qui permet de produire dans un premier temps le film, et, par la suite, de générer des effets spécifiques chez le spectateur. Les images font ainsi parties du dispositif, puisqu'elles génèrent non seulement des effets chez le spectateur, mais des affects. En approchant *Walden* et *The First Forty*, nous ne pouvions nous limiter au terme « objets » ou « espaces » afin de parler de ces réalisations dont la production para-filmique a aussi pour but de générer des effets spécifiques chez le public. De ce fait, ils correspondent à un agencement de diverses formes énonciatives, symboliques et techniques, qui permet de faire vivre une expérience singulière à des individus.

⁴ En effet, l'auteur a réalisé son premier court métrage dans le cadre de cette maîtrise, et, ce, en filiation avec la pratique filmique de Jonas Mekas

Nous avons choisi de porter notre étude sur deux dispositifs créés par Mekas qui ne font pas appel au même support de diffusion, et qui ne permettent pas aux œuvres de circuler de la même manière. Malgré ces changements techniques, les formes d'énonciation et de représentation se font écho. *Walden* fait l'objet de multiples discours depuis le milieu des années 1970 jusqu'à ce jour, et il fait partie de l'histoire du cinéma expérimental. L'étude par le don de ce dispositif « situé », qui emprunte des caractéristiques au journal intime écrit, nous permettra d'émettre certaines hypothèses et guidera notre étude du dispositif numérique et cybernétique *The First Forty*, dont la littérature sur le sujet est moindre⁵.

Notre premier chapitre présente les grandes lignes de l'histoire et du labeur de Jonas Mekas qui a permis à la communauté hétérogène artistique *underground* de se constituer en tant que monde de l'art. Le cinéma expérimental new yorkais a su en effet obtenir une reconnaissance publique distincte de celle que possède le cinéma dominant⁶ en grande partie grâce à Mekas et à l'esprit du don qui anime ses propres productions. Nous y présenterons le fonctionnement du milieu artistique qui graduellement s'institutionnalise afin d'assurer la viabilité de la pratique expérimentale. À cette même époque, comme nous le verrons, la pratique de Mekas se singularise alors qu'il réalise *Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden* (1969).

Le deuxième chapitre consiste en une analyse de ce premier film-journal réalisé en 1969, *Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden*, qui dévoile le mode collaboratif et coopératif, voire la manière fraternelle et personnelle, qui faisait fonctionner ce milieu. Le don que fait Mekas de *Walden* peut-il être reçu comme un cadeau par le public d'amis déterminés par l'artiste ? Peut-il s'apparenter à un service

⁵ Seul un article web publié en 2009 évoque *The First Forty* avant de se consacrer au projet suivant, *365 Days Project*, réalisé en 2007 par Mekas.

⁶ « L'objet cinéma expérimental se définit par opposition à l'objet cinéma dominant : les productions filmiques qui y sont considérées comme ayant le degré de cinématographicité maximal sont celles qui seraient considérées ayant le degré de cinématographicité minimal dans le cadre de l'objet cinéma dominant. Le privilège est accordé ici aux/ images non figuratives/, aux images produites par des moyens autre que la / duplication mécanique de la réalité/ (c'est à ce titre que le cinéma expérimental inclut une partie du dessin animé), aux images qui ne mettent pas en jeu la / mobilité/ (images fixes ou qui jouent la déconstruction-reconstruction du mouvement), enfin, aux structurations non narratives. Ici, c'est ce qui étant l'exception dans l'objet cinéma dominant qui devient la règle » (Odin, 1997, p.54)

rendu au nom du lien d'amitié qui leur permet de se lier afin d'exister en tant que groupe ? Peut-il interpeler des étrangers alors que son identité esthétique n'est pas encore située ? Nous soutiendrons que *Walden* se constitue tel un cadeau et un service fait aux proches et aux pairs de l'artiste par la représentation de la reconnaissance identitaire collective. Nous relèverons également qu'il constitue un espace⁷ de reconnaissance personnel pour l'artiste. C'est cette représentation impliquant l'altérité, la déterminant et la reconnaissant, qui nous permettra de relever que *Walden* est porteur de l'esprit du don. De cette manière, le dispositif peut ainsi être perçu et reçu par un spectateur étranger. À partir de cette expérience du don, il serait en mesure d'expérimenter une dette de reconnaissance. Celle-ci susciterait son désir de don et de reconnaissance : ces désirs en interdépendance que nous considérons comme des besoins⁸ propres à tout un chacun.

Le troisième chapitre dévoile le travail artistique à l'ère cybérisme de Mekas qui poursuit actuellement sa mission de valorisation du cinéma indépendant et expérimental. L'analyse de sa création numérique réalisée en 2006 intitulée *The First Forty*, accessible sur son site web officiel, permet de retracer à nouveau ce processus singulier de reconnaissance où l'altérité est marquée par la cohabitation de divers espaces et multiples temps. L'artiste donne accès à *The First Forty* à un public qu'il qualifie de sa « new, Internet Audience ». À l'ère cybérisme, est-il possible que *The First Forty* soit aussi porteur de l'esprit du don ? Comment donner dans ce nouvel espace de diffusion à un public déterminé *a priori* par l'inconnu ? L'artiste donne-t-il alors seulement à un public

⁷ Les séquences constituent des espaces, comme l'entend Michel de Certeau, virtuels et fantasmés. L'espace visuel « Est un lieu, l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...] Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. [...] En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit» (p. 172-173). Ainsi, nous ajoutons que le visionnement des images en mouvement est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de représentations séquentielles – le film et les vidéos. Cet espace audiovisuel fait partie du dispositif. Il n'est par ailleurs pas le seul espace étudié au sein des deux dispositifs. En effet, tous deux sont accompagnés d'écrits dont la lecture produit alors un autre espace. Ces amalgames d'espaces constituent des formes énonciatives, symboliques et techniques qui apparaissent selon et au sein d'un contexte socioculturel singulier, soit des dispositifs.

⁸ Alain Caillé propose que les hommes « ne deviennent proprement humains que dans le registre du désir, et ce désir est d'abord désir d'être reconnu, désir d'être désiré par les autres sujets humains désirants (2007, p.8). L'universalité de ce phénomène nous pousse à comprendre ce désir comme un besoin de reconnaissance, besoin constitutif de notre humanité.

composé par des étrangers ? Nous proposons de considérer que le contenu de ce dispositif représente des membres de la communauté *underground*, tantôt désœuvrée, tantôt à l'œuvre, afin de faire « reconnaître » leur identité. Mais à travers ces multiples identités, l'artiste se fait aussi reconnaître, grâce à sa mémoire historique et autobiographique. Par le don de ce dispositif représentant le parcours de la reconnaissance fondée sur cette mémoire⁹, le spectateur étranger peut s'identifier à cette démarche et éventuellement expérimenter un sentiment de « dette de reconnaissance ». Celui-ci suscitera ce désir de reconnaissance et entrainera éventuellement un geste de don favorisant le lien social au sein d'une communauté – celle, par exemple, des amateurs de cinéma *underground* – voire permettant à une nouvelle communauté de se créer.

Alors que nous aurons démontré que le don para-textuel des dispositifs sous-tend la présence de l'esprit du don en interdépendance avec la représentation du phénomène de reconnaissance, les deux chapitres se concluront par une réflexion sur la présence de l'esprit marchand. Comme nous l'avons précédemment évoqué, l'essentielle distinction entre les choses données qui circulent dans le réseau de la parenté et celles qui circulent entre des étrangers est le marché. L'esprit marchand peut même corrompre l'esprit du don. Est-ce que cette tension se retrace au sein des dispositifs donnés à des publics tantôt connus, voire reconnus, tantôt étrangers ? Serait-il en mesure d'empêcher les spectateurs étrangers de percevoir et recevoir l'esprit de don stimulant le lien social au sein de la communauté du cinéma *underground* ? La valeur d'agrément que cède la représentation se transforme-t-elle en une valeur usuelle, visant un profit individuel ? Nous démontrerons que ces dispositifs se constituent comme des objets d'échange socialisant porteurs de l'esprit du don grâce auxquels la viabilité sociale et économique du monde de l'art est assurée.

⁹ Nous empruntons cette terminologie à Maurice Halbwachs qui propose que l'Histoire se fonde sur les rapports entre la mémoire autobiographique (interne et individuelle) et historique (collective et sociale): « La première s'aiderait de la seconde, puisque après tout l'histoire de notre vie fait partie de l'histoire en général » ([1950] 1997, p.99).

Chapitre 1. Jonas Mekas et la communauté artistique *underground.*

Polémiste, poète, activiste, critique influent par sa rubrique « Movie Journal » dans *Village Voice* (1958-1976), rédacteur en chef de la revue *Film Culture*, qu'il fonde en 1955, programmeur et distributeur de films, collecteur de fonds, conférencier, et, occasionnellement, enseignant, aujourd'hui directeur de l'Anthology Film Archives dont la création remonte à 1970, Jonas Mekas fut certainement le cinéaste américain qui, après Maya Deren, contribua le plus à faire du cinéma expérimental une expression artistique autonome. Personnage charismatique, en donnant forme et sens à ce chaos de pratiques individuelles que constitue spontanément le film personnel, Mekas sut répondre aux aspirations radicales des années 1960 (Sudre, 1999, p.290).

Après avoir passés plus de quatre ans dans des camps de travail en Allemagne pendant la deuxième guerre mondiale, Jonas Mekas et son frère, Adolfas, sont déportés en terre américaine par les Nations Unies. En 1949, ils amerrissent à New York. Le chemin devait se poursuivre jusqu'à Chicago, mais les deux déplacés font de cette mégalopole leur nouvelle maison. Après deux semaines en terre inconnue, confinés dans le quartier Williamsburg à Brooklyn avec la majeure partie de la communauté immigrée lituanienne, les frères Mekas empruntent de l'argent et s'achètent une caméra bolex nécessitant un support celluloïd de 16 millimètres. Cependant, leur désir cinématographique surgit quelque temps avant leur exil forcé aux États-Unis. Il se forme suite à une projection de *The Search* (1948) réalisé par Fred Zimmerman (Yue, 2005). Le film avait pour but de représenter la réalité des camps de travail dans lesquels les frères passèrent plusieurs années. Jonas Mekas se rappelle ainsi la naissance de cette velléité filmique :

I remember that it made us very angry. We thought that the film had no idea what it was really like for a displaced person to be uprooted from his home. This inspired us to begin thinking about making our own film about the life of displaced persons. We decided that that was what we wanted to do: cinema was our new life (*C Photo Mag*, 2008, [s.p.])

Ils ne se reconnaissaient pas dans ces images qui tentaient de dépeindre une situation qu'ils avaient vécue. C'est donc à cette époque, au début des années 1950, que l'activité première à laquelle Mekas se consacre est le cinéma. Michael Zryd citant Paul Arthur,

rappelle l'importance de son implication au sein de la scène cinématographique *underground* qui s'érige en parallèle à l'industrie cinématographique hollywoodienne:

Mekas alone was instrumental in *The New American Cinema Group* (1960), *Film-Makers' Cooperative* (1962), *Film Culture Non-Profit Corporation* (1963), *Film-Makers' Cinematheque* (1964), *Film-Makers' Workshop* (1964), *Film-Makers' Lecture Bureau* (1964) (primarily serving universities inviting filmmakers to screen their work), *Friends of the New American Cinema* (1964), and *Film-Makers' Distribution Center* (1966) (2006, p.4).

Il est aussi en charge de la revue *Film Culture* qu'il met sur pied en 1954 et, à partir de 1968, il rédige la colonne hebdomadaire « Movie Journal » pour le journal *Village Voice*. Cet investissement personnel dans le domaine public se construit grâce et autour d'histoires d'amitiés qui elles-mêmes prirent forme autour de gestes artistiques et cinématographiques. En effet, Mekas débute la colonne « Movie Journal » en s'adressant simplement au rédacteur du *Village Voice*¹⁰ qu'il connaissait à propos du manque d'une dite colonne consacrée au cinéma expérimental qui rassemblait de plus en plus de gens après la deuxième guerre mondiale. Ainsi, le cadre d'interaction sociale de Mekas au sein du milieu artistique *underground* constitue un facteur décisif de sa construction identitaire (El Akremi, Sassi, Bouzidi, 2009, p.664). En effet, comme le soutient Cuevras, « Mekas's involvement in New York's cultural life has its filmic correlative in his growing self-consciousness as diarist and filmmaker » (2006, p.65).

À cette même époque, Mekas affirme qu'il tient un journal filmé : « Depuis 1950, je tiens un journal filmé. Je me promène avec ma bolex en réagissant à la réalité immédiate : situations, amis, New York, saisons » (Roussel, 2009, p.1). En remarquant qu'il filmait sans cesse les mêmes sujets, comme la neige de New York, il comprit que sa façon de filmer s'apparentait à sa façon d'écrire ses journaux personnels (Bonney & Hibon, 1992, p.48). De 1964 à 1968, il filme alors « de courtes notes, jour après jour, chaque jour » (Ibid). À partir de celles-ci, en 1969, il réalise un film de trois heures intitulé *Diaries, notes and sketches, Also known as Walden*. Sa forme et son contenu sont uniques,

¹⁰ Mekas se rappelle de ses débuts au *Village Voice* : « I simply went there and asked the editor Jerry Talmer why they didn't have a movie column, why they don't write about film. So he said, okay, we have nobody, you want to write about movies, write. So I did » (Frye, 2011, p.4).

et contrastent radicalement avec ceux d'un film narratif classique. Des séquences s'accumulent frénétiquement représentant des scènes du quotidien : « La forme adoptée est celle d'un montage kaléidoscopique : les bribes de réel sont montées par le cinéaste de manière à donner le sentiment d'un éclatement total et d'une certaine désorganisation » (Roussel, 2009, p.1). Le montage sonore postsynchronisé propulse le spectateur dans un « hors-temps » où la voix *off* dévoile les réflexions de l'auteur. L'absence de structure narrative n'est pas chose commune pour le public¹¹ ordinaire de cinéma des années 1970. Son processus d'identification à l'image est définitivement mis à l'épreuve. En effet, alors que la caméra subjective le place dans la position du filmeur, accentuant ainsi sa sensation de partager la perception du filmeur, la voix *off* de l'auteur qui l'interpelle, « Now, dear viewer... », interrompt cette impression de ne faire qu'un avec le regard de l'auteur. De plus, sa forme et son contenu rappellent celle d'un journal intime écrit. Ainsi, le mode de lecture du spectateur doit correspondre au mode artistique (soit voir un film comme la production d'un auteur) ou encore esthétique (voir un film en s'intéressant au travail des images et des sons), voire énergétique (voir un film pour vibrer au rythme des images et des sons) : des modes qui ne sont pas nécessairement adoptés lorsque le spectateur regarde un film de fiction ou documentaire¹², genres filmiques d'ores et déjà reconnus publiquement. Le processus créatif duquel découle *Walden*, dont le visionnement nécessite une posture de réception particulière chez le spectateur, s'apparente au processus d'écriture de journaux intimes. En effet, Mekas lui-même les rapproche :

Dans mon journal filmé, je pensais que je faisais quelque chose de différent : que je captais la vie, des bribes de vies, comme cela vient. Mais j'ai vite compris que ce n'était pas du tout différent. Quand je filme, je suis aussi dans la réflexion. Je pensais que je ne faisais que réagir à la réalité présente. Je n'ai pas une grande maîtrise de la

¹¹ Par public, nous empruntons la définition proposée par Roger Odin, soit « un public est avant tout une communauté de faire : j'appelle public, un ensemble d'individus réunis par la mise en œuvre d'un système de modes de production de sens » (1990, p.60).

¹² Selon la sémio-pragmatique de Odin, les documentaires et fictions sont « lus », selon les modes : spectaculaire (voir un film comme un spectacle), fictionnalisant (voir un film pour vibrer au rythme des événements fictifs racontés), fabulisant (voir un film pour tirer une leçon du récit qu'il propose), documentaire (voir un film pour s'informer sur la réalité des choses du monde), argumentatif/persuasif (voir un film pour en tirer un discours) (Ibid, p.59).

réalité et tout est déterminé par ma mémoire, mon passé. De sorte que ce filmage « direct » devient aussi un mode de réflexion. De la même façon, j'en suis venu à comprendre qu'écrire un journal n'est pas seulement réfléchir, regarder en arrière (Bonnefoy & Higon, 1992, p.48-49).

Ainsi, le montage audiovisuel de *Walden* emprunte quelques caractéristiques qui déterminent ce genre littéraire du journal personnel : une multitude de coupures, des intertitres datés, un montage chronologique, et, globalement, un aspect extrêmement fragmenté. Le contenu, lui, appartient à son auteur qui a mis en forme le journal : les plans de scènes festives et familiales, telles que les mariages de ses amis ou encore les réunions familiales à la campagne renvoient à sa vie affective, sociale et aussi professionnelle, puisque les filmés font aussi partie de la communauté *underground*. Alors que les limites et caractéristiques propres à la forme littéraire du journal, comme le relate Badiu, sont questionnées à partir du XIX^{ème} siècle, cette forme n'est reconnue comme un genre qu'à partir du XX^{ème} siècle : l'intérêt populaire pour celle-ci s'accroît au fil du temps. Elizabeth W. Bruss soutient en effet que « As a culture, we have not yet lost our appetite for seeing how individuals go about constructing their experiences from the inside, what resources they bring to the task, and what we might appropriate from them or learn by their example to avoid » (Badiu, [s.d.], [s.p.]). Cependant, la médiation audiovisuelle de ces caractéristiques littéraires consiste en une nouveauté dans le domaine de l'art cinématographique. Comme le rappelle Bonnefoy et Higon, le spectateur doit actualiser son dispositif de vision afin de s'adapter au film *Walden* pour en saisir sa beauté. Avant même sa réalisation, cette tension liée aux changements de modes de lecture filmiques est relevée alors qu'Eugène Archer dévoile en 1964 sa critique concernant *Guns of the Trees* (soit le premier film à caractères fictif de Mekas) : « Its defenders call it a newkind of poetry, and excuse its apparent technical shortcomings as irrelevant to its creator's personal statement. Others find it amateurish, pointless or obscure » (1964, p.12). Puis, au sein de *Walden*, le spectateur est confronté à une accumulation frénétique de plans - d'animaux, d'acrobates dans un cirque, d'autres renvoyant à des crottes de lapins, suivis par une marche en forêt. Cette boulimie des images procure une sensation de vertige, absente de la lecture d'un journal intime. De plus, ce montage et ce traitement esthétique

contrastent radicalement avec un montage narratif et les caractéristiques esthétiques d'un film classique, ou de d'autres films expérimentaux comme le *Empire* de Andy Warhol dont les rapports au temps et à l'espace se font tout en longueur. Ce n'est pas tout. Le montage sonore postsynchronisé propulse le spectateur dans un « hors-temps » : celui de la mémoire et, inévitablement, celui du souvenir. La voix *off* de l'auteur amplifie cet aspect alors qu'il se souvient brièvement dans la bobine six : « Becks. Peace. Anarchy. I remember, that early morning, one Sunday, they were there, in front of the United Nations building, their rucksacks full of leaflets ». Réflexions et anecdotes s'enchaînent, silence, bruits de rue et musiques se multiplient. Par ailleurs, la musique, elle aussi, est en décalage avec les images : la postsynchronisation implique un retour sur les images et dévoile le travail de montage qui rend compte d'un mode singulier d'expression du soi. Cette création minutieuse, rigoureuse et personnelle n'a été pourtant pas aisément reçue au tournant des années 1970. Lors d'une conversation en 2003 avec Raimund Abraham, Mekas admet même la difficulté pour un public lambda de comprendre, d'aimer, ce type de cinéma : il fallait un œil entraîné pour « accepter » le film comme un film¹³. Comme nous l'avons mentionné en faisant appel à la sémio-pragmatique de Roger Odin, il fallait que le spectateur actualise et change son mode de lecture en fonction des images qui lui étaient données. Il n'est alors pas surprenant de constater que ce n'est que trois ans plus tard que l'historien du cinéma, et ami de Jonas Mekas, P. Adams Sitney détermine *Walden* comme « Film-Journal » au sein duquel se cristallise « une réconciliation du passé et du présent » (Bonney & Hibon, 1992, p.21). Ce n'est que sept ans plus tard qu'« en 1976, P. Adams Sitney affirme que le film autobiographique est devenu « la tendance principale du cinéma américain indépendant » (Ibid, p.21). Cette reconnaissance discursive par un pair et un historien permet à la pratique de Mekas ainsi qu'à son *Walden* d'acquiescer une forme de reconnaissance publique. Inaugurant cette forme cinématographique, c'est cette stylistique qui persiste à travers les divers films que réalise Mekas par la suite. Cette pratique filmique diariste de Jonas Mekas se développe singulièrement au sein d'un réseau social au sens strict du terme.

¹³ Abraham, 2003, p.5.

L'œuvre de Jonas Mekas se partage entre deux pistes centrales qui se chevauchent souvent ou s'entrecroisent: le journal filmé où toutes les images et les plans captés par le 'filmeur permanent' convergent vers l'histoire (ou une histoire) du cinéaste et le portrait d'amis. Les longs journaux comme *Walden: diaries, notes and sketches* (1969) intègrent, dans leur texture, dans leur organisme, de nombreux portraits d'amis (*Bref*, 2005, [s.p.]).

Alors qu'il constitue une mise en histoire des interactions entre les filmés, il représente le réseau social par lequel se liait son auteur à la communauté *underground*. A contrario du réseau marchand, ce réseau social se constitue selon la dimension d'obligation sociale (Godbout, 2007, p.14). Comme le relève Becker, la coopération entre les membres d'un monde de l'art naissant est la clef de son bon fonctionnement. Avant le contrat marchand, il y a un contrat social à honorer : sans la participation des membres, il n'y aurait pas de communauté. Cette entraide est palpable alors que Mekas rend service à Warhol en participant de manière bénévole au tournage du dit *Empire* de Warhol, comme technicien caméra (Arnold, 2011, [s.p.]). Elle s'exemplifie aussi à travers les lieux de projections diversifiés qui appartiennent aux membres de la communauté¹⁴. George Maciunas, lui aussi immigrant lituanien de la seconde guerre mondiale et « esprit et corps » (Mekas, 2002, p.9) du mouvement artistique *Fluxus*, se souvient que Mekas « était toujours à la recherche de lieux de projection. Je lui ai donc proposé d'organiser des projections dans notre galerie¹⁵ » (Maciunas, 2002, p.100). C'est sous le règne de l'hospitalité que circulent les créations filmiques, et ce, de manière courante : Andy Warhol favorisa ces projections filmiques hybrides au sein de son appartement, *The Factory*, espace semi-privé et semi-public. Comme le mentionne Kristen Alfaro, les projections dépendaient donc du « bouche à oreilles » entre membres et spectateurs, de projections privées et de projections dans des salles publiques alternatives¹⁶. Grâce à ce réseau de solidarité, ce regroupement

¹⁴ À cet effet, la remémoration qu'effectue Hollis Melton dans le chapitre intitulé « Remarques à propos de Soho et réminiscences », trouvée au sein de *Fluxus Friends* (2002, p.115 à 125), à propos des divers lieux de diffusion des créations regroupées sous l'appellation de « Fluxus », nous permet de constater cette dite forme de circulation nomadique des créations.

¹⁵ *Fluxus* est un mouvement artistique international des années 1960-1970 qui s'est insurgé contre la sacralisation de l'art, maniant l'humour, la dérision et l'insignifiance (Bouhours, 2002, p.1)

¹⁶ Maciunas ne nomme pas le nom de la dite galerie, mais se souvient : « Je crois qu'elle se situait à l'endroit où se trouve plus tard la galerie Multiples (925 Madison Avenue, J.M.) ». (p.99). Dans l'avant-propos, Jean-Michel Bouhours précise son nom : Galerie AG (Bouhours (dir.), 2002, p.5).

hétérogène d'étrangers a su former une communauté dont les liens s'apparentent à ceux retrouvés au sein des réseaux primaires de la parenté. Détenant des compétences spécifiques et différentes de celles des professionnels régissant Hollywood ou toutes autres industries artistiques fondées sur la logique marchande, la création de *The Film-makers' Cooperative* (1962) à New York, anciennement *The New American Cinema Group*, permet à la communauté de se retrouver dans ce lieu afin de travailler et de se lier, comme Hollis Melton le soutient en présentant l'histoire de la constitution de ce réseau parallèle de diffusion (dont le cœur en fut le quartier de Soho à New York).

Au tournant des années 1970, par l'entremise de l'institution *Anthology Film Archives*, un catalogue de films élaboré collectivement par James Broughton, Ken Kelman, Peter Kubelka, Jonas Mekas et P. Adams Sitney¹⁷ est distribué au sein du réseau universitaire. Ce corpus, *Essential Cinema*, permet ainsi à cette communauté d'acquiescer une reconnaissance nationale. Par ailleurs, *Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden* en fait partie. Comme le souligne Michael Zryd, « Opening in December 1970, the Anthology reified the avant-garde tradition, creating a fixed pantheon of filmmakers and certified canon masterpieces [...]. Avant-garde cinema left the theaters and entered the classroom » (2006, p.1). Cette circulation, qui crée de multiples tensions idéologiques¹⁸ au sein des praticiens, constitue la source de revenus principale pour les institutions en place telle que la *Film-Makers' Cooperative* et la *Anthology Film Archives*¹⁹. Elle assure aussi l'accès à et la transmission de connaissances liées au cinéma expérimental ce qui lui permet d'exister comme pratique artistique, de s'actualiser et de s'épanouir en dehors de la communauté restreinte de ses membres liés de manière fraternelle (Bayma, 1995, p.87).

¹⁷ « A Film Selection committee – James Broughton, Ken Kelman, Peter Kubelka, Jonas Mekas, and P. Adams Sitney – was formed to establish a definitive collection of films (The Essential Cinema Repertory) and to determine the structure of the new institution » (*Anthology Film Archives* in *About History*).

¹⁸ The shift out of 1960s counterculture into the academy foregrounds conflicts over film-values, dramatized as a conflict between populist, plain-speaking, expressive artists and elitist, professional intellectuals ensconced in institutions » (Zryd, 2006, p.1).

¹⁹ « On average, 75 percent of avant-garde film co-op rentals are to universities » (Ibid, p.3).

Le mode de réception des créations, dont celles de Mekas, ne s’inscrit pas dans un rapport marchand qu’entretient par exemple le cinéma dominant hollywoodien de cette époque. Le spectateur qui devait déboursier une somme d’argent pour visionner un film dans une grande salle de cinéma entretenait l’industrie cinématographique. Il assurait le remboursement des coûts de production et de postproduction du film visionné : le but étant non seulement de renflouer les caisses, mais de générer un profit. Comme précédemment évoqué, le mode de circulation et de diffusion des créations produites par la communauté *underground* – galeries, appartements/lofts, bouche à oreilles, gratuité ou contribution volontaire, coût moindre pour une projection, projections au sein des universités– s’opposait à celui de l’industrie cinématographique hollywoodienne dite dominante²⁰. Mekas rappelle que cette marginalité se fondait sur le lien humain entre les membres:

Personne ne voulait distribuer nos films d'avant-garde. Et nous avons besoin d'être solidaires. Contre la censure [Mekas a été interpellé en 1963 pour “obscénités” après la projection d'un film de Jean Genet, NDLR]. Ou contre les syndicats. Qui voulaient nous interdire de réaliser des films comme nous le souhaitions, seuls, avec une caméra, sans équipe. Ils faisaient des piquets pour empêcher les gens d'assister à nos projections et, quand nous les ignorions, ils entraient en force pour couper l'électricité. Nous devions rester soudés. La coopérative²¹ était le meilleur moyen de l'être. Elle était entièrement gérée par les cinéastes. Sans la moindre hiérarchie. Chacun était traité sur un même pied. Les films et les réalisateurs étaient classés par ordre alphabétique et les programmeurs n'affichaient aucune préférence (Rigoulet, 2012, [s.p.]).

En effet, Barbara Turkiër résume adéquatement la situation historique dans laquelle évolue la pratique de Mekas :

« [...] l’expérimental se déploie dans un contexte économique singulier – la marge par rapport à une industrie du cinéma largement dominante, ou plus simplement l’autonomie de production. Ce contexte participe d’une certaine conception de l’art et en détermine éventuellement la visée politique. À l’évidence, le cinéma expérimental n’est pas dans le même lieu que les autres formes de cinéma. Il est projeté dans les

²⁰ Il est intéressant de remarquer que le mode de vie des membres de cette communauté différait aussi. Les membres payaient une cotisation et pouvaient vivre au sein des « Fluxushouses » composées exclusivement d’artistes, cinéastes, musiciens etc. Ces espaces constituaient à la fois leur lieu de travail et leur espace de vie (Melton, 2002, p.125).

²¹ La *Film-Makers' Cooperative*.

musées, centres d'art, festivals, ciné-clubs, plus rarement dans une salle de cinéma ordinaire, et pour ainsi dire jamais sur un écran de télévision. Le mode de production de ces films se distingue également en ce qu'ils sont souvent autofinancés, éventuellement issus d'une commande privée ou institutionnelle. Le fonctionnement des coopératives de films d'artistes est à ce titre éclairant : pour la *Film-Makers' Cooperative* fondée à New York en 1962 comme pour ses équivalents européens, les films y sont déposés par les artistes eux-mêmes sur une base de non-sélection et de non-profit, les films circulant ensuite sur demande. La marginalité même de ce cinéma, qui ne bénéficiait pas alors de la même visibilité que d'autres formes d'art, explique le recours à ce mode alternatif de conservation et de promotion.

Chapitre 2. *Diaries, Notes and Sketches: Also Known as Walden*. Cinéma fraternel, personnel et individuel.

Membre actif de la communauté *underground* en cours d'institutionnalisation, Mekas réalise *Diaries, Notes and Sketches: Also Known as Walden* en 1969. Cette unité filmique est distribuée sur six bobines de format 16mm. Une dynamique singulière et complexe englobe la multiplicité des thèmes, s'apparentant, comme nous l'avons déjà souligné, à ceux retrouvés dans un journal écrit. Le montage respecte l'ordre chronologique des filmages²² effectués entre 1964 et 1968. Le montage sonore défie ce respect de la temporalité filmique : son contenu ne correspond pas toujours au son lié aux images captées. Le montage des images, lui, résiste à un type de montage narratif classique de part son rythme frénétique. Le dispositif filmique est d'une forme peu commune au tournant des années 1970. Aucun code de lecture reconnu par les mondes de l'art dominant ne permet de situer le film²³ : *Walden* est en rupture avec la syntaxe classique du cinéma. De plus, les thèmes s'apparentent à ceux abordés dans des films de famille dont la production se fait de plus en plus importante grâce à l'accessibilité marchande des appareils portatifs de création et de projection jusqu'alors réservés aux forces militaires (Zimmerman, 1986, p.68). Le film fait alors apparaître de manière singulière des expériences relationnelles. Plus précisément, celles de la communauté *underground* qui, depuis le début des années 1950 se constituait autour de pratiques artistiques marginalisées et ce, en agissant collectivement et de manière collaborative. Il constitue alors un espace empruntant des caractéristiques propres au « cinéma de la

²² Voir la table des matières et le texte d'introduction écrit par l'artiste en annexe.

²³ « Pour la majorité des spectateurs, le cinéma « tout court » est le cinéma qui raconte une histoire. C'est ce statut narratif qui assure l'ancrage de cet objet cinéma dans l'espace social et qui en fait le cinéma dominant » (Odin, 1997, p.51). Cette caractéristique que relève Roger Odin consiste en un code qui permet au spectateur de reconnaître le film comme objet ancré dans sa réalité sociale. Odin souligne que l'objet cinéma expérimental se définit par opposition à cet objet cinéma dominant. En donnant pour exemple les images produites par duplication mécanique, aux images non figuratives, et, nous rajoutons, l'absence d'une structure narrative classique, les codes du cinéma expérimental se développent et s'ancrent dans la réalité sociale élargie (dépassant la communauté productrice des œuvres) par la pratique discursive telle qu'entrepris, par exemple, P. Adams Sitney en écrivant *Visionary Films*.

fraternité ». En effet, pour reprendre les propos de Marion Froger, le cinéma *underground* américain est « une histoire d'amitiés qui s'affichaient d'autant plus facilement que ce cinéma exhibait les gestes de tournage, mettait en scène l'expérience cinématographique comme vécu global » (2009, p.111). Dévoilant alors des rapports interrelationnels et familiaux ainsi que la coexistence homme- machine, l'unité filmique crée un espace virtuel et fantasmé qui porte la trace du besoin de reconnaissance individuelle et collective de l'artiste.

La mise sur pied du document d'accompagnement déterminé comme une table des matières valorise la liberté du spectateur. Elle indique le contenu de chaque bobine, minute par minute, image par image, son par son. Un bref texte introduit le film. On y lit : « he thought that despite the roughness of sound and some parts of the images, there is still enough in them – he felt- to make them some interest to some of his friends and a few strangers in order to go to the next stage of polishing» (1969). D'emblée, le film constitue en un objet *donné* à certains spectateurs: un public d'amis constitué et déterminé *para-filmiquement* et *pro-filmiquement*, ainsi qu'à un public composé par quelques étrangers. Contrairement à d'autres films qui impliquent le spectateur par le seul acte de visionnement, le dispositif *Walden* interpelle directement le spectateur accentuant ainsi son rôle de receveur. Ainsi, en quoi ce dispositif peut-il influencer sur la réception qu'en fait le dit spectateur ? Peut-il être perçu et reçu comme un don ?

A) Don de *Diaries, Notes and Sketches: Also Known As Walden*

a. Le don à la communauté

Le don du dispositif *Walden* est entre autre motivé par le besoin des artistes d'apparaître collectivement, s'inscrivant au sein de la tendance artistique Fluxus/expérimentale²⁴, afin d'être éventuellement reconnus comme une communauté artistique à part entière. Le destinataire réel par excellence consiste ainsi en l'individu filmé et nommé, que ce soit par l'emploi des intertitres ou au sein de la table des matières. Le film, vu par ces individus, serait lu, comme le propose Roger Odin, selon un mode *privé* ; c'est-à-dire que le spectateur fait un retour sur son vécu et/ou sur celui du groupe auquel il appartient lorsqu'il visionne le film. Les séquences révèlent des regroupements d'individus et leur participation commune à des événements de tous genres (politiques, sociaux, familiaux). Dans la bobine deux, la séquence introduite par l'intertitre « *Kreepinng Kreplachs Meet To Discuss World Problems* » cristallise ce processus de socialisation collectif qui se base sur le mode de l'échange avec l'autre. Le son décalé qui fait retentir diverses voix qui amplifient cette représentation du lien qui passe par la discussion, le dialogue, la conversation. Ainsi, cette séquence porte la trace des fondements du processus de reconnaissance mutuel qui prend forme dans l'échange, alors que l'un se raconte à un autre. De cette manière, Mekas montre un processus de socialisation et de reconnaissance propre au groupe que les individus forment, tout en fabriquant à la fois une image du groupe engagé de manière collective et familière. Le don dans ce dispositif filmique rappelle les deux types de don que nous avons précédemment présentés et qui circulent au sein du réseau de la parenté (Godbout, 2000, p.20-21), à savoir les cadeaux et les services. En effet, le film relève d'un cadeau fait aux proches ainsi qu'au public composé par les pairs de Mekas travaillant à ses côtés au sein du milieu *underground* géo- localisable (New York- Soho- et ses environs). Une certaine forme d'utilité est présente : il fait apparaître ces individus, il les lie tant au sein des

²⁴ Les artistes dont le travail s'inscrit dans la tendance *Fluxus* sont, selon Hollis Melton, en quête de lieux de vie et de travail (2002, p.116) : soit en quête de repères tangibles au sein desquels ils peuvent construire et confirmer leurs statuts d'artistes.

images que dans la salle projection. La séquence festive qui montre la première apparition publique du groupe musical *Velvet Underground* tend à honorer ces liens, à les célébrer. Le don, dans ce dispositif filmique, s'apparente aussi à un service conditionné par le lien et rendu au service du lien qu'entretient l'artiste avec les individus qui compose cette communauté hétérogène. Par exemple, à la fin de la première bobine, l'intertitre « Gregory Markopoulos Shoots Backgrounds For Galaxie » introduit une séquence qui dévoile un filmeur filmé. Markopoulos était impliqué dans le milieu. Mekas se lie à ce dernier par et grâce à cette pratique artistique. Ce film révèle le caractère fraternel par lequel se forme et se maintient leur lien et cette communauté. De plus, il dévoile aussi les liens de parenté propre aux membres de ce réseau unis sur la base d'un contrat social et commun : la défense et la légitimation de leur travail. Pour Mekas, il s'agit de faire reconnaître publiquement le cinéma expérimental de « le libérer » : « cinema, he argued, was forced underground and calling for its liberation » (Alfaro, 2011, p.48). Cette dernière est alors considérée comme amateur par opposition à la pratique professionnelle hollywoodienne ou documentariste (Zimmerman, 1986, p.67). La représentation de mariages au sein du film tend à élever un évènement capté par une multiplicité de familles aux États-Unis. En représentant l'union qui légitime l'existence de nouveaux liens primaires au niveau institutionnel (législatif et religieux), Mekas identifie les protagonistes des mariages : P. Adams Sitney, Peter Kubelka et Wendy. Tous trois étaient impliqués dans le milieu *underground*, et ce, de manière singulière. L'exemple de la représentation de mariages, soit un évènement qui renvoie à la réalité familiale de tout un chacun, nous permet d'insister sur le caractère personnel que possède le film. Ce n'est pas le seul élément qui exemplifie adéquatement cette caractéristique intimiste. Au sein de la bobine quatre, Mekas utilise des captations effectuées lors d'une visite à Noël chez les Brakhage, soit à un moment propice au rassemblement familial en Amérique du Nord. À vive allure, des scènes déferlent introduites par divers intertitres. Le spectateur y voit des enfants, des animaux de la ferme, la nature, de la neige, et des caméras. Mekas filme les enfants en train de filmer à l'aide de caméras 8mm. Une famille appareillée apparaît à l'écran. De cette manière, le lien à la pratique est d'autant plus primarisé. Mis sur un pied d'égalité par leur regroupement au sein du film, les liens primaires de la parenté, les liens des étrangers

formant communauté et le lien qu'entretiennent les hommes avec leurs appareils de captations filmiques s'entremêlent et se confondent. L'unité filmique constitue alors une représentation identitaire collective dans laquelle les liens se fondent par des rapports primaires, fraternels et familiaux en coexistence avec la pratique filmique des protagonistes. Suivant la logique de la reconnaissance identitaire, le film se constitue alors comme un espace dans lequel les individus filmés peuvent attester de leur capacité d'agir, singulièrement (par la pratique filmique) et collectivement (comme membre de leur famille et d'une communauté). De cette manière, cette représentation joue le rôle de « ciment social » (Dortier, [2000] 2010) pour ces spectateurs qui s'y reconnaissent. En effet, le dispositif *Walden* représente une partie de l'histoire des individus filmés qu'ils peuvent revoir grâce à sa reproductibilité technique : cette histoire montée par un « je » est ainsi composée sur une multitude de souvenirs, qui, comme le propose Maurice Halbwachs, demeurent collectifs :

Mais nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seul avons été mêlé, et d'objets que nous seul avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seul ([1950] 1970, p.52).

b. Le don à soi

Non seulement le don, dans ce dispositif, permet aux individus représentés de se reconnaître en interaction et donc de se reconnaître comme communauté agissante, mais il consiste aussi en un don que se fait l'artiste à soi-même. En effet, comme nous l'avons évoqué précédemment, la forme et le contenu rappelant le genre du journal intime littéraire nous permet de penser que *Walden* se constitue comme un espace d'expression du soi. Le soi étant relationnel, *Walden* porte, par conséquent, la trace du rapport entre Mekas et le monde qu'il capte et *met en scène* par son montage. Dès les premières secondes du film, il apparaît furtivement avant des images de New York en hiver, puis, à nouveau, brièvement, accompagné de son accordéon, avant que le spectateur ne voit une femme et que Mekas ne disparaisse, pour réapparaître quelques trentième de seconde plus tard alors qu'il s'est fait coupé les cheveux. L'ensemble se présente sous la forme de courtes notes, détaillées, dont l'histoire entière est absente : telle les bribes qu'un auteur inscrit dans un journal intime. Le film devient ainsi ce lieu où Mekas peut retracer ses facultés d'action et de narration. Il est aussi un lieu de retour, où, comme le journal intime le permet, l'auteur peut observer ces notes, observer des éléments de son passé, y retracer son histoire qui s'y dévoile, afin de se reconnaître. Ce processus de rétrospection implique que l'auteur est double, à la fois l'acteur et réalisateur de son film, de ce lieu de retour, observateur et spectateur. La brève introduction écrite par l'artiste à la troisième personne du singulier se trouvant au début de la table des matières s'achève par une double signature : « The Author » et « Jonas Mekas ». De cette manière, le cinéaste met habilement en valeur cette caractéristique du « je » comme autre : un « je » pluriel. De plus, cela met en valeur le caractère collectif qui se trouve représenté au sein du film. En effet, comme certaines séquences ne sont pas filmées par lui, il évite d'adopter une position de domination face aux individus qui lui ont permis de mettre en forme *Walden*. En le filmant, ils le font apparaître au sein même de cet environnement, cristallisant ainsi sa présence, son corps en interaction avec les autres : sa personne en tant qu'être social et membre de cette communauté. Pourquoi alors signer de son propre nom ? Ne serait-ce pas venir menacer l'identité collective, personnelle et familiale qui siège au cœur de *Walden* ? En signant, l'artiste *reconnait* sa propre capacité d'agir et de raconter. Sa signature

authentifie le processus créatif comme étant le sien. De plus, lorsque Mekas, en voix *off*, dans la bobine quatre, révèle qu'il n'a pas rêvé récemment, qu'il n'arrive pas à se souvenir de ses rêves, l'expression du soi telle que retrouvée dans un journal intime est d'autant plus concrétisée. En effet, reconnaissable par sa fréquence d'apparition au sein du film, la voix de l'artiste dévoile ses réflexions, teintée par son fort accent des pays de l'Europe de l'Est : « Les cartons et les odes déclamés en voix *off* par le cinéaste, au timbre chantant et à l'accent inimitable, activent et aiguillent la remontée du souvenir » (Chodorov, 2012, p.39). Le « raconteur-auteur-monteur-filmeur » semble s'adresser à lui-même : il se décharge de ses réflexions. La séquence qui se trouve dans la bobine trois introduite par l'intertitre *Mailing Film Culture* le montre en train d'envoyer à ses abonnés la revue *Film Culture* dont il est le créateur et le rédacteur depuis 1954 : elle dévoile son travail individuel. Cette dite séquence ne révèle pas seulement l'action singulière de l'artiste, mais implique qu'il se regarde lui-même, et se « montre » selon le montage qu'il fait de ses propres images. Cette caractéristique renvoie au propos de Alain-Alcide Sudre à propos du cinéma de Mekas :

Ce cinéma est non pas rétrofiction mais rétrovision, puisque, montage différé, les bobines tournées s'accumulent, souvent pendant de longues années, avant d'être assemblées en un ordre significatif. Par ce processus, qui tient du collage, les mêmes séquences peuvent être réutilisées dans différents films, prêtant à des usages variés du son. Et cette temporalité stratifiée – déphasage du temps de l'image et du temps à discours-à-l'image, par la distanciation qu'elle introduit, permet la confrontation du moi-autrefois au moi-aujourd'hui, ces strates pouvant encore s'épaissir, Mekas introduisant parfois des passages de son Journal écrit (Sudre, 1999, p.293).

Ce travail de collage lui permet ainsi de se regarder, de se reconnaître en tant qu'être agissant au moment de l'évènement filmé et au temps du montage, ainsi que comme créateur de son journal filmé et écrit. Le montage sonore postsynchronisé amplifie ce caractère de rétrovision. Finalement, le film, dont certaines caractéristiques au niveau de la forme et du contenu correspondent à celles d'un journal écrit, se constitue comme un espace de retour mnémonique dans lequel l'artiste atteste de ses facultés à œuvrer et à relater ses actions. De cette manière, le dispositif qui porte la trace d'une écriture

audiovisuelle du soi fragmentée peut être considéré comme un don que l'artiste se fait à soi.

c. Le don aux étrangers

Que Mekas donne explicitement ce film à ses amis et implicitement à lui-même, soit à des destinataires particuliers réels, nous permet de retracer un parcours singulier de reconnaissance individuelle et collective. Or l'artiste destine aussi cette « First Draft » à quelques étrangers. Comment donner à voir et, éventuellement, à apprécier un film à des inconnus dont les besoins sont tout aussi méconnus, à des destinataires imaginés, voir fantasmés? Peut-il être perçu comme un don alors que cette caractéristique n'est pas forcément reconnue comme un code lié à la lecture filmique? En effet, combien de films s'adressent directement au spectateur? De plus, comme nous l'avons soulevé précédemment, le dispositif rappelant un journal intime n'est pas une forme cinématographique commune pour le spectateur ordinaire au tournant des années 1970. Afin d'aborder cette question du don aux étrangers, Godbout évoque qu'« un lien primaire derrière le don aux inconnus » peut constituer une explication suffisante du don aux inconnus. Ce don aux inconnus est, *a priori*, considéré comme un don *unilatéral*, par opposition au don dans la parenté, puisqu'il n'est pas influencé par la relation souvent intime que les partenaires entretiennent (Godbout, 2000, p.71). Comme nous l'avons présenté précédemment, le film consiste en un lieu pratiqué virtuel et fantasmatique qui permet à l'artiste de *se reconnaître* en tant qu'être singulier et collectif. Il constitue aussi un repère imaginaire pour le groupe représenté, en quête de reconnaissance collective. Donner dans un premier temps à des proches, les films peuvent tout aussi bien constituer un repère, voire un modèle, pour l'inconnu, familier ou non avec le travail para et pro-filmique de Mekas, en quête de reconnaissance identitaire à la fois individuelle et collective. Cet inconnu serait alors en mesure de s'identifier à la démarche créative, outrepassant les images. Au tournant des années 1970, aux États-Unis, plusieurs groupes ethniques et minoritaires revendiquent une acceptation et une reconnaissance sociale et étatique (notamment la communauté homosexuelle et afro-américaine). À cet effet, Frank Popper au tournant des années 1960, examine la question des communautés noire,

portoricaine, juive, chinoise et chicana à Boston, Chicago, San Francisco, Los Angeles et New York, et leur rapport à l'art. Il souligne l'importance de pratiques artistiques alors informelles qui permettent une valorisation et une émancipation individuelle et collective. Ce n'est d'ailleurs pas seulement la communauté artistique *underground* new yorkaise qui tend à s'institutionnaliser à cette même époque. En effet, en Californie, le cinéaste expérimental Bruce Baille crée la *Canyon Cinema* en 1960: cette organisation distribue depuis 1966 des films indépendants et expérimentaux (Alfaro, 2011, p.48). En 2012, le court métrage *The Devil* réalisé par le cinéaste français Jean-Gabriel Périot relate cette diversité ; constitué de séquences audiovisuelles d'archives appartenant au mouvement de libération des afro-américains au tournant des années 1970 aux États-Unis, il nous permet de remarquer que ce n'était pas seulement la communauté *underground* artistique qui utilisait le film comme espace de représentation collective. En effet, la communauté noire et ses groupes politisés, tel que les *Black Panthers* ou encore la *Black Liberation Army*, avaient la possibilité d'apparaître et, ce, en groupe, revendiquant leurs droits afin d'obtenir une reconnaissance politique publique. Rares sont les plans d'afro-américains filmés seuls : les images de groupes sont omniprésentes. Ce besoin de reconnaissance identitaire peut s'avérer être la raison qui justifie le caractère de don du film. Ce don ne trouve pas seul receveur chez des spectateurs partageant ce type d'intérêts politiques et sociaux. La pratique filmique se popularise au niveau national. Les foyers ont accès aux matériels de production et de projection. Les films de familles s'accumulent. Alors que les séquences de *Walden* dévoilent des familles, des enfants, des paysages de la nature et de la ville, ces images peuvent constituer un schème de familiarité visuel en correspondance avec la quotidienneté d'un spectateur étranger, et lui permettre d'adopter le mode de lecture privé et esthétique tout à la fois. Ce ne sont donc pas seulement des films qui sont donnés, mais tout un dispositif qui transforme en don la pratique filmique. Les captations qui présentent les événements du quotidien et les rapports interrelationnels, soit des expériences réelles vécues par un tout et chacun, établissent, au niveau symbolique, l'équivalent d'un lien primaire entre le donneur et le receveur inconnu (Godbout, p.87). En effet, le contenu pro-filmique est propice à l'identification et la reconnaissance pour un spectateur étranger : il

peut y voir divers éléments correspondant à son propre quotidien, et s'imaginer facilement comme membre de cette famille qui fonctionne comme la sienne.

La quatrième bobine est composée par des séquences introduites par les intertitres « Christmas Eve », puis « Opening Christmas Gift », soit un évènement ponctuel en commun avec un grand nombre d'individus. De plus, le travail de montage, de *collage* pour reprendre le terme de Sucidre, qu'effectue Mekas lui permet d'interpeller directement le spectateur ce qui favorise une valorisation du rôle du spectateur : « And now, dear viewer, as you sits and as you watch and as the life outside in the streets is still rushing... maybe a little bit slower, but still rushing, from inertia... just watch these images » (Bobine cinq). Ce commentaire destiné au spectateur exclu de la représentation visuelle contribue à l'impliquer dans le visionnement : Mekas l'invite à regarder, et lorsqu'il filme, par exemple, ces rassemblements d'amis, à main levée, le spectateur est à la place du filmeur. Cette caméra subjective le place dans la position du filmeur : elle offre le point de vue de Mekas au spectateur.

Finalement, en donnant, avec son film, une table des matières qui identifie les filmés, les lieux et les évènements, Mekas offre la possibilité au spectateur de se familiariser aisément avec les images visionnées. Pour reprendre Jeffrey Ruoff, c'est cette liste extensive des artistes de l'avant-garde et de ces cinéastes qui apparaissent au sein du film qui suggère l'importance du vécu collectif et contribuerait à favoriser une implication émotionnelle de la part du spectateur (Ruoff, 1991, p. 301-302).

Cependant, comme nous l'avons soulevé, le montage frénétique et saccadé des séquences ne correspond pas au dispositif habituel de vision pour le spectateur de l'époque²⁵, malgré ces similitudes avec le journal écrit qui acquiert une popularité notoire (Badiu, [s.d], [s.p]). Est-il en mesure de s'identifier alors qu'il se trouve tantôt à la place du filmeur (caméra subjective qui observe les situations captées), puis tantôt remis à sa place de spectateur exclu de la représentation (la voix *off* qui l'interpelle)? De plus, même si les

²⁵ Jan-Christopher Horak rappelle que, même en 1972, pour le film suivant *Walden*, soit *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, « the mainstream press, as was to be expected, failed to understand the film because they judged it by the standards of Hollywood film product, rather than as a work of avant-garde » (p.54). Le dispositif de vision du public général n'était toujours pas prêt à *accepter* le style filmique que développe Mekas. Il était dans l'incapacité de recevoir positivement le film.

thèmes renvoient à des événements du quotidien qui peuvent se constituer comme des lieux communs partagés par le filmeur et le spectateur²⁶, ils apparaissent et s'évanouissent, se succèdent et défilent frénétiquement ne facilitant pas la reconnaissance visuelle : par exemple, au début de la bobine quatre, en moins de deux minutes, Mekas boucle ses captations de la fête de Noël pour ensuite apparaître furtivement dans un train, et les intertitres propulsent le spectateur d'un lieu à un autre. Ces sauts d'images en images accompagnés par des changements sonores abruptes sont le propre des trois heures du film : durée filmique par ailleurs longue. De plus, le dispositif hybride de *Walden*, qui fait appel à un mode individuel d'interaction, complexifie la réception du film. En effet, le visionnement du film, la lecture de la table des matières, et/ou un déplacement physique, et/ou le re-visionnement des séquences, consistent en des gestes inhabituels lors d'un visionnement filmique autant pour le spectateur extérieur à la communauté *underground* que pour celui qui en fait partie. Alors que le spectateur doit donc adopter plus d'un mode de lecture (spectaculaire, esthétique, énergétique, artistique) afin de, pour reprendre les mots de Roger Odin, *vibrer* au rythme des événements représentés, est-il surprenant de constater que ce n'est que trois ans plus tard que la critique s'intéresse à ce film²⁷?

Malgré tout, il est intéressant de remarquer que, six ans plus tard, P. Adams Sitney déclare textuellement que cette approche esthétique du film personnel est le genre le plus populaire au sein de ce milieu de praticiens. Le film en tant que don aurait-il trouvé des spectateurs actifs²⁸ qui, à leur tour, donnent par la pratique filmique et non par l'élaboration d'un discours? Les réalisations de cinéastes expérimentaux dont l'approche

²⁶ Ruoff propose que les films de Mekas emprunte des caractéristiques aux films de famille ce qui leur permettent une identification basée sur l'intertexte et le contexte propre au film : « Like home movie, Mekas' films frequently rely on intertextual and contextual knowledge on the part of the viewer ; familiar with people and events depicted increases the viewer's emotional involvement » (1991, p.301-302).

²⁷ Bonnefoy et Hibon dressent le portrait des discours engendrés par la critique sur le travail de filmique et ce, selon quatre périodes (1992, p.20-21).

²⁸ Le spectateur actif serait celui qui a su adapter ses modalités de lecture pendant le film, et qui, de cette manière, se serait identifié à la démarche et au contenu de *Walden*; aurait donc *vibré* en visionnant le film. De cette manière, il entre dans la dynamique de don, ressent une dette de reconnaissance, et donne à son tour une création inévitablement porteuse de son propre parcours de reconnaissance, de ses capacités d'agir et de raconter.

esthétique correspond au « lyrical film »²⁹ influencée par la pratique de Mekas³⁰ ne consistent-elles pas en de nouveaux dons découlant du don de *Walden*, comme dispositif, soit le premier film-journal-lyrique³¹? Comme le propose Godbout, il semblerait que certains receveurs ne sentent pas la nécessité de donner directement au donneur, mais de *redonner* à un autre et ce, de manière différente. Ainsi, ce don aux étrangers d'un dispositif qui, à l'époque, surprenait, voir n'était pas perçu comme un don, semble néanmoins avoir ouvert les yeux à certains. Cependant, des critiques notoires quant au travail de Mekas font jour à cette même époque. Serait-ce simplement l'approche esthétique singulière ou l'activisme social de l'artiste qui inciterait le rejet de son travail? Est-ce que, pour reprendre Godbout, ce serait l'esprit marchand de l'époque qui inhibe la réception du don de l'artiste, voir empêche de le percevoir ainsi?

²⁹ Le film lyrique est ici compris comme un film qui exprime avec une certaine passion les sentiments personnels du cinéaste.

³⁰À cet effet, P. Adams Sitney dans *Visionary Films* répertorie plusieurs artistes dont les films encouragent la métaphore du film-journal : Peter Hutton et son film *Images of Asian Music (A Diary from Life 1973-1974)*, Howard Guttenplan et son *European Diary '79 (Criss-Crossings)* (1979), ainsi que plusieurs films de Robert Huot dont son *Diary 1974-1975 (1974-1978)* ([1972] 2002, p.424). Dans ce chapitre de *Visionary Films (The End of the 20th Century)*, Sitney argumente que l'appellation du film-journal mériterait d'être révisée et propose qu'il s'agirait plus de films lyriques du quotidien, « lyrical films ». Il souligne que Mekas aura influencé ce genre qui se développe tout au long des années 1970 : « Yet again Mekas's work has to be distinguished from the genre I am describing and which he has influenced » (Ibid, p.426).

³¹Malgré la distinction que propose Sitney entre la forme du film diariste et du film lyrique (2002, p.424), nous avons choisi d'utiliser le terme film-journal tout en considérant qu'il ne reprend pas la forme d'un journal de bord dans son entièreté. Cependant, les thèmes captés s'y apparentent et le montage lui confère un aspect fragmentaire, personnel et essayiste.

B) Esprit marchand et don

Non seulement *Walden* représente un parcours de reconnaissance et une quête identitaire d'un « je-collectif » pouvant être difficilement reçu comme un don en raison de sa nouveauté esthétique, mais il est aussi réalisé en 1969 dans un contexte économique particulier. Le mouvement *underground* fait office de mouvement artistique de contreculture face à l'industrie cinématographique hollywoodienne dominante. À cette lutte pour une reconnaissance artistique s'ajoute inévitablement une lutte économique. En effet, afin de produire des films, il faut des ressources financières : tout comme il en faut pour les préserver, les diffuser et les distribuer. Par exemple, la location des locaux afin de projeter les films ou encore l'achat du 80 Wooster Street à New York (soit l'adresse de la *Film-Makers' Cooperative*) implique la nécessité de transactions financières pour assurer la viabilité des institutions et, donc, du monde de l'art en tant que tel. Celles-ci impliquent-elles un gain monétaire qui s'inscrirait dans une logique marchande visant un profit économique?

Une tension entre le geste de don et l'esprit marchand qui se forme au sein des mondes de l'art est relevé par Godbout. Il remarque que le don entre étrangers tend à être perverti ou envahi par le marché et ses principes économiques, et que l'œuvre d'art s'inscrit dans un régime d'échange économique tel que le fait n'importe quel produit. Ainsi, malgré la valeur d'agrément que procure la représentation d'une communauté montrée au sein de *Walden*, est-ce que le spectateur qui paye sa place pour assister à la projection est en mesure de percevoir l'esprit du don qui siège au cœur du dispositif? Lorsque *Walden* fut projeté au *Invisible Cinema* (salle de projection de la *Anthology Film Archives*), en tant que film du catalogue *Essential Cinema*, au tournant des années 1970, le spectateur devait déboursier la somme de 1 dollar afin d'assister à sa projection (Alfaro, 2011, p.53). À la même époque, la moyenne du prix pour un billet dans une grande salle de cinéma qui faisait partie du réseau commercial se situait autour de 1,65 dollar³². Malgré le prix

³²Le prix d'un ticket aux États-Unis en moyenne était de 1,65\$ en 1971, soit un an suivant l'ouverture officielle de la *Anthology Film Archives*. Ce chiffre a été recensé en 1989 par le cabinet d'audit financier Ernst & Young (National Association of Theatre Owners. 2011, s.p.).

compétitif offert en ce lieu de diffusion parallèle, est-ce qu'une tension entre cet aspect marchand et le geste de don se retrace au sein même de *Walden*? Est-ce que le spectateur influencé par la situation transactionnelle impliquant de l'argent est en mesure de recevoir le film et son dispositif comme des dons? Serait-ce l'acte de don précédemment décrit qui, au contraire, inciterait les spectateurs à liquider une somme monétaire puisque, de cette manière, ils se sentiraient comme des agents nécessaires à la viabilité du monde de l'art?

a. La mise en péril de l'identité?

Par ses activités de critique dévoilant des films et des cinéastes jusqu'alors inconnus, par ses activités d'organisateur qui lui valurent entre autres une arrestation pour la projection de *Un chant d'amour* de Jean Genet³³ ainsi que par la représentation au cœur de son *Walden* des membres de la communauté dite *underground*, Mekas donne à voire des identités dont la sienne. Comme nous l'avons soulevé précédemment, le montage permet de construire une identité collective fondée sur des liens s'apparentant à des liens primaires retrouvés au sein de la parenté. De plus, les individus participent collectivement à des mouvements politiques, tel que le Hare Krishna (bobine 2, 16 minutes) ; le spectateur étranger constate leur implication politique sous le mode d'une union commune. De cette façon, ces identités liées, regroupées, célébrées, politisées, constituent une représentation identitaire puissante, voire intimidante. Par peur de ne pouvoir faire partie du groupe, par peur de son influence, par peur de ne pas obtenir ce type de reconnaissance, le spectateur, tel un corps recevant un organe, peut rejeter cette représentation : le don de celle-ci viendrait miner la quête de reconnaissance identitaire propre au spectateur. Un des dangers dont parle Godbout lié au don d'organes, consiste justement en la mise en péril de l'identité chez le receveur. En effet, pour paraphraser l'auteur une réaction de rejet de l'organe sur le plan biologique a un équivalent socio-

³³ « En mars 1964, Mekas fut arrêté et emprisonné pour avoir montré *Un chant d'amour* (1949-1950) de Jean Genet, et la description qu'il donna du comportement de la police new-yorkaise à son égard lors de cette arrestation nous fait toucher du doigt cette hargne répressive et ce regard du mépris qui forma la sensibilité de son auteur » (Centre Pompidou, [s.d.], [s.p.]).

psychologique : la perte de l'identité symbolique et la crainte d'acquérir une autre identité, soit celle du donneur, ou une identité hybride. De plus, il faut noter que la représentation d'un moi en tant qu'être collectif crée une image d'un « je- collectif » idéal : un contraste marqué fait jour entre la position du spectateur étranger au groupe qui se trouve dans la salle, et par le fait même exclu des images. Godbout propose que le don d'organes se présente ainsi comme une allégorie pour comprendre les raisons de ne pas donner (Godbout, 2007, p.135). Cette allégorie permet de penser les critiques négatives et virulentes de Ken Jacobs et de Susan Sontag à l'égard du travail de mise en lumière du cinéma européen et marginal américain qu'entreprend Mekas au sein de sa chronique hebdomadaire du journal culturel *Village Voice* et de sa revue *Film Culture*³⁴.

Mekas's close friend Ken Jacobs accused him of revoking the purity and buoyant freedom of underground film by making the avant-garde "fashionable", by "promoting a star system" in *Film Culture* and the "Movie Journal" (Sitney, 1974, 384), and Susan Sontag found his public pronouncements "shrill and often positively alienating" (Sontag 1964, 228) (James, 1992, p.33).

Cette réaction de rejet par des spectateurs membres de la communauté *underground* s'inscrit dans cette peur du changement identitaire ou de la simple évolution de l'identité groupale représentée dans et par le film. En effet, Jacobs soulève que la popularisation du mouvement *underground* le dénaturerait et Sontag dénonce l'implication publique de Mekas. La popularisation du mouvement impliquerait d'accueillir de nouveaux « membres », de greffer de nouveaux organes, soit de changer l'identité du groupe.

Finalement, cette accusation d'opportunisme constitue une réaction sociale propre aux mouvements artistiques d'avant-garde comme le dénote Godbout : « Pour l'avant-garde, seule l'appréciation de la communauté des producteurs comptait, c'est-à-dire celles des autres artistes. Avoir du succès, pour l'avant-garde, était une preuve d'échec » (Godbout, 2007, p.330). Ce succès s'apparenterait à la réception valorisée au sein de l'industrie

³⁴ « L'oeil fixé sur les productions européennes, *Film Culture* s'intéresse aussi au cinéma marginal américain, comme celui de John Cassavetes, et, très tôt, au cinéma qui allait s'appeler underground, deux genres que Mekas défendra dès 1958 dans sa chronique hebdomadaire de l'hebdomadaire culturel *Village Voice* » (Henri, 1992, p.28).

cinématographique dominante contre laquelle se constitue la tendance artistique *Fluxus* et la communauté *underground*. Alors que *Walden* confère une valeur d'agrément aux représentés, il est compréhensible que le dispositif puisse être perçu comme un outil promotionnel visant une marchandisation des pratiques du groupe représenté. Cependant, cela ne veut pas dire que son aspect promotionnel le détermine telle une publicité qui incite le spectateur à acheter un produit, dans une logique où le lien entre ce dernier et le producteur se résume à la matérialité de l'objet ou service en circulation. Après tout, le spectateur n'est pas en mesure d'acheter les individus représentés, ni le lien entre le filmeur et les filmés.

b. La représentation du groupe : une stratégie promotionnelle?

Généralement, le rapport marchand dépersonnalise ce qui vient d'autrui, « de sorte que ce qui est reçu peut être entièrement 'repersonnalisé' par le receveur en fonction de son identité propre » (Godbout, 2007, p.137). Inversement, comme nous l'avons souligné, Mekas représente des relations interpersonnelles. L'identité de l'autre, acteur et/ou spectateur n'est pas niée. Le dispositif n'agit pas comme un dispositif publicitaire au sein duquel les images interpellent le spectateur et l'incitent à « consommer » le milieu *underground* selon une logique marchande. Il invite le spectateur à « connaître » ces individus et à connaître Mekas dès le début du film alors que ce dernier divulgue des propos sur lui-même en voix *off*: « I live- therefore I make films (...) I am searching for nothing. I am happy ».

De plus, lorsque Mekas offre le film à quelques étrangers au sein de sa table des matières, il leur propose d'adopter une posture de réception qui leur permet de choisir ce qu'ils souhaitent visionner. De cette manière, il amplifie l'importance de l'altérité au sein de ce dispositif. L'idée que donner consiste à vivre l'expérience d'une appartenance communautaire qui, loin de limiter la personnalité de chacun, tend à l'amplifier (Godbout, 2007, p.126) est ainsi cristallisée. Ce dispositif s'apparente alors à un outil qui permet alors au groupe représenté et au spectateur étranger de se sentir « s'élever » à une dignité supérieure : il consiste donc en une promotion en son sens littéral. Cette forme de

promotion fait écho aux propos de Todd Bayma qui soulève cette tension entre l'autopromotion qu'entreprennent les artistes afin de « vivre » de leur travail à cette même époque:

Outside of academia, grants and awards are not used as a gatekeeping mechanism to regular late exhibition opportunities or to designate 'legitimate' filmmakers. Awards provide benefits to artists'egos, but they do not automatically translate into grants (as one teaching filmmaker noted bitterly) or into screenings, which still depend on individual self-promotion (Bayma, 1995, p.89).

Cependant, rappelons que cette communauté *underground* ne fonctionne pas selon les principes économiques et marchands employés par l'industrie cinématographique hollywoodienne : l'autopromotion ne correspond pas à un outil de marketing visant un gain lucratif démesuré. Effectivement, les institutions mises sur pied entre autres par Mekas sont financées par l'attribution de bourses gouvernementales, la location de films par les universités, grâce aux dons des spectateurs et grâce au financement privé de mécènes tel que Jerome Hill³⁵:

Though Anthology sought public funding, it was Hill's financial backing that enabled Mekas to purchase the ground floor of 80 Wooster Street in 1967 for the Film-Makers' Cinematheque, and in 1968, again with Hill's financial support, the Film Art Fund rented space in the Public Theater on 425 Lafayette Street (Bouhours (dir.), 2002, p.21-22).

Hill donne à ceux qui lui donnent à voir leur talent, leur don artistique, et ce, à sa façon. Il s'insère ainsi dans la dynamique de reconnaissance mutuelle, en agissant singulièrement. De cette manière, il fait partie de cette communauté, et l'argent est un objet d'échange au service de la reconnaissance que voue Hill envers Mekas. Ainsi, c'est le don qui prédomine, non pas une logique marchande annihilant le lien humain entre donneur et receveur. Ces formes de contribution financière permettent entre autre de soutenir les

³⁵ Jerome Hill (1905-1972) était un cinéaste américain descendant d'une riche famille oeuvrant dans la construction des chemins de fer. Jouissant d'une importante fortune, il versera le montant de l'investissement initial nécessaire à la caution pour l'immeuble du 80 Wooster Street où Mekas installera la Cinémathèque au rez-de-chaussée et au sous-sol (Melton, 2002, p.117) de la *Film-Makers' Cooperative*. Il sera reconnu pour ses activités de mécénat auprès de divers artistes et associations humanistes afin qu'ils poursuivent leur labeur artistique et humanitaire.

coopératives de cinéastes³⁶ et de préserver les lieux qui ancrent la pratique cinématographique dans la réalité matérielle et sociale. C'est grâce à cela que les artistes peuvent ainsi trouver du travail au sein d'universités ou encore en participant au développement de structures éducationnelles et institutionnelles (Zryd, 2006, p.4-5). L'argent est donc au service des liens, liens entretenus par l'esprit du don. Rajoutons que la promotion individuelle de l'artiste ne signifie pas que les sommes déboursées par les spectateurs afin de visionner ses œuvres profitent directement à ce dernier. En effet, prenons pour exemple la distribution du catalogue *Essential Cinema* par l'*Anthology Film Archives*. Si une université souhaitait s'approprier des films dans le cadre d'un cours, l'argent de la location remboursait, dans un premier temps, les coûts liés à la production des copies des films et les frais liés à l'envoi de celles-ci. C'est donc l'agent intermédiaire, soit l'institution, qui a la main mise sur l'argent avant l'artiste.

En conclusion, l'argent ne profite pas nécessairement directement aux artistes pourtant réalisateurs, mais aux institutions qui fonctionnent de manière coopérative. De plus, la participation financière individuelle faisait aussi partie de la réalité sociale du mouvement *underground* : en effet, pour vivre dans les « Fluxus house » au cœur de Soho, qui abritaient et les lieux de production artistique et les lieux de vie des artistes, tous payaient des frais d'adhésion égaux. L'argent était ainsi au service de la pratique, et assurait la viabilité de la communauté, du monde de l'art en devenir. Ainsi, cette représentation d'un groupe qui ne fonctionnait pas selon un modèle marchand misant sur la rupture des liens entre le producteur et les publics, valorisant donc la pure matérialité de l'objet en circulation, ne porte pas la trace de ce type de rapport transactionnel. Entouré par ce contexte, le spectateur, qui payait sa place de cinéma et constatait la valeur d'agrément que procure la représentation du groupe à la communauté, était en mesure de recevoir le film tel un don.

³⁶ Grâce au financement de la *Film-Makers' Cinematheque*, de sa mère, ainsi qu'à des prêts du Fonds Kaplan et de la Fondation nationale pour les arts, l'artiste George Maciunas mit en place avec succès la première coopérative d'artistes *Fluxus* hébergée au 80 Wooster Street, à New York (Melton, 2002, p.117).

Chapitre 3. *The First Forty*. Jonas Mekas à l'ère cybériste

Avec *Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden*, à la fin des années 1960, Jonas Mekas met sur pied un dispositif qui porte la trace d'un parcours individuel de reconnaissance et, inévitablement, teinté par la collectivité dans laquelle il prend forme. À partir du don de ce dispositif, fait explicitement par l'entremise du paratexte et de son film au sein duquel diverses modalités d'adresse à un autre sont retracées, nous pensons qu'il se constitue comme un espace de référence pour le spectateur, familier ou étranger du quotidien et des événements représentés, en quête de reconnaissance. Malgré l'esprit marchand qui fait aussi partie de la réalité dans laquelle *Walden* est créé, c'est la représentation du don qui domine. De cette manière, le spectateur est en mesure de percevoir le film tel un don symbolique, tel un dispositif qui se constitue comme « ciment social » pour la communauté et d'espace d'expression du soi pour l'artiste.

À partir de *Walden*, Mekas développe sa pratique filmique déterminée par l'aspect de rétrovision, comme le propose Sudre, qui lui permet de se reconnaître et de mettre en valeur ses liens interrelationnels. Au tournant des années 2000, les technologies informatiques et numériques, Internet et le Web 2.0 déterminent le modèle socioéconomique dans lequel Mekas réalise *The First Forty* (2006), qui renvoie à cette époque où sa pratique du film diariste s'épanouit. Mekas embrasse cette nouvelle technologie qui lui permet de disséminer rapidement ses créations afin que ses amis à travers le monde puissent y avoir accès : « It's amazing and it's beautiful! » (Internet Short Film Festival, 2010, [s.p.]). Le dispositif filmique numérique est rendu possible par le Web 2.0, une plateforme de partage qui fait aujourd'hui partie du quotidien du spectateur, que nous déterminerons alors comme spectateur-usager. Ce dernier a la possibilité de se créer une identité virtuelle afin de la partager, de la *donner*, via des plateformes accessibles gratuitement. Cette gratuité est en réalité le moteur de financement pour les compagnies qui possèdent ces espaces virtuels comme *Facebook*, *Linked-in* ou *Myspace*. De plus, il ne peut être omis de préciser que l'accès à internet et

aux appareils tel que l'ordinateur n'est pas gratuit. Ces appareils se répandent démocratiquement au tournant des années 1980, tout comme cela a été le cas pour les appareils filmiques au tournant des années 1960. Cette ère cybériste, telle que la détermine la sociologue des médias Divina Frau-Meigs, est caractérisée par l'usage de divers appareils (ordinateurs, téléphones intelligents ou encore, tablettes tactiles) qui permettent à l'individu occidental (principalement nord-américain) de se faire apparaître comme bon et quand bon lui semble à un coût plus ou moins faible. Il est en mesure de se construire une identité virtuelle plus ou moins authentique qui apparaît sous les yeux d'un autre spectateur-usager en temps réel et ce, quasiment partout.

En 2006, Jonas Mekas rend accessible gratuitement via le Web 2.0 *The First Forty* afin de présenter son travail artistique et cinématographique qui, au tournant des années 1950, lui a permis une reconnaissance en tant qu'être singulier et collectif. Quarante icônes³⁷ se trouvent disposées sur une page virtuelle blanche. Lorsque le spectateur-usager fait glisser le curseur sur celles-ci, un chiffre apparaît. Classées selon un ordre numérique, elles consistent en des hyperliens qui redirigent le spectateur-usager sur une nouvelle page blanche où il retrouve l'icône agrandie en attente du prochain « clic » afin de révéler la vidéo décrite brièvement par l'artiste. Un court texte introduit le projet qui regroupe les 40 vidéos distribuées sur 5 colonnes par 8 lignes³⁸. Le système hypermédia³⁹ s'apparente à la table des matières mise en forme en 1969 pour *Walden*. À nouveau, Jonas Mekas identifie un spectateur : « my new, Internet Audience ».

Après une première consultation de l'objet, le spectateur-usager est en mesure de constater qu'il s'agit de vidéos montées à partir de filmages captés entre 1954 et 2004.

³⁷Ce terme renvoie à la notion d'icône informatique: représentation pictographique de petite dimension affichée sur l'écran d'un ordinateur, symbolisant un programme et correspondant à l'exécution d'une tâche particulière.

³⁸ « The cycle of FIRST FORTY I made in late 2006 as an introduction to my work for my new, Internet audience. All of them are based on my earlier films but slightly, sometimes more than slightly, changed. I consider them works complete in themselves, separate from the main body of my film work » (Mekas, 2006, s.p.).

³⁹Les ensembles que le spectateur manipule, associant textes, sons et images, sont composés et se succèdent non pas en absolue liberté, mais selon des cheminements préparés. L'auteur ne doit pas seulement réunir les médias qui constitueront l'œuvre multimédia, il doit également définir tous les « liens sémantiques » qui les relient les uns aux autres, et qui seront activés via « l'interactivité » (Aziomanoff, 2010, p. 37).

Plusieurs se trouvent même dans le film *Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden*⁴⁰. L'objet renvoie à ce temps du cinéma comme vécu collectif. Mekas temporalise l'espace et *désatialise* le temps. En effet, l'ordre numérique des vidéos n'implique pas un respect de la chronologie liée aux captations réemployées. Cet usage d'anciennes séquences lui permet de les réinterpréter selon une nouvelle perspective d'autant plus riche : « When I use old material I always reinterpret it from a different perspective, which I think makes it richer because past and present combine » (Hanley, 2007, p.3). Tout comme pour *Walden*, le montage est effectué solitairement par l'artiste. L'architecture de l'objet a été pensée et créée par celui-ci, puis il a été mis sur pied à l'aide d'un informaticien⁴¹. Les vidéos constituent de brefs portraits d'individus et d'artistes, tel que Andy Warhol, Patti Smith, Yoko Ono, Carl Dreyer ou encore de l'artiste lui-même. Elles dévoilent divers lieux et événements ponctuels. Les thématiques sont similaires à celles qu'exploitent Mekas dès *Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden*. Cependant, l'espace de visionnement et sa circulation sont inévitablement différents. L'accès en temps réel à des séquences revisitées par l'artiste permet une consultation qui « donne la possibilité de flâner devant une temporalité indéfinie, puisque mise en boucle, comme si les condensations d'instant et fulgurances photogrammatiques du journal filmé se suspendaient à l'infini, sorte de nuage englobant et immatériel » (Chodorov, 2012, p.48).

⁴⁰ En effet, nous avons remarqué deux occurrences : 16 vidéos convoquent des séquences filmées entre 1960 et 1969 et 8 d'entre-elles réemploient des captations effectuées entre 1971 et 1972, soit des années cruciales dans le développement de la pratique artistique Mekas qui lui ont valu une reconnaissance sociale et l'accomplissement de son propre parcours de reconnaissance individuel. Au sein de cette première occurrence, nous avons constaté qu'une série de 7 vidéos se rapporte à l'année 1966 (vidéos 5, 7, 10, 13, 20, 30 et 33) : année dont les filmages peuvent éventuellement se trouver dans *Walden*. Prenons pour exemple, la vidéo 5, 30 et 10. La vidéo 5 intitulée *Velvet Underground's First Public Appearance* reprend mot pour mot l'intertitre, inscrit dans la table des matières de *Walden*, décrivant la bobine 2, de 26 à 27 minutes. La vidéo 30, *A visit to Stan Brakhage*, s'apparente à l'intertitre *A VISIT TO THE BRAKHAGES* inséré à la quatrième minutes de la bobine 4. Par contre, certaines de ces vidéos nécessitent un regard plus attentif et une relecture de la table des matières. Par exemple, la vidéo 10, *Andy at Work*, est composée par trois années de filmages soit 1966, 1971 et 1976. Afin de retrouver la possible séquence de *Walden* correspondante à l'apparition en 1966 au « Village Gate » de Andy Warhol, c'est au sein de la description suivant l'intertitre *RÉUNION DES KREPPING KREPLACH POUR DISCUTER DES PROBLÈMES MONDIAUX* dans la bobine 2 que l'on retrouve « Village Gate – 7 juin 66 » présentant les divers protagonistes filmés, dont Warhol.

⁴¹ Entretien réalisé par l'auteur avec Jonas Mekas à Brooklyn au mois de mars 2012.

Comment Mekas donne-t-il cet objet à un public d'étrangers? À vrai dire, ce public virtuel d'internautes lui est-il vraiment inconnu? Ce dispositif constitue-t-il un nouveau cadeau donné au nom du lien entre Mekas et les individus qui se trouvent dans ses vidéos? Constitue-t-il un nouvel espace portant la trace du processus de reconnaissance propre à l'artiste? Le spectateur-usager étranger est-il en mesure de percevoir ce geste de don singulier dans le cyberspace où apparaît une multitude d'identités virtuelles? *The First Forty* est-il un autre dispositif dans lequel se retrace un parcours de la reconnaissance? Est-il en mesure d'acquérir cette fonction de ciment social et de référence que possède *Walden* pour le spectateur évoluant au sein d'un environnement socioéconomique hybride?

A) Don de *The First Forty*

a. Le don à la communauté

En créant ces portraits regroupés sur la page principale, Jonas Mekas se fait l'historiographe de son histoire partagée par les individus qui se trouvent au sein des vidéos. De cette manière, il prépare un legs de l'image qui exprime sa propre vérité au souvenir social (Le Goff, [1977]1988, p.6). Chaque capsule respecte la temporalité liée aux époques de filmages. Par exemple, la vidéo 25, « To John With Love », est construite à partir de séquences tournées en 1972 et en 1980, montrant John Lennon. La vidéo 10, quant à elle, reprend des séquences captées en 1966, 1971 puis 1972 afin de dresser le portrait d'Andy Warhol au travail. Ainsi montées selon ce que nomme Bourdieu « l'ordre des raisons » de sa mémoire sociale, elles évoquent et transmettent le souvenir des événements qui méritent d'être conservés selon Mekas.

Revenons sur la vidéo 25 plus précisément. Le titre permet d'attester que Jonas Mekas donne explicitement cette vidéo à John. Le texte qui s'en suit précise que les protagonistes en sont John Lennon, Yoko Ono, Ringo Star, George Harrison, Allen Ginsberg, Phil Spector, Stevie Wonder « and many others » : plusieurs personnalités à ce jour historiques et mythifiées, certaines défuntées, d'autres vivantes. La séquence filmique réemployée et la vidéo font cohabiter morts et vivants dans le présent de la consultation. Le don ne répond pas seulement au besoin d'être reconnu par le vivant, mais au besoin de faire vivre sa mémoire auprès de ses amis, de ses proches, de ses fans dans ce cas-ci, et auprès de Mekas même. Ces séquences, telles des archives, ne permettent-elles pas alors à l'artiste de dresser une *iconothèque* audiovisuelle virtuelle empreinte de sa mémoire? Cette mémoire indubitablement constituée par son rapport à la pratique filmique comme lieu d'expression d'un soi individuel et collectif... Afin de célébrer les identités et moments appartenant d'ores et déjà à des temps évanouis, Mekas offre à ses pairs représentés, vivants et défuntés, une identité cybernétique. Tout comme lui, ces derniers se trouvent confrontés à ces nouveaux espaces virtuels, ces nouveaux lieux de représentations individuelle et collective. L'utilisation de l'informatique, cette mémoire électronique, n'est

qu'un autre format au service de la mémoire et de l'esprit de l'artiste, comme toutes les formes de « mémoire automatique » (Le Goff, [1977]1988, p.165). Au sein même de la vidéo 35, l'adresse à l'autre est directe. En face à face à la caméra, l'artiste en 2001 introduit ses propos par « Dear Penny Arcade, I drink to you ». Sur le mode de l'adresse à l'autre, la vidéo 35 cristallise ce don pro-filmique à l'autre. Intitulée *A Letter to Penny Arcade*, Jonas Mekas, tient à préciser sa réponse quant au "pourquoi" il aime tant New York posé par Penny Arcade. Cette adresse à une artiste appartenant à cette communauté *underground*, tantôt désœuvrée et à l'œuvre, permet de penser que ce don à cette "new, Internet Audience" consiste en un don au service du lien avec son réseau primaire relationnel qui s'est formé et se forme au sein de cette communauté à la fois géo-localisable et virtuelle. Tout comme *Walden* constituait un dispositif valorisant la reconnaissance de l'autre afin de devenir une forme de lien symbolique entre filmés, filmeur et spectateurs étrangers, *The First Forty* se forme comme une représentation imaginaire pour la communauté qui s'y trouve représentée. Notons par ailleurs, que celle-ci s'ancre dans un passé plus lointain que contemporain de *The First Forty*. En effet, la majorité des vidéos renvoient aux années 1960 et au début des années 1970. Aucune vidéo ne renvoie directement aux années 1980, soit les années de transition au cours desquelles Mekas se tourne vers la pratique en vidéo analogique. Dès lors, tourné vers le passé, et par le réemploi technique de séquences appartenant à des époques révolues, *The First Forty* ne s'apparente plus à un journal intime que le cinéaste tient au jour le jour, mais se rapproche d'une autobiographie qui, malgré les coupures et les sauts temporels, s'axe vers une narration du passé, de l'Histoire, partagé par l'artiste et la communauté représentée : cette dernière qui est d'autant plus imaginaire que réelle puisqu'impliquant un certain nombre de personnes défuntées. En conclusion, le don à la communauté se base sur un passé que transmet Mekas. Il se constitue tel une représentation de l'ordre du patrimoine : reconnaître ce passé au présent de la création assure une forme de promesse que l'artiste fait à la mémoire de cette communauté, à la fois à l'œuvre, mais majoritairement « désœuvrée ». Ce n'est plus le temps indéfini du journal intime qui est convoqué, mais celui de l'histoire biographique, car les images ne sont plus des bribes de vie sur

lesquelles on fait retour pour réfléchir en les produisant/montant, mais bel et bien des archives d'un passé révolu que l'on revisite.

b. Le don à soi

À nouveau, Mekas donne aux individus représentés un dispositif au sein duquel il reconnaît leur singularité. Alors que la finalité de *The First Forty* tient à présenter son travail artistique, le don à soi-même que nous avons pu relever au sein du dispositif *Walden* est aussi palpable à l'ère cybériste. De front, ce don à soi peut sembler égocentré. Cependant, la promesse de fidélité qu'assure le don à ses proches contrecarre cette réflexion. En effet, Mekas est tourné vers l'autre, et, non seulement l'autre extérieur à lui-même, mais vers un « autre lui ». La première vidéo consiste en un autoportrait daté de 1996 où le spectateur-usager découvre l'artiste en train de danser devant la caméra sur de la musique traditionnelle, probablement lituanienne. Sur la séquence apparaît ponctuellement le mot « terrorist » : l'autodérision est de mise. Puis, suite à la consultation de l'objet, le spectateur-usager peut relever que le don à soi de sa propre identité est mis en scène de manière bien singulière, soit, comme pour *Walden*, fragmentée à l'image de la mémoire. Comme nous l'avons remarqué, 7 vidéos renvoient à des séquences retrouvées dans *Walden*. Se rapportant ainsi à des séquences propres à ce dispositif cinématographique qui porte la trace d'un processus de reconnaissance socialisant, le spectateur-usager est en mesure de constater que Mekas donne à voir son propre passé partagé. Il effectue à nouveau ce travail de « rétrovision », de re-visionnement et de réutilisation de ses propres traces filmiques. Dans ce processus mémoriel, qui fait intervenir la mise en traces, puis la relecture de ces traces, pour reprendre Changeux⁴², se joue ce que Conway et Piolino appelle « une connaissance conceptuelle » :

Au fil d'expériences similaires, on passe donc d'un souvenir épisodique à une connaissance conceptuelle. L'évènement particulier n'est plus inscrit en tant que tel. C'est un processus de 'sémantisation' : avec le temps, le sentiment de 'se souvenir' devient celui de 'savoir', et le point de vue d'acteur se change en point de vue d'observateur. Mais, malgré cette tendance à la schématisation des souvenirs

⁴² J.P Changeux cité par Jacques LeGoff dans « Histoire et Mémoire », 1988, p.356.

épisodiques, certains d'entre eux, souvent les plus marquants du point de vue personnel, conservent leur nature épisodique » (2012, p.38).

Ainsi, la mémoire conceptuelle de Mekas prend forme grâce à ce processus de sémantisation dont *the First Forty* serait le résultat. Les événements épisodiques représentés sont composés par des détails visuels, perceptifs et inévitablement sensoriels qui conservent le point de vue d'un autre Mekas, celui du passé, se trouvant tantôt devant, tantôt derrière la caméra. Ce changement de point de vue oscillant entre la remémoration et la connaissance historique se retrouve au sein de la vidéo 15. En effet, lorsque Jonas Mekas, en voix *off*, commente la remise du prix « Film Culture » à Andy Warhol, soit un événement ponctuel, sa mémoire déborde sur l'implication du dit protagoniste dans le milieu, ainsi que sur les modes d'interaction collectifs au sein de *The Factory*. Il ne parle pas des détails visuellement perçus dans la vidéo, mais de l'histoire liée à ceux-ci et à Andy Warhol : « I am thinking now about Andy Warhol. That is the occasion. The Factory, the Factory. Years. January 64. Just a few months before that, late summer 63, Andy made his first film: Sleep [...]»⁴³. Les séquences se constituent comme ses archives personnelles qui lui permettent de se plonger dans le passé, et de former alors son identité publique et cybernétique en 2006. Les temps dévoilés sont finis, passés, et, telle une autobiographie, produisent une histoire. En empruntant des séquences retrouvées dans *Walden* valorisant le gain de sociabilité collectif et la liberté du spectateur au tournant des années 1970, cette création cybernétique ne consiste pas non plus en un simple lieu de remémoration nostalgique. Bien au contraire, le dispositif technique - constitué par les appareils de numérisation, l'ordinateur, les codes informatiques, le montage, le technicien et autres gestes liés à la création du dispositif global - lui sert de tremplin pour son futur projet cybernétique intitulé *365 Days Project* réalisé en 2007 qui se trouve aussi sur son site internet⁴⁴.

⁴³Timecode : 27 secondes à 1 minute.

⁴⁴ Ce projet regroupe 365 vidéos diffusées un jour à la fois en 2007 sur le web. Notons qu'il est porteur même d'une réflexion sur cette question du don dans le cyberspace qu'entreprend quotidiennement l'artiste. En effet, comme le souligne Anna Kerekes, la question du don s'y trouve être une préoccupation centrale: « Dans le film du 12 janvier il demande ce qu'il peut bien donner à ses spectateurs. Avec cette question, il interroge rien moins que la raison d'être de cette œuvre : pourquoi donner et partager des choses sur internet, si, comme il le constate juste après, nous possédons tous essentiellement tout ce dont nous avons

The First Forty lui permet, de plus, d'attester sa capacité d'agir et de se raconter au sein de ce nouvel espace. Le dispositif dévoile une mise en histoire rassemblant diverses époques, portant la trace du temps qui passe tout en se distanciant d'un journal écrit pour se rapprocher d'une autobiographie puisque la mémoire est davantage conceptuelle qu'évènementielle. De cette manière, *The First Forty* se constitue comme un don à soi qu'effectue l'artiste de sa mémoire, moteur biologique nécessaire au processus de reconnaissance. Somme toute, il est en mesure de reconnaître sa capacité de créer à l'ère cybérisme et de constater l'évolution de ses habiletés de narration et d'action.

besoin, c'est-à-dire un ou deux amis » (Kerekes, 2010, p.92). *The First Forty*, tel un cadre technique et repère sémantique, lui sert de « test » comme *Walden* était constitué par des séquences que l'artiste considérait comme des « tests » avant de tourner un *vrai* film.

c. Le don à l'étranger

The First Forty valorise la mémoire partagée de l'artiste et des individus représentés, il peut ainsi être reçu tel un don au service de leur mémoire collective. De plus, il peut aussi être reçu comme tel par un spectateur étranger grâce, entre autre, au dispositif technique qui nécessite une relation interactive individuelle binaire entre le spectateur-usager et les vidéos afin d'être consulté (Codognet, 2003, p.91). Cette relation se caractérise par le geste précis de l'utilisateur cliquant sur les icônes hypermédias. Il peut consulter la vidéo 1 puis la vidéo 15 sans suivre l'ordre numérique qui se dévoile lorsque le curseur atteint une icône. Ce type de consultation délinéarisée, caractéristique propre aux appareils numériques, est de plus en plus courant pour le spectateur-usager nord-américain et occidental au tournant des années 2000. De plus, dans ce contexte des usages actuels des technologies numériques, le spectateur-usager est en mesure de comprendre cette envie de se raconter, de « donner » son identité sur le web alors que les plateformes de création d'identités virtuelles sont omniprésentes. Concernant *The First Forty*, ce spectateur-usager n'est pas contraint d'attendre une heure spécifique de projection, ni de visionner les quarante vidéos : il peut aussi les re-visionner quand et où il le souhaite. Il devient à son tour le monteur de son expérience perceptive. Selon sa propre expérience de la technologie numérique et cybernétique, il a la possibilité de s'approprier singulièrement le contenu qui oscille entre histoire et mémoire.

Le dispositif lui permet aussi de constater le processus de sémantisation propre à l'artiste – soit ce processus biologique qui le compose tout aussi. Ceci dit, *The First Forty* porte la trace de ce processus de remémoration qui, comme le souligne Le Goff citant Changeux, « fait intervenir non seulement la mise en place de traces, mais la relecture de ces traces » ([1977]1988, p.356). Le spectateur-usager découvre non seulement le passé historique de l'artiste, qui lui est peut-être familier ou non, mais aussi le passé des appareils. Les vidéos révèlent ces objets qui font partie de la mémoire de la communauté *underground*. Par exemple, la vidéo 39 dévoile Mekas entrain de monter à l'aide d'un appareil quasi obsolète aujourd'hui, une table de montage, son film *As I was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000). De cette manière, le spectateur découvre un objet qui tenait une part importante dans le processus de

socialisation et de reconnaissance propre à l'artiste et à sa communauté d'appartenance au tournant des années 1960 et 1970. Plongé dans l'histoire de l'artiste, il constate que l'histoire du « je-Mekas » est constituée par une multitude d'individus, de lieux et d'évènements : le spectateur-usager se rend compte que le temps historique est un temps collectif, puisque les vidéos rassemblent divers individus, certains plus connus que d'autres. De cette manière, la reconnaissance s'acquiert pour ainsi dire non seulement par une simple apparition et une capacité de « dire » qui l'on est, mais bel et bien de raconter d'où l'on vient.

Pour conclure, la consultation numérique offre au spectateur-usager la possibilité d'une consultation libre lui divulguant de l'information qui ne relève pas seulement d'une mise en trace de l'*apparaître*, tel que l'on peut la constater sur divers réseaux sociaux ou sites personnels. En fait, par la valorisation de son lien avec les individus représentés, à la fois défunts et vivants, et de leur lien à une pratique filmique quasi-obsolète, Mekas invite le spectateur-usager à reconnaître le processus de remémoration individuel qu'il met en œuvre, qui implique l'altérité et le passé de celle-ci. Ce processus implique en effet non seulement l'altérité de ceux qu'il filme, mais implique aussi le spectateur-usager dont la fonction est de reconnaître le travail de l'artiste, à travers la consultation interactive qui est propre au dispositif. À partir de là, une dynamique de reconnaissance mutuelle peut s'enclencher. L'implication du spectateur-usager peut alors engendrer son propre désir d'agir et de donner à l'autre sa propre histoire, qui se baserait sur la reconnaissance de soi et des autres dans le temps. Nous avons alors affaire à cette dynamique du don, dont parle Godbout, qui repose, en bout de ligne, sur la reconnaissance mutuelle de ceux qui s'y engagent.

B) Esprit marchand et don

À nouveau, nous ne pouvons écarter le principe marchand de cette étude du don à l'ère cybériste. Comme relevé précédemment, l'utilisateur du Web 2.0 en 2006 peut se créer une identité via l'utilisation de plateformes qui lui permettent de posséder son propre espace web, *a priori*, gratuitement. Cependant, les hébergeurs fonctionnent selon des principes économiques bien concrets, malgré le modèle économique hybride employé. La ressource et le produit ne font qu'un : l'image du spectateur-usager et son identité virtuelle. Ainsi, il n'est pas surprenant que les publicitaires exploitent non plus le produit à vendre dans un premier temps, mais l'émotion (Renaud, 2006, [s.p.]). Prenons par exemple, la publicité pour Google réalisée en 2012, où un père écrit un courrier électronique par jour à sa fille dès sa naissance. Cette publicité mise sur le lien entre un père et son enfant afin de promouvoir les possibilités cybernétiques propres à ce navigateur. L'émotion et les liens primaires sont au cœur de cette courte vidéo. Le spectateur-usager, est-il d'autant plus réceptif à recevoir un don misant sur la reconnaissance identitaire qui le lie aux autres, soit ce besoin primaire chez tout un chacun? À partir de ce contexte socioéconomique hybride qui évolue depuis l'apparition du Web 2.0⁴⁵, la signification du don de *The First Forty* est-elle influencée par la logique marchande et culturelle de l'ère du cyberspace? L'esprit marchand propre à cette époque se retrace-t-il au sein du dispositif *The First Forty*? Est-ce que le geste de don et sa représentation se voient subsumés par celui-ci? Derrière l'accès gratuit à ce dispositif virtuel se cache-t-il un intérêt financier lucratif pour l'artiste à l'image du fonctionnement économique hybride employé par de multiples compagnies informatiques?

⁴⁵ « The idea of Web 2.0 was introduced at a 2004 conference of the O'Reilly Media Group ».p.48 et il représente une réorganisation des relations entre producteurs et publiques afin de rentabiliser le « marché internet » selon l'exploitation de la créativité du public et des productions « peer to peer » (Jenkins, Ford & Green, 2012, p.49)

a. Système caché ou plateforme de reconnaissance?

Alors que les plateformes de création d'identité virtuelle prolifèrent sur le Web, elles ne dévoilent pas en tant que telles la « production » qui se cache derrière leur apparition respective. Le système producteur est fantomatique. Cacher la production afin de vendre le produit consiste en une stratégie commerciale répandue employée par les industries qui œuvrent dans le secteur tertiaire⁴⁶, comme celle du cinéma et de l'informatique. Dans notre société moderne occidentale, comme le propose Godbout, le système produit « tout seul » (2007, p.331). Les compagnies tout comme les industries culturelles ou encore les utilisateurs des plateformes web ne dévoilent pas nécessairement la production de leurs biens, services ou de leur site web. *The First Forty* ne semble pas correspondre à cette façon de produire des images, ces « produits-ressources » au cœur de la production et de la consommation courante. Revenons à la vidéo 37 intitulée *Taping As I was moving Ahead...* La vidéo présente la condition d'apparition du film *As I Was Moving Ahead I Occasionally Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000). *The First Forty* dévoile ainsi une partie technique du dispositif cinématographique : le montage. Ce n'est pas le seul élément technique qui est dévoilé. En effet, le court portrait de Barbara Rubin, soit la vidéo 32, permet au spectateur-usager de constater une des conditions d'apparition des images : le tournage. Remarquant que la femme à la caméra ne filme pas à l'aide d'une caméra numérique, le spectateur-usager découvre un appareil modelant le dispositif cinématographique d'une époque antérieure, plus particulièrement celle de l'institutionnalisation du cinéma expérimental. Il est plongé dans cette époque où justement « L'expérimental pointe la dimension technique à l'œuvre dans le cinéma. Il désigne un art qui met au devant ce que le cinéma traditionnel cherche à dissimuler : la machinerie, le dispositif, le procédé » (Turquier, 2005, p.15).

C'est ce type de représentation qui permet d'échapper au rapport habituel entre producteur-consommateur géré par le marché (Godbout, 2007, p.332). En effet, la

⁴⁶ Selon l'INSEE, ce secteur est défini en complémentarité avec le secteur primaire et secondaire : il recouvre un vaste champ d'activités qui va du commerce à l'administration, en passant par les transports, les activités financières et immobilières, les services aux entreprises et services aux particuliers, l'éducation, la santé et l'action sociale. Il recouvre donc la production de biens et services.

séquence met de l'avant le processus de production d'un film. Le spectateur-usager y voit Mekas en train de monter ses images pour produire son film : on y voit le matériel de production, une séquence du film en gros plan et le lieu de travail de l'artiste ainsi que ses gestes liés au processus de montage. Sa capacité d'agir est ainsi représentée. Ce dévoilement contraste donc radicalement avec la façon moderne de parler de la production. Dans ce dévoilement du dispositif, un manque se remarque : la révélation du dispositif virtuel par lequel le spectateur-usager consulte la vidéo. Il n'est pas en mesure de comprendre « comment » ces séquences datant du milieu du 20ème siècle se retrouvent autonomisées et accessibles sur le Web. Le devenir « vidéo » n'est pas explicité, ni montré. Le processus de création virtuel des vidéos ne peut qu'être déduit à partir de la propre expérience du spectateur-usager vis-à-vis des appareils numériques faisant partie de son quotidien, et modelant son dispositif de vision. La production de *The First Forty* ne se retrace que grâce à l'interaction binaire nécessaire à la consultation : « la machine électronique fait du corps du visiteur l'instrument privilégié de l'exploration, c'est-à-dire de la révélation du dispositif : il est celui qui l'active » (Duguet, 2002, p.25). Cette exploration lui révélant donc son propre dispositif, il serait en mesure de réfléchir les gestes de l'artiste qui a construit cette architectonique virtuelle. C'est aussi en plongeant le spectateur-usager dans l'histoire de son labeur technique, que Mekas l'invite à lui faire confiance sur ces méthodes de travail. En dévoilant celles-ci, le spectateur est en mesure d'adopter un mode de lecture esthétique qui le mène à respecter le travail de l'artiste, pour, éventuellement, recevoir sa création comme un don. Ainsi, le spectateur est apte à réfléchir les gestes du créateur qu'acquiert le spectateur-usager dans le système de consultation interactif et découvrir l'histoire du travail de Mekas. De cette manière, *The First Forty* peut être reconnu comme un espace virtuel de partage au service de la mémoire et de la reconnaissance historique dont le système de production est peut-être caché, mais se révèle par cette dite pratique interactive et individuelle du spectateur-usager. Tout comme pour *365 Days Project*, cette dimension « cachée » du dispositif permet au spectateur d'être au plus près de « la mesure intime » propre à *The First Forty* en raison de ce mode de consultation et de son contenu qui dévoile, entre autres, ses souvenirs et ses liens avec ses amis. Le spectateur a en effet la possibilité de regarder ces

vidéos dans les conditions qu'il souhaite- en accord avec sa pratique régulière du non-lieu virtuel et le contenu personnel que dévoile Mekas :

[...] que ce soit en termes de position, de concentration ou d'horaire, qu'on veuille le voir en boucle ou non, dans l'ordre ou non. Il est également possible d'y revenir quand on le souhaite, car la bande est téléchargée dans l'ordinateur : ces '*shorts films*' nous suivent dans notre propre intimité, au sein de notre univers personnel (Ferrer, 2009, [s.p]).

Constitué par l'altérité et par la personnalité de l'artiste, *The First Forty* reste personnalisé, tout en permettant au spectateur de particulariser sa « lecture » des histoires, de l'Histoire, qui s'y trouvent.

b. Les images du passé : valeurs d'agrément rentable ou promesse de fidélité?

Cet espace dans lequel se retrouve le spectateur-usager le mène à consulter des vidéos dont la forme rappelle celle de bandes annonces présentées en salle de cinéma. Celles-ci servent d'outils promotionnels : données à être vues, pour, éventuellement, inciter le spectateur à visionner le film mis en intrigue durant ces quelques secondes. De plus, Mekas précise textuellement que certaines vidéos se trouvent dans d'autres de ses films, et que certaines consistent en des remontages. Afin de découvrir plus amplement le travail de l'artiste et de découvrir ce processus de création, le spectateur-usager doit avoir accès aux films. Il est possible qu'il soit dans l'obligation de payer afin de les visionner : en achetant les dvd ou encore en assistant à une projection. Cependant, Mekas insiste sur l'autonomisation des vidéos dans la brève note introductive. De cette manière, le spectateur-usager les reçoit comme un cadeau. L'architecture propre au site web constitue un espace dans lequel le spectateur est libre de « déambuler » virtuellement. L'acte de donner ce nouveau travail de collage, de remontage, dépasse l'ordre de la nécessité. Il est libre des logiques mécanistes et déterministes, et tend à se lier « à l'expérience de la vie, à l'apparition, à la naissance, à la création », caractéristiques qui se trouvent à la base d'un geste de don (Godbout, 2000, p.124). De plus, payer pour visionner le reste du travail ne se constitue pas totalement comme un geste purement

marchand rompant le lien entre producteur et consommateur. En effet, il se constitue comme un acte de contribution volontaire comparable à la participation financière du public et des mécènes dans les années 1970. À partir de là, il est possible de proposer que le marché *est* au service du don. La participation financière et créative n'est en fait que le résultat de l'expérience sociale du don, qui « serait une expérience sociale fondamentale » : une expérience « où la société est vécue comme communauté » (Godbout, 2000, p.126). Cependant, l'argument de Ken Jacobs au tournant des années 1970 pourrait être actualisé. Le contenu des vidéos offrant une fenêtre sur l'immensité du travail de l'artiste renferme des portraits d'individus connus historiquement, des stars (Andy Warhol, John Lennon ou encore Yoko Ono). Cet emploi des images d'*autres*, qui, à ce jour, sont employées à des fins commerciales (comme, par exemple, la vente d'objets à leur effigie) ne consiste-t-il pas en une stratégie qui pousserait le spectateur-usager à éventuellement entrer dans une dynamique de consommation dépourvue de liens socialisants ? Est-ce que cet usage profiterait directement à l'artiste, sans le lier à son spectateur ?

Malgré l'architectonique virtuelle fragmentée permettant de dresser une sorte d'album retraçant l'histoire de l'artiste, le « tout » reste une notion présente et importante. Le titre lui-même confère à ces capsules leur importance selon leur interdépendance, selon leur relation entre elles. *The First Forty*, soit « La première quarantaine », les lie dans cette unité *première*, comme la « First Draft », soit la première ébauche, liait les différentes parties qui composent *Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden*. En effet, « parmi ses nombreuses séquences, quatre ont un double statut : *Report from Millbrook, Cassis, Hare Krishna*, et *Notes on the Circus* sont des films réalisés en 1966, qui ont été par la suite incorporés à *Walden*. Leur appréhension en tant que films autonomes ou comme séquences de *Walden* n'est pas équivalente » (Bonney & Hibon, 1992, p. 26-27). À la fois autonomes et liées, ces séquences employées et réemployées rappellent alors ces capsules composant *The First Forty* : seules et, à la fois, regroupées. Puis, au cœur de certaines vidéos - 4, *Poets at the Living Theater*, 5, *Velvet Underground's First Public Appearance*, 23, *Fluxus on the Hudson* - on retrouve cette communauté *underground* et *Fluxus* en interaction. Que ces trois vidéos ne se trouvent pas au sein

d'une même vidéo permet à l'artiste d'effectuer un « zoom » sur certains événements, lieux et individus, sur certains souvenirs, afin de favoriser son processus d'individuation. Cela confère aussi une ampleur patrimoniale aux vidéos dans lesquels le spectateur reconnaît des personnalités « starisées », vivantes ou défuntées. Lorsque Mekas donne à voir dans trois différentes vidéos Andy Warhol, un des artistes qui a marqué le monde de l'art contemporain, il valorise son lien avec ce dernier. Il augmente la valeur d'agrément de son travail en présentant singulièrement un homme, dont certaines créations élevèrent le produits de consommation populaire (*Campbell's Soup Cans*, 1962) à celui d'œuvre d'art. L'emploi de son image n'élève-t-il pas à son tour *The First Forty* à un statut d'œuvre d'art populaire? Ne lui confère-t-il pas une certaine notoriété sociale, culturelle et historique? Cette valeur est aussi amplifiée par la représentation du *bed-in* effectué à Montréal par John Lennon et Yoko Ono en 1969 : ces images se trouvent aussi dans *Walden*. Alors, est-ce qu'à partir de cet usage de ces « images de marque » que sont devenus ces protagonistes, le spectateur est en mesure de percevoir cette représentation comme au service du lien social et non comme une façon d'obtenir un gain financier ou une notoriété publique intéressée? En effet, ces deux individus de renommées historiques et internationales sont l'objet d'une popularité à la fois marchande et sociale. Cependant, la rétrospection que confère le réemploi d'images retrouvées dans *Walden* permet à la représentation d'acquérir une force indépendante de la valeur des « produits » que Lennon et Ono sont devenus pour l'industrie culturelle. En effet, c'est le lien social entre Mekas et ces derniers qui domine grâce à ce travail de réédition des images. De cette manière, ce n'est pas la logique marchande qui prend le dessus, mais le don. La représentation est au service du passé et de l'évènement vécus en commun par le filmeur et les filmés. De plus, les titres et descriptions accompagnant les vidéos semblent empêcher de considérer l'emploi de ces icônes comme des objets qui permettraient un gain lucratif pour l'artiste. Par exemple, la vidéo 25 s'intitule « To John with Love ». Mekas dédie cette vidéo à John Lennon par delà sa mort puisqu'il est décédé en 1980. À nouveau, Mekas donne la vidéo 32 à Barbara Rubin dont il en fait l'éloge au sein de la description de ce mini portrait : « To Barbara with Love ». L'emploi de leur prénom et du terme « amour » accentuent l'impression de proximité entre Mekas et ces individus. Inévitablement, le don se

concrétise au sein même du titre par l'emploi du « to », soit « à (John, Barbara) », assurant une adresse directe à l'autre. De cette manière, Mekas donne à ceux qui ont su lui *donner* leur amitié. Le don à un défunt, comme à John Lennon, permet d'insister sur le caractère non utilitaire de ce geste. En effet, il n'est pas rendu au service du lien tangible qu'entretient Mekas avec son ami disparu. Il se constitue tel une promesse : celle d'honorer le lien d'amitié subséquente. C'est par cette forme de promesse, qui prend forme par le don de cette représentation, que le parcours de la reconnaissance mutuelle entre le donneur de son histoire et le récepteur de cette histoire est en mesure de s'accomplir. En tant qu'altérité incluse, le spectateur-usager est témoin de la promesse de fidélité que représente Mekas au sein de *The First Forty* par-delà le temps et la mort.

Conclusion

Selon Godbout, la mise en péril de l'identité du donneur et du receveur constitue une bonne raison de ne pas donner ou de nier un don. Remarquant les critiques virulentes de Ken Jacobs et de Susan Sontag à l'égard de Jonas Mekas, le don d'une représentation identitaire dans un contexte d'aspiration à une reconnaissance collective pourrait peut-être constituer une mise en péril de l'identité chez le receveur. Le geste de don est aussi menacé par l'esprit marchand de l'environnement dans lequel il est effectué. Cependant, nous avons soulevé que le mode de production, circulation et de diffusion des créations produites par la communauté *underground* se forme en opposition à celui de l'industrie cinématographique hollywoodienne dite dominante. Puis, à l'ère cybérisme, le dévoilement de la production de *The First Forty* contraste singulièrement avec le mode de production de biens, services et identités virtuelles en circulation. Cette étude nous mène à proposer que c'est le geste de don retracé et cristallisé au sein de *Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden* (1969) et de *The First Forty* (2006) qui domine. Ces dispositifs qui dévoilent le processus de reconnaissance de l'artiste, dévoilant son « je –collectif », sont en mesure d'être perçus et reçus comme des dons par un spectateur tant familier qu'étranger qui est dès lors affecté par ce désir de reconnaissance identitaire : il peut s'identifier au geste créateur qui atteste les habiletés d'action et de narration d'un être singulier. À partir de cette réception, il serait en mesure de donner à son tour et d'ainsi concrétiser son parcours de reconnaissance, constitué par ses propres aptitudes d'action et de narration. Revenons plus précisément sur notre cheminement qui nous pousse à croire que c'est le geste de don de ces dispositifs, portant la trace des parcours de reconnaissance, qui tend à inciter les spectateurs à donner à leur tour, et ce, singulièrement.

En 1969, Mekas réalise son film *Diaries, Notes and Sketches: Also Known As Walden* dans lequel se trouve représentée des identités collectives et individuelles. Les séquences portent la trace du processus de socialisation qui mise sur le travail collectif et collaboratif du milieu artistique *underground* et *Fluxus*. Le montage de ce film, lui, porte

la trace de l'exilé toujours déplacé qui se lie aux autres par et grâce à la pratique filmique : Ruoff propose qu'en effet, le film porte la trace de cette nouvelle maison, voir se constitue comme un espace « créant » sa nouvelle maison pour remédier à sa situation d'exilé (1991, p.295). La table des matières papier qui accompagne le film, élaborée par Mekas, dévoile le *don* du film par l'artiste à certains spectateurs: un public d'amis, ainsi qu'à un public composé par quelques étrangers. Contrairement à d'autres films qui impliquent le spectateur seulement par l'acte de visionnement, le dispositif *Walden* interpelle directement le spectateur accentuant ainsi son rôle de receveur. Cependant, son esthétique singulière et non située discursivement peut bloquer sa réception comme « film » en tant que tel. En effet, sa forme et son contenu ne permettent pas une lecture selon un mode unique : le spectateur doit passer d'un mode de lecture à un autre, tout en suivant le rythme frénétique découlant du montage, s'il veut *vibrer* au rythme des événements représentés.

L'unité filmique constitue une représentation identitaire collective dans laquelle les liens se fondent sur des rapports primaires, fraternels et familiaux en coexistence avec la pratique filmique des protagonistes en relation. Suivant la logique de la reconnaissance identitaire, le film se constitue alors comme un espace dans lequel les individus filmés peuvent attester de leur faculté d'agir, singulièrement (par leur pratique filmique) et collectivement (comme membre de leur famille et comme communauté). De cette manière, cette représentation joue le rôle de « ciment social » pour ces individus représentés (Dortier, [2000] 2010). En effet, le dispositif *Walden* montre une partie de l'histoire des individus filmés qu'ils peuvent revoir, et à partir duquel ils peuvent se remémorer le passé. Cette histoire montée par un « je » est ainsi composée par une multitude de souvenirs, qui, comme le propose Maurice Halbwachs, demeurent collectifs. Non seulement, le dispositif met en valeur la communauté d'appartenance de l'artiste, mais se constitue comme un lieu d'expression du soi qui empruntent des caractéristiques formelles aux journaux intimes écrits. Le film est ainsi un espace de retour mnémorique dans lequel l'artiste atteste de ses propres capacités d'agir et de se raconter : au sein duquel, à son tour, il peut revenir pour y accomplir son processus individuel et personnel

de reconnaissance. De cette façon, le dispositif qui porte la trace d'une écriture fragmentée audiovisuelle du soi se constitue comme un don que l'artiste se fait à soi.

À partir du partage de ces deux dons et comme le soulignait Elizabeth W. Bruss en parlant des lecteurs de journaux intimes publiés, le spectateur étranger, cet autre « je-collectif » curieux des histoires des autres, peut éventuellement s'identifier à ce processus. Cependant, comme *Walden* est le premier film *médiant* ce jeune style littéraire, il n'a pas été surprenant de constater que ce n'est que six ans plus tard que cette esthétique du film personnel est le genre le plus populaire au sein d'un milieu de praticiens qui désormais dépasse le cercle strict des proches de Mekas. Le film en tant que don aurait pu convaincre des spectateurs d'adopter ce style filmique, peut-être même, les aurait poussé à se tourner vers cette pratique afin d'attester de leur propre faculté d'action et de narration. Cependant, donner à des étrangers dont les besoins sont méconnus n'est pas une mince entreprise. Non seulement, l'œil des spectateurs de l'époque n'était peut-être pas éduqué pour « accepter » ce style filmique, mais à cela s'ajoute l'esprit marchand de la société dans laquelle vivent ces dits individus. Godbout relève que cet esprit peut en effet empêcher le geste de don de s'accomplir, voir même d'être ainsi perçu. L'accusation d'opportunisme que proclament publiquement les deux pairs critiques de Mekas exemplifie la réaction sociale que constate Godbout : « Pour l'avant-garde, seule l'appréciation de la communauté des producteurs comptait, c'est-à-dire celles des autres artistes. Avoir du succès, pour l'avant-garde, était une preuve d'échec » (Godbout, 2007, p.330). Ce succès s'apparenterait à la réception valorisée au sein de l'industrie cinématographique dominante contre laquelle s'élevait la tendance artistique *Fluxus* et la communauté *underground*. Alors que *Walden* confère une valeur d'agrément aux représentés, il est compréhensible que le dispositif puisse être perçu comme un outil promotionnel visant un gain financier et lucratif. Cependant, comme nous l'avons soulevé, le film constitue une promotion, en son sens littéral, d'une communauté dont le fonctionnement financier ne valorise pas le gain lucratif : système caractérisant l'industrie cinématographique dominante. De plus, les transactions financières ne profitaient pas directement aux artistes, mais aux institutions qui fonctionnaient de manière coopérative. La participation financière individuelle faisait aussi partie de la réalité sociale du

mouvement *underground*. L'argent était ainsi au service de la pratique, et assurait la viabilité de la communauté et du monde de l'art en devenir. Ainsi, cette représentation d'un groupe qui ne fonctionnait pas selon un modèle marchand misant sur la rupture des liens entre le producteur et les publics, valorisant donc la pure matérialité de l'objet en circulation, ne porte pas la trace de ce type de rapport financier.

À l'ère cybérisme, Mekas poursuit ses activités créatrices et met sur pied un dispositif numérique accessible gratuitement sur son site internet officiel en 2006 intitulé *The First Forty* : constitué de quarante vidéos renvoyant à des époques de filmages datant des années 1950 jusqu'aux années 2000. Réemployant certaines séquences qui se trouvent entre autres dans *Walden*, *The First Forty* ne s'apparente plus à un journal intime que le cinéaste tient au jour le jour, mais se rapproche d'une autobiographie qui, malgré les coupures et en rupture avec la chronologie liée aux époques de filmage, s'axe vers une narration du passé partagé par l'artiste et la communauté représentée - d'autant plus imaginaire que réelle puisqu'on y retrouve un bon nombre de personnes défuntées. La finalité de cette création est de présenter son travail à un nouveau public que Mekas détermine comme son nouveau public d'internautes. À nouveau, il *donne* son dispositif à des spectateurs.

Dans un premier temps, nous avons remarqué que Mekas donne à nouveau à sa communauté artistique, *désœuvrée* et à l'œuvre. Ce don passe par une reconnaissance du passé qui se cristallise par le geste de réemploi des images et de l'insertion de sa voix *off* qui commente largement les images : la mémoire conceptuelle de l'artiste est ainsi palpable. L'Histoire est racontée. Mekas reconnaît ainsi ce passé, ces individus, au présent de la création assurant ainsi une forme de promesse qu'il fait à la mémoire de cette communauté. Dans un deuxième temps, *The First Forty* qui porte donc la trace du processus mnémonique de sémantisation de Mekas est à son tour un espace de retour pour ce dernier : il lui permet de se reconnaître comme être capable d'agir et de raconter à l'ère cybérisme. Il est à la fois un repère sémantique et technique qui lui sert de tremplin pour continuer de créer. En effet, en 2007, il entreprend son *365 Days Project* qui consiste en la création et mise en ligne d'une vidéo par jour sur son site web, se rapprochant à nouveau de la forme du journal intime écrit. Finalement, guidés par l'étude de *Walden* à l'aide de la

théorie du don, nous avançons que grâce au don que Mekas fait à sa communauté et à lui-même, il est en mesure de donner ce dispositif numérique à des étrangers.

L'information ne relève pas seulement d'une mise en trace de l'*apparâître*, phénomène commun constaté sur divers réseaux sociaux ou sites personnels. En effet, par la représentation de son lien avec des individus à la fois vivants et défunts ainsi qu'à leur lien à une pratique filmique nécessitant du celluloid, soit quasi-obsolète, Mekas invite le spectateur-usager à découvrir son propre processus de remémoration individuel impliquant l'altérité et la mémoire partagée. De cette manière, ce spectateur-usager constate que Mekas est tourné vers l'autre, et se rend compte de son aptitude à partager sa vie personnelle et collective avec des étrangers. Comme pour la lecture d'un journal intime ou d'une autobiographie, la curiosité du spectateur à l'égard de l'intimité de l'auteur est attisée. C'est aussi la relation d'interactivité binaire, familière à l'ère du numérique pour un public nord-américain et occidental, qui nous a permis d'avancer que le spectateur-usager peut recevoir *The First Forty* comme un don. En effet, grâce à cette interactivité, le spectateur-usager étranger, par le fait même exclu de la représentation, est le *moteur* nécessaire au dévoilement de cette représentation du processus de reconnaissance de l'artiste. En effet, l'architectonique favorise la lecture des vidéos comme bon lui semble et le libère des contraintes de réception liées au visionnement d'un film en salle de cinéma. Cette caractéristique lui permet de devenir à son tour monteur de l'Histoire. Attestant ainsi de ces propres habiletés d'action et reconnaissant celles de Mekas, en tant qu'instance complétant ce processus de reconnaissance, il est en mesure de recevoir *The First Forty* comme le don qu'il constitue et d'entrer dans une dynamique de don.

Cependant, tout comme pour *Walden*, nous nous sommes questionnés sur l'esprit marchand ambiant qui, comme le propose Godbout, peut empêcher le don d'être ainsi reçu ou perçu. En 2006, les technologies informatiques et numériques ainsi que l'usage du Web 2.0 se font de plus en plus populaires. Le règne d'une économie hybride caractérisée par un système de production « caché » dont les images constituent des ressources de production fait jour. Cette caractéristique empêcherait la formation de liens entre producteurs et consommateurs : l'échange se réduit à l'objet ou au service au cœur de la

transaction. Que ce soit un film, une plateforme web ou une œuvre d'art, les étapes de production ne sont que rarement dévoilées. Malgré que le processus de numérisation et de mise sur pied de *The First Forty* ne soit, lui aussi, pas dévoilé, Mekas divulgue le processus de montage d'un film en pellicule ou encore, montre des images de tournage d'un film dans les années 1960. Plongé dans l'histoire technique du cinéma, tout en adoptant une position de réception autonome et personnalisée grâce au dispositif numérique, le spectateur-usager est en mesure de réfléchir les gestes de Mekas quant à la création *The First Forty*. De cette manière, le dispositif et sa réception contrastent avec la façon de recevoir un bien ou service à l'ère cybériste. Les vidéos qui, elles, dévoilent des individus défunts considérés à ce jour comme des « stars », tel que John Lennon ou Andy Warhol, peuvent agrémenter la notoriété de Mekas, telle une publicité favorisant la consommation d'un produit. Cependant, en démontrant que le don à un défunt dépasse l'utilité dans le monde tangible, et, par le fait même, ne consiste pas en un geste utilitariste au premier degré, nous pensons, qu'au contraire, cet emploi représente la reconnaissance que voue Mekas à ces individus. De cette manière, il honore la mémoire de ce lien : ce lien qui, par le passé, lui a permis d'accomplir son parcours de reconnaissance. Le spectateur-usager est ainsi un témoin de la reconnaissance et de la fidélité que voue Mekas à ces individus, membres de la communauté *underground*, par-delà le temps et la mort.

Concernant *Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden* et *The First Forty*, l'adresse directe de Mekas à ses spectateurs permet à ceux-ci d'entrer dans un état de réceptivité particulier, d'être entraînés dans le cercle vertueux du don filmique, ce que n'entrevoient pas non plus forcément tous les spectateurs. Cependant, en questionnant la manière dont entrent en résonance et en relation le don de l'œuvre aux protagonistes filmés et le don perçu/reçu à travers l'œuvre par un spectateur étranger, nous pensons que le spectateur, étranger ou familier au travail de Mekas, est en mesure d'adopter et de comprendre la démarche créatrice impliquant l'esprit du don de l'artiste à partir de sa propre expérience de la communauté, des technologies numériques ou cinématographiques, du don et de sa quête de reconnaissance.

Humblement, notre entreprise souhaitait démontrer que les dispositifs audiovisuels/cinématographiques sont des « objets » qui méritent une attention

sociologique particulière lorsqu'il est question du don : après tout, la création cinématographique n'est-elle pas le résultat du don artistique propre au réalisateur qu'il souhaite partager avec un public, avec des *autres*? La diffusion d'un film ne constitue-t-elle pas un geste de don de soi vers la communauté? En démontrant que, effectivement, *Diaries, Notes and Sketches : Also Known As Walden* (1969) et *The First Forty* (2006) constituent des dons de dispositifs, qui portent la trace des représentations du parcours de reconnaissance propre à l'artiste, donnés à divers publics, nous avons pu comprendre notre propre désir de donner à notre tour, et ce, en réalisant un court-métrage intitulé *Trace(s)*. Ce dernier, dont les séquences ont été tournées sur une période d'une année à l'aide d'une caméra numérique et d'une caméra super 8mm, montées suivant la chronologie des filmages, s'inscrit en filiation du travail artistique de Jonas Mekas. Il est un don résultant du sentiment personnel de dette de reconnaissance ressenti suivant les visionnements des créations de Jonas Mekas, sentiment qui s'est vu amplifié par la rencontre avec ce pionnier du mouvement artistique *underground* en 2012. *Trace(s)*, soit notre premier court-métrage, dévoile nos réflexions personnelles sur la question du deuil et de l'exil. Sa forme fragmentée et le montage audio postsynchronisé confèrent au film cette impression d'un temps suspendu, où la mémoire revient et, à la fois, prend forme. Lieu d'expression du soi, qui passe par la représentation de proches et de divers lieux d'appartenance, cet essai filmique porte la trace de notre mémoire. Il est considéré comme un espace de retour tangible qui nous permet de constater nos propres capacités « d'agir et de raconter ». Considéré comme un film amateur, il a été donné, dans un premier temps, à être vu par ma communauté d'amis et à ma famille. Il est aussi espéré que certains étrangers puissent s'identifier à la démarche créatrice qui a été en continue évolution pendant l'année de captation (multiples carnets de bord révèlent ce processus), ainsi qu'à cette tentative de représentation des manques liés au passé et à la disparition de celui-ci. Cette étude par la théorie sociologique du don de ces dispositifs cinématographiques hybrides qui cristallisent un parcours de reconnaissance d'un « je-collectif » explique le don que nous faisons à notre tour de la représentation de notre propre parcours de reconnaissance dévoilé dans *Trace(s)*.

Bibliographie

- Adams P., Sitney. [1972] 2002. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000 (Third Edition)*, New York : Oxford University Press, 461 p.
- Alfaro, Kristen. 2012, 1er janvier. « Access and the Experimental Film: New Technologies and Anthology Film Archives' Institutionalization of the Avant-Garde ». In *The Moving Image*, 25 pages en ligne.
<http://www.academia.edu/1881630/Access_and_the_Experimental_Film_New_technologies_and_Anthology_Film_Archives_Institutionalization_of_the_Avant_Garde>. Consulté le 02 mars 2013.
- Anthology Film Archives. En ligne. < <http://anthologyfilmarchives.org/> >. Consulté en 2011, 2012, 2013.
- Archer, Eugène. 1964, février 29. « Guns of the Trees ». In *New York Times*, p.12.
- Arnold, Liz. 2011. « Interview with Jonas Mekas, Cameraman for 'Empire' ». En ligne. <<http://www.wnyc.org/articles/features/2011/feb/18/interview-jonas-mekas-empire-cameraman/>>. Consulté en mars 2013.
- Assaad El Akremi, Narjes Sassi et Sihem Bouzidi. 2009, automne. « Rôle de la reconnaissance dans la construction de l'identité au travail ». In *Relations industrielles*, Vol.64, No.4, p.662-684 en ligne.
<<http://id.erudit.org/iderudit/038878ar>>. Consulté en 2013.
- Aziosmanoff, Florent, *Living Art, l'art numérique*, Paris: CNRS Éditions, 2010. 240 p.
- Badiu, Izabella. [s.d.] « Enjeux théoriques dans l'étude des journaux intimes du XXème siècle ». En ligne. <<http://www.arches.ro/revue/no04/no4art03.htm>>. Consulté en juillet 2013.
- Bayma, Todd. 1995, hiver. « Art World Culture and Institutional Choices : The Case of Experimental Film ». In *The Sociological Quarterly*, Vol.36, No.1, p.79-95 en ligne. <<http://www.jstor.org/stable/4121278>>. Consulté le 16 novembre 2011.
- Becker S., Howard. [1982] 2012. *Monde de l'art*, Paris : Flammarion, 379 p.
- Bonnefoy, Françoise & Danièle Hibon. 1992. *Jonas Mekas*, Paris : éditions du Jeu de Paume, 110 p.

- Bouhours, Jean-Michel. 2002. « Avant-Propos », dans *Jonas Mekas présente Fluxusfriends; George Maciunas, Yoko Ono, John Lennon*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, p.5-7.
- Bruss W., Elizabeth. 1976. *Autobiographical Acts : The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore et Londres: Johns Hopkins University Press, 224 p.
- Codognet, Philippe. 2003. « *Nature artificielle et artifice naturel* », dans *L'art à l'époque du virtuel*, Paris : L'Harmattan, p.83-94.
- « Brief Glimpses of Beauty ». 2008. In *C PHOTO MAG*. p.14-15 en ligne. <http://jonasmekasfilms.com/images/cm_ag_interview.pdf>. Consulté le 28 janvier 2012
- Caillé, Alain. 2007. « Introduction », dans *La quête de reconnaissance, nouveau phénomène social total*, Paris: Éditions de la Découverte/ M.A.U.S.S, p.5-15.
- Centre Pompidou. [s.d.] In *Collection*. En ligne. <<http://collection.centrepompidou.fr/mediaNavigart/oeudoc/fra/GE/NE/GENERATIONAUTO-I002373500179.htm>>. Consulté le 20 mars 2013.
- Certeau de, Michel. 1990. *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris : Editions Gallimard, 349 p.
- Changeux, J.-P. 1974. « Discussion – J.-P. Changeux – A. Danchin. Apprendre par stabilisation sélective de synapses en cours de développement » in *Morin et Piattelli Palmanini*, p.351-357.
- Chodorov, Pip (ed.). 2012. *Jonas Mekas: films, videos & installations (1962-2012). Catalogue raisonné*, Paris : Éditions Manifestations Paris Expérimental, 272 p.
- Clerget, Philippe (dir.), « La mémoire », *Les dossiers de La Recherche*, Hors-Série No.49, Paris : Sophia Publications. Juin 2012.
- Cuevas, Efrèn. 2006, hiver. « The Immigrant Experience in Jonas Mekas's Diary Films ». Document PDF. *Biography 29.1*. En ligne. <muse.jhu.edu/journals/biography/.../29.1cuevas.pdf>. Consulté en 2012, 2013.
- Dortier, Jeans-François. [2000] 2010. « Identité. Des conflits identitaires à la recherche de soi ». In *Sciences humaines*, Hors-Série No.34 en ligne. <http://www.scienceshumaines.com/identite-des-conflits-identitaires-a-la-recherche-de-soi_fr_12390.html>. Consulté en mars 2013.

- Duguet, Anne-Marie. 2002. *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 221 p.
- Elsaesser. Thomas. 2011. « Entre savoir et croire : le dispositif cinématographique après le cinéma », dans *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*. Lausanne : Éditions L'Age d'Homme, p.39-74.
- Ferrer, Laetitia. 2009, 07 octobre. « Jonas Mekas et le filmage au quotidien ». In *Klik, Critiques Éclectiques*. En ligne. <<http://klik.blog.lemonde.fr/2009/10/07/jonas-mekas-filmage-quotidien-par-laetitia-ferrer/>>. Consulté en mars 2012.
- Ford Sam, Joshua Green and Henry Jenkins. 2013. *Spreadable Media*, New York : New York University Press, 351 p.
- Frau- Meigs, Divina. 2011. *Penser la société de l'écran, Dispositifs et usages*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 138 p.
- Froger Marion. 2009. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 185 p.
- Godbout T., Jacques. 2000. *Le don, la dette et l'identité*, Montréal : Éditions du Boréal, 190p.
- Godbout T., Jacques. 2007. *Ce qui circule entre nous*, Paris : Éditions Le Seuil, 394 p.
- Hanley, William. 2007, 11 mai. « Jonas Mekas ». In *BlouinArtInfo*. En ligne. <<http://www.blouinartinfo.com/news/story/24523/jonas-mekas/>>. Consulté en 2012, 2013.
- Halbwachs, Maurice. [1950] 1997. *La mémoire collective*, Paris : Éditions Albin Michel, 295p.
- Heinich, Nathalie. [2001] 2004. *La sociologie de l'art*, Paris : Éditions La Découverte, 122p.
- Henri, Behar, 1992. « Jonas Mekas », *Le Monde*, 17 décembre, pp. 28.
- Hoog Emmanuel et Michel Hoog. 1995. *Le marché de l'art*, Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 128 p.
- Horak, Jan Christopher. 2010, automne. « Rereading Mekas : Avant-garde Film and Audience Subjectivity » in *Millenium Film Journal*, p.52-66.

- Internet Short Film Festival. 2010. « Interview with Jonas Mekas ». In *Dotfest*. En ligne. <http://www.dotfest.net/pages/mekas_interview>. Consulté en 2012, 2013.
- Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE). [s.d.]. En ligne. <http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=definitions/secteur_tertiaire.htm>. Consulté en mars 2013.
- James, David E. (dir.). 1992. *To Free The Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground*, Oxford : Princeton University Press, 333 p.
- Jerome Foundation. [s.d.]. « About The Jerome Foundation ». En ligne. <<http://www.jeromefdn.org/about>>. Consulté en avril 2013.
- Kerekes, Anna. 2010. *Pratique artistique du quotidien dans l'œuvre : "365 Day Project" de Jonas Mekas : formes journal et calendrier sur le web*. Mémoire de maîtrise, Paris, Paris-IV/Sorbonne, 150 p. En ligne. <<http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=X199800388&no=THESNUM14&id=X199800388>>. Consulté en décembre 2012.
- Lallier, Christian. 2009. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 250 p.
- Le Goff, Jacques. [1977]1988. *Histoire et mémoire*, Paris : Gallimard, 409 p.
- Maciunas, George. 2002. « Ici, George Maciunas qui vous parle de l'histoire de Fluxus », dans *Jonas Mekas présente Fluxusfriends : George Maciunas, Yoko Ono, John Lennon*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, p.99-114.
- Mekas, Jonas. [s.d.] *About Jonas: Biography*. En ligne. <<http://www.jonasmekasfilms.com/biography>>. Consulté en 2011, 2012, 2013.
- Mekas, Jonas. [s.d.] *Videos : The First Forty (2006)*. En ligne. <<http://www.jonasmekasfilms.com/40>>. Consulté en 2011, 2012, 2013.
- Mekas, Jonas (réal.). 1969. *Diaries, Notes and Sketches, Also Known as Walden* et le document d'accompagnement. Notes de programmes conçues par Georges Maciunas (1969), reprises et réadaptées par Pip Chodorov. Paris : Re: Voir Video. DVD, 2009, 180 min.
- Mekas, Jonas. 2002. « Lettre au lecteur », dans *Jonas Mekas présente Fluxusfriends George Maciunas, Yoko Ono, John Lennon*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, p.9

- Melton, Hollis. 2002. « Remarques à propos de Soho et réminiscence », dans *Jonas Mekas présente Fluxusfriends George Maciunas, Yoko Ono, John Lennon*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, p.115-126.
- Meltybuzz. 2012. *Google Chrome : ma petite Chloé, la nouvelle campagne TV*. <<http://www.meltybuzz.fr/google-chrome-ma-petite-chloe-la-nouvelle-actu94583.html>>. Consulté le 10 août 2013.
- National Association of Theatre Owners. 2011. En ligne. <<http://www.natoonline.org/statisticstickets.htm>>. Consulté en avril 2013.
- Odin, Roger. 1997. *Cinéma et production de sens*, Paris : Éditions Armand Colin, 285 p.
- Odin, Roger. 2000. « La question du public. Approche sémio-pragmatique ». In *Réseaux* Vol.18, No.99, p.49-72. En ligne. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_2000_num_18_99_2195>. Consulté en juin 2013.
- Renaud, Nicolas. 2006, juillet. « La ‘socialisation’ de la logique marchande : la bonne publicité est la pire ». In *Hors Champ* (Médias et Société). En ligne. <http://www.horschamp.qc.ca/article.php?id_article=230>. Consulté en février 2013.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris : Stock, 386 p.
- Rigoulet, Laurent. 2012, 14 décembre. « Jonas Mekas : ‘pour moi la caméra est comme un saxophone’ ». In *Télérama.fr*. En ligne. <<http://www.telerama.fr/cinema/jonas-mekas-pour-moi-la-camera-est-comme-un-saxophone,90815.php>>. Consulté le 15 avril 2013.
- Roufs, Emma. 2012, Mars. *Entrevue filmée avec Jonas Mekas*. Brooklyn : New York.
- Roussel, Vincent. 2009. « Walden de Jonas Mekas : point de vue » dans *Kinok.com*. 4 pages en ligne. <http://www.kinok.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=83>. Consulté en janvier 2012.
- Sudre, Alain-Alcide. 1999. « Jonas Mekas (1922 Seminiskai) », dans *L'Art du mouvement : le cinéma d'artiste dans les collections du Musée national d'art moderne 1914-1996*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p.290-294.

- Turquier, Barbara. [2005] 2008, 11 février. « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) ». In *Tracés. Revue de Sciences humaines*. En ligne. <<http://traces.revues.org/171>>. Consulté le 11 juillet 2013.
- Vogel, Amos. [1974]2004. *Film As Subversive Art*, New York : D.A.P./Distributed Art Publishers, 335p.
- Yue, Geneviève. 2005, 08 février. « Jonas Mekas » dans *Senses of Cinema*. En ligne. <<http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas/>>. Consulté en mars 2012.
- Zimmerman R., Patricia. 1986, été-automne. « The Amateur, The Avant-Garde, And Ideologies of Art », *Journal of Film and Video*, Vol. 38, No.3-4, 63 p.
- Zryd, Michael. 2006, hiver. « The Academy and the Avant-Garde: A Relationship of Dependence and Resistance ». In *Cinema Journal*, Vol.45. No.2, p.17-42 (1 à 9 en ligne).<<http://www.jstor.org/stable/3877761>>. Consulté en janvier 2012.

