

Carnets filmés

La tradition du journal dans le film et la vidéo d'artistes

Maria Palacios Cruz (Université libre de Bruxelles)

Genre majeur du cinéma expérimental, le journal filmé donne lieu à des tensions et des liens entre l'aspect intime et privé du journal et le caractère public de l'œuvre artistique. Il s'agit d'un cinéma à la première personne qui s'inscrit en dehors du cinéma narratif traditionnel, se centrant sur l'intimité la plus personnelle. Cet article se propose de décrire les caractéristiques du journal en tant que pratique cinématographique et de parcourir la tradition du carnet filmé dans le cinéma d'avant-garde et la vidéo d'artiste.

Pendant six ans, entre 2001 et 2007, à l'époque de la « guerre contre la terreur » et de l'alliance Bush-Blair, l'artiste et cinéaste anglais John Smith enregistre avec une caméra mini DV amateur des moments nocturnes de ses séjours dans divers hôtels du monde. Tout commence le soir du 8 octobre 2001 ; Smith est invité au Cork Film Festival en Irlande et il rentre tard le soir à son hôtel. Les Etats-Unis et le Royaume Uni ont commencé à bombarder l'Afghanistan deux jours auparavant et lorsqu'il allume le téléviseur pour regarder les dernières infos, il découvre que l'image télévisuelle est immobile, paralysée, gelée. Comme il explique :

Expecting to see a moving image, I was surprised to discover that the close-up of a man's face that filled the screen was completely still, frozen in time. I watched the screen for several minutes but nothing changed, and the clock in the corner of the screen remained stopped at 1.41. What was happening? Why wasn't the image moving? Worried and confused, I picked up my video camera and attempted to talk about what was going on inside my head. I had no idea at the time that this spontaneous recording was the start of a project that would occupy me for the next six years.¹

Dans *Frozen War*, ainsi que dans les vidéos de la série *Hotel Diaries* qui suivront, Smith établit des associations entre son vécu, son quotidien et l'actualité internationale – les guerres en Irak et en Afghanistan, le conflit israélo-palestinien – montrant à quel point le personnel et le politique peuvent se percuter et se chevaucher. Le dispositif de ces vidéos est techniquement extrêmement simple et il vise l'immédiateté maximale : pas de mise en scène, pratiquement pas de montage, pas de traitement postérieur de l'image. Mais cette simplicité cache et dévoile à la fois la complexité du monde et des processus de signification.

Les confessions nocturnes de John Smith adressées à sa caméra vidéo ont une allure très familière, qui évoquent les milliers des *vlogs* (ou *video blogs*) qui peuplent désormais Internet, et qui sont le sujet et la matière de *Because We Are Visual* (2010), travail de fin d'études au KASK des jeunes réalisateurs belges Olivia Rochette et Gerard-Jan Claes. Entièrement composé de « confessions » vidéo toutes extraites d'Internet, *Because We Are Visual* explore la façon dont le regard médiatique de l'autre, à la fois perturbant et stimulant dans sa fugacité et son omniprésence, est devenu le point de référence incontournable dans l'obsessionnelle quête contemporaine d'identité et d'appartenance.²

¹ <http://www.johnsmithfilms.com/>

² À propos de *Because We Are Visual*, voir la programmation *Here We Are Now* à la page <http://www.diagonalthoughts.com>

Et cependant, en dépit de la simplicité de ses moyens et la spontanéité de son geste, les journaux vidéo de John Smith diffèrent de ceux des internautes de *Because We Are Visual* en ce que les carnets filmés de Smith ont été réalisés dans une logique de création artistique. Certes, à l'ère de la communication digitale, les « journaux », que ce soit sous la forme de *blog* ou de *vlog*, ont perdu leur nature intime d'antan acquérant le plus souvent un caractère public. Ils ne s'adressent plus seulement à un « soi », mais plutôt, et principalement, à l'autre, à un public. Dans ce sens, ils se sont rapprochés de la démarche de l'artiste.

Cinéaste expérimental reconnu (il ironise d'ailleurs dans *Pyramids/Skunk*, le quatrième épisode de la série, sur le fait d'être un des plus « célèbres cinéastes expérimentaux dans le monde »), Smith emploie dans la série *Hotel Diaries* la forme du journal filmé, très répandue dans la tradition du cinéma d'avant-garde aussi bien que dans le travail vidéo d'artistes contemporains. Ainsi, dans le travail récent de Smith, ces deux traditions distinctes se retrouvent, l'une associée au médium – la vidéo – qu'il utilise à présent ; l'autre renvoie à son parcours et son travail sur pellicule dans les années 1970-1980.

Rapprocher et comparer la série *Hotel Diaries* des *vlogs* contemporains nous invite à questionner la spécificité du carnet filmé (d'artiste) en tant qu'oeuvre d'art et genre cinématographique, à décrire ses caractéristiques, à parcourir son histoire.

Cet article ne concernera donc pas les « films personnels », films de famille (*homes movies*), films amateurs ou autres d'artistes plasticiens ou d'artistes-cinéastes, mais le journal filmé en tant que pratique artistique et en tant que genre de prédilection de l'avant-garde cinématographique. Il s'agira, d'une part, de la pratique du journal filmé, proche du cinéma amateur ou du film de famille mais sans être tout à fait ni l'un ni l'autre ; et, d'autre part, du journal filmé en tant que genre majeur dans la tradition du cinéma expérimental et ensuite de l'art vidéo.

1. Filmer son journal

Depuis que le cinéma existe, il a été utilisé pour enregistrer les moments importants de la vie d'un peuple, d'un groupe ou d'un individu ainsi que pour apprivoiser leur entourage et leur quotidien, se substituant au stylo de l'auteur du journal intime. Il suffit de songer aux premiers courts métrages tournés par les frères Lumière projetés le 28 décembre 1895 au Grand Café de Paris, dont les titres sont généralement fort explicites : *Repas de bébé*, *Partie d'écarté*... On parle effectivement de « caméra-stylo » (le cinéaste diariste Joseph Morder préfère le terme de « caméra-pinceau »³), et, comme le soulignent Yann Beauvais et Jean-Pierre Bouhours, le geste de filmer « peut dépasser la rapidité de la main et du stylo pour la saisir de la fugacité des choses ».⁴

Le journal filmé s'inscrit, sociologiquement et formellement, comme héritier du journal littéraire dont l'épanouissement remonte au début du XIX^e siècle. La tenue d'un journal, littéraire ou cinématographique [...] répond à une nécessité ontologique d'anamnèse, de laisser trace d'un quotidien qui échappe, de tenir compte d'un flux existentiel continu.⁵

³ BEAUVAIS Yann et BOUHOURS Jean-Pierre, « Le Je à la caméra » in *Le Je filmé*, Éditions du Centre Pompidou/Scratch Projection, Paris, 1995.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Dans l'introduction de *Le Je filmé*, op. cit.

Pourquoi filme-t-on ? Pour ne pas oublier ? Ou pour laisser une trace de soi, de son monde, de son époque ? Le cinéma, et ensuite la vidéo, apparaissent comme des instruments idéaux pour collecter une grande quantité d'images et restituer des instants, des lieux, et des comportements d'une époque donnée.

Comme son homologue écrit, le journal filmé peut prendre des formes diverses : la fréquence des captures, le choix des images, la forme dépendent uniquement de la volonté du cinéaste et des règles qu'il s'impose. La seule contrainte à laquelle se soumet le journal filmé est celle de la régularité. Le journal filmé est un cinéma à la première personne. Le contrat de lecture qu'il propose pourrait se formuler de la manière suivante : « Toutes les images de ce film sont à lire comme vous parlant de moi ».

Lors de la première présentation en 1969 de ses carnets filmés, Jonas Mekas écrit :

The diary film, traditionally, belongs in the narrative end of art. And the clearest dividing line of the narrative from the non-narrative, if there is one, traditionally has been the protagonist : in the narrative there is a protagonist, and the non-narrative forms have only the creator's, the artist's presence, or ego. Approximately, I am the leading protagonist of the Diaries, whether you see me or not. And it's through me that every detail is presented, day by day, and you gain more and more knowledge about me as we go further and further. Of course, most of the time I'm only there indirectly, for those who can « see » me.⁶

De manière plus affichée que les journaux écrits, un problème que posent les journaux filmés est celui de déterminer ce qui est véritablement de l'ordre du « journal ». Très souvent le cinéaste – narratif, expérimental, documentariste – tire son inspiration, ses images, ses récits, de son entourage, de son quotidien. Comment distinguer ce qui est « carnet » intime d'une simple récolte de matière filmique dans le monde qui entoure l'artiste ? Comment évaluer le caractère personnel d'une telle récolte filmique ?

Dans le cas de John Smith, même si la plupart de ses films sont habités et imprégnés par son quotidien, filmés le plus souvent dans son quartier – et, comme l'écrit Adrian Danks, « create a world from the 'simple' experiences of living, breathing and being a filmmaker or artist in a particular place and time »⁷ –, la série *Hotel Diaries* prend seule véritablement la forme d'un journal filmé et peut être décrite comme tel.

Une autre question que posent les journaux filmés est celle de leur distinction vis-à-vis des autres genres et pratiques filmiques appartenant à ce que Raymond Bellour appelle « l'espace autobiographique »⁸, autrement dit l'ensemble des textes dans lesquels quelqu'un parle de lui. Parmi ceux-ci, Bellour distingue trois types de production : l'autobiographie proprement dite, l'autoportrait et le journal.

Alors que l'autobiographie répond à une structure narrative et l'autoportrait à une construction thématique et/ou dialectique⁹, le journal et le film de famille sont des exemples d'une écriture à la fois chronologique et fragmentaire. Ils proposent une

⁶ MEKAS Jonas, « Presentation of *Diaries, Notes & Sketches* (Reels 1 and 2) », Millenium, New York, 14 décembre 1969.

⁷ DANKS Adrian, « On the Street Where You Live: The Films of John Smith », *Senses of Cinema*, novembre 2003, http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/29/john_smith.html.

⁸ BELLOUR Raymond, « Autoportraits », *Communications*, 1988, Volume 48, n°48, pp. 327-387.

⁹ Les films du réalisateur suisse-belge Boris Lehman se situent plutôt sur le terrain de l'autobiographie et de l'autoportrait que sur celui du journal filmé et c'est pour cela que nous n'analyserons pas son travail dans cet article.

« suite d'instantanés »¹⁰ au jour le jour sans visée préconçue, sans que leur auteur sache à l'avance vers où il va.

Les journaux filmés s'inscrivent en dehors du cinéma narratif traditionnel et partagent avec les films de famille, et donc avec le genre amateur, un ensemble de moyens et de buts. Ils sont l'affirmation d'une parole extérieure à la production dominante du cinéma, l'expression d'une personne et de son entourage, de son mode de vie. Significativement, les auteurs de journaux filmés revendiquent explicitement l'aspect « amateur » de leur cinéma et la parenté avec le film de famille. Mais à la différence du film de famille, les journaux filmés se centrent sur l'intimité la plus privée – par ailleurs, il n'y a sans doute rien de moins intimiste qu'un film de famille. Comme le note Beauvais, « le rapport intime de l'écrivain ou du cinéaste à son journal déboute tout effet d'artifice, de mascarade ou de mensonge ».¹¹

2. Le journal filmé : un genre cinématographique

Le journal filmé devient à partir des années 1960 un genre majeur du cinéma indépendant, en grande partie par ses conditions économiques, inhérentes à sa nature proprement personnelle et solitaire. Ce développement va de pair avec la démocratisation, à la fin des années cinquante, des caméras 16 et surtout 8 mm et la mise sur le marché de stocks de pellicule bon marché.

L'histoire du Super 8 est intrinsèquement liée à celle du journal filmé : sobriété, économie de moyens, subjectivité, intimité : le Super 8 transforme la notion même de tournage et l'inscrit dans la durée: il permet, comme un stylo, de tenir la chronique de l'existence quotidienne.¹²

À la différence des journaux écrits d'artistes, les « journaux filmés » d'artistes-cinéastes sont considérés comme des œuvres finies et « montrables », qu'ils soient montés (et donc « édités ») ou pas. Le journal filmé existe en tant que genre cinématographique reconnu, du moins à l'intérieur du cinéma indépendant ou expérimental. Faut-il alors chercher le véritable équivalent des journaux écrits dans les rushes, les images filmées inédites ?

Le journal filmé pose d'abord le cinéma comme une activité. Les images elles-mêmes sont secondaires à la pratique cinématographique journalière. En conséquence, le dispositif du journal filmé est fortement autoréflexif et comme tel, il porte la trace d'une logique artistique. Le journal filmé interroge les notions de geste artistique et d'œuvre, et s'attache à élargir le champ du cinéma, à repousser ses limites. Dans ses carnets, le cinéaste explore les terrains inconnus du cinéma, il enregistre les aspects du quotidien qui sont absents du cinéma dominant ou des *home movies*, tels que les activités domestiques ou sexuelles. Comme nous l'avons déjà signalé, pour être personnel, le film de famille est peu intimiste. Le cinéma expérimental va s'attaquer à ces territoires occultés par le cinéma d'amateur autant que par le cinéma industriel. Les journaux filmés vont ainsi participer pour beaucoup à l'affirmation d'individualités et de communautés sexuelles.

Il s'agit donc de produire du cinéma autrement, tant au niveau institutionnel (revendication du statut d'amateur) qu'au niveau thématique (insistance sur la sphère

¹⁰ ODIN Roger, « Du film de famille au journal filmé », in *Le Je filmé, op. cit.*

¹¹ BEAUVAIS Yann et BOUHOURS Jean-Pierre, *op. cit.*

¹² Voir les notes de la programmation « Journal Filmé » au Centre Pompidou le 17 décembre 2006 : <http://www.centrepompidou.fr>

du privé) et rhétorique. Une question se pose cependant : le cinéaste agit-il principalement dans ce but (documenter et approcher une partie de la réalité qui est normalement exclue du cinéma) ou propose-t-il un véritable travail d'introspection et de réflexion personnelle ? À partir de quel moment le cinéaste ne s'adresse-t-il plus seulement à lui-même mais à des spectateurs potentiels ?

Il faudrait sans doute établir une différence entre le « *journal filmé* » (avant tout un journal, réalisé avec des images en mouvement et des sons) et le « *film-journal* »¹³ (avant tout un film). Avec le *film-journal*, on passe de la sphère intime au contexte public. Il s'agit de fabriquer un produit, une œuvre d'art autonome qui prend la forme d'un journal filmé.

Une des principales caractéristiques techniques et formelles des carnets filmés est la *shaky camera* (caméra tremblante), que l'on retrouve également dans la série *Hotel Diaries* évoquée au début de l'article. Technique majeure du journal filmé, elle marque la présence de l'individu qui filme et est donc l'indice de la première personne et de la caméra qui se substitue à l'œil. Jonas Mekas écrira un hymne à la *shaky camera* en 1962, théorisant toutes ces « erreurs » techniques volontaires.¹⁴

Généralement les carnets filmés se situent dans le « tourner/monter » : ce qui a été capturé est montré sans montage secondaire. Les notions d'improvisation, d'aptitude à réagir à ce qui se surgit de l'autre côté de la caméra, sont prédominantes. Avec le journal filmé, le cinéma expérimental retourne donc à la spontanéité de ses origines. D'ailleurs, le film de famille n'est-il pas à la source même du cinéma ?

3. Carnets de voyage

Un sous-genre très important à l'intérieur de la tradition des carnets filmés est celui du carnet de voyage filmé. Très souvent, le journal filmé est le compte-rendu d'une visite ou le récit d'un voyage. Les exemples sont très nombreux et vont de *München Berlin Wanderung* (1927) d'Oskar Fischinger jusqu'aux travaux contemporains de Robert Fenz, Peter Hutton ou Timoleon Wilkins, en passant par *Unsere Afrikareise* (1966) de Peter Kubelka, *Chimera* (1996) de Philip Hoffman, ou pour citer un exemple belge plus récent, *Riding Along* de Sébastien Demeffe en 2009. Résolument artisanal, *Riding Along* est un road movie en auto-stop à travers l'Europe, réalisé avec quelques bobines 16 mm récupérées, une Bolex mécanique et un enregistreur. Sons et images y sont toujours en déphase, et le film se construit au fil des rencontres. Comme dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) de Jonas Mekas, souvent le voyage est un retour vers les lieux de l'enfance, établissant ainsi le lien entre le biographique et le cinématographique.

Comme Yann Beauvais et Jean-Pierre Bouhours le soulignent, le carnet de voyage (ou *travelog*) est au film de vacances ce que le journal filmé est au film de famille.¹⁵ Le carnet de voyage du cinéaste est le récit de la confrontation avec un lieu inconnu. Il s'agit d'une situation délicate dans la mesure où il est très facile de tomber dans des clichés touristiques. Bien souvent, les journaux de voyage sont incorporés au

¹³ Ce que David E. James appelle « Film Diary » et « Diary Film » dans « Film Diary/Diary Film : Practice and Product in Jonas Mekas's *Walden* », in Pip CHODOROV et Christian LEBRAT (éds.), *The Walden Book*, Paris, Editions Paris Expérimental/Re:Voir Vidéo, 2009.

¹⁴ MEKAS Jonas, « Notes on the Shaky Camera » (dans son essai « Notes on the New American Cinema »), *Film Culture*, n° 24, printemps 1962.

¹⁵ BEAUVAIS Yann et BOUHOURS Jean-Pierre, *op. cit.*

journal de cinéaste. Ainsi le carnet de voyage se dissout-il dans la pratique du journal filmé.

Certains cinéastes interrogent dans leurs carnets les conditions mêmes de l'enregistrement des images qu'ils font des lieux, des habitants. On a déjà évoqué l'autoréflexivité du journal filmé, et de la forme du journal en général. Les *travelogues* des cinéastes expérimentaux témoignent généralement d'une réflexion sur le processus de fabrication des films. D'ailleurs, très souvent, dès le départ, il s'agit d'une envie de faire un film qui prendra la forme d'un journal ou d'un carnet de voyage, comme c'est le cas pour *Riding Along*. C'est peut être en quelque sorte inévitable que des cinéastes fassent des « films » (des œuvres vouées à être partagées), et donc qu'on soit plus souvent dans le champ du *film-journal* que dans celui du *journal filmé*.

4. Jonas Mekas

Evoqué à plusieurs reprises dans cet article, Jonas Mekas, cinéaste new-yorkais d'origine lituanienne, peut être considéré comme le « père » du journal en tant que genre majeur de l'underground cinématographique. Il est impossible de se référer au journal filmé sans songer immédiatement à son travail ; non seulement son oeuvre consiste principalement en carnets filmés mais il va aussi dédier un grand nombre d'écrits théoriques à la question. Journaliste pour le *Village Voice* et chroniqueur de l'underground new-yorkais des années 1960, Mekas est également l'un des fondateurs d'Anthology Film Archives et de la NY Filmmakers Coop.

Pendant les années 1950 et 1960 Mekas tient à la fois un journal écrit et un journal filmé. Il écrit par rapport à ces deux types d'écriture :

At first I thought that there was a basic difference between the written diary which one writes in the evening, and which is a reflective process, and the filmed diary. In my film diary, I thought, I was doing something different: I was capturing life, bits of it, as it happens. But I realized very soon that it wasn't that different at all. When I am filming, I am also reflecting. I was thinking that I was reacting to the actual reality. I do not have much control over reality at all, and everything is determined by my memory, my past. So that this "direct" filming becomes also a mode of reflection. Same way, I came to realize, that writing a diary is not merely reflecting, looking back. Your day, as it comes back to you during the moment of writing, is measured, sorted out, accepted, refused, and re-evaluated by what and how you are at the moment you write it all down...Therefore, I no longer see such big differences between a written diary and the filmed diary, as far as the processes go.¹⁶

Mekas filme régulièrement son quotidien de 1949 à 1960, sans l'intention d'en faire un film public. Le temps lui manquant pour la réalisation de projets plus ambitieux, Mekas s'achète une caméra 16mm Bolex et décide de filmer au jour le jour, ne serait-ce qu'une minute voire trente secondes. Il filme de façon tout à fait désintéressée, pour apprendre à filmer, pour s'exercer.

Au début des années 1960, Mekas commence à visionner et monter toutes les bobines qu'il a tournées à New York depuis 1949. Il découvre que ce qu'il pensait être une simple accumulation d'évènements quotidiens révèle en fait une véritable unité, tant au niveau formel (le choix des cadrages, les répétitions) qu'au niveau de ses intentions et de ses sentiments.

¹⁶ MEKAS Jonas, « The Diary Film », in P.A. SITNEY (éd.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, New York, 1978, pp. 191-192.

Entre le printemps 1965 et l'été 1968 il tourne la série *Walden* et c'est pendant le montage que le passage du *journal filmé* au *film-journal* s'opère dans l'œuvre de Mekas, et que le journal filmé s'installe en tant que nouveau genre cinématographique. Les six bobines de *Walden* sont montées chronologiquement, mais des choix de montage s'opèrent : une partie du matériel filmé n'est pas utilisée et un commentaire et de la musique sont ajoutés. Le titre évoque le *Walden, or Life in the Woods* d'Henry David Thoreau, où ce dernier décrit sa « retraite » dans un étang du Massachusetts. En filmant le passage des saisons, le New York de Mekas ressemble davantage au *Walden* de Thoreau qu'au New York tel que les gens le connaissent. Il rappelle aussi les champs de l'enfance de Mekas en Lituanie.

L'influence de Mekas – qui, en 1969, fait un appel un faveur d'un « cinéma personnel », artisanal et solitaire – est déterminante et présente dans le travail de presque tout cinéaste diariste travaillant sur pellicule : Masha Godovannaya, Moira Tierney... ou, en Belgique, Olivier Dekegel. Et d'ailleurs beaucoup d'entre eux lui rendent explicitement hommage en réalisant des portraits de Mekas à l'intérieur de leurs carnets filmés.¹⁷

5. Le journal vidéo

L'introduction de la vidéo à la fin des années 1960 (et de la vidéo digitale dans les années 1990) va rendre le fait de s'exprimer par le biais d'images en mouvement. à la fois techniquement plus simple et beaucoup plus économique. La production de journaux audiovisuels va exploser tant au niveau des utilisateurs privés que des artistes qui vont trouver à partir des années 1970 dans le journal vidéo des codes et une forme à exploiter et à explorer.

La vidéo permet aux artistes d'appréhender le temps et l'espace, ainsi que de dialoguer avec le monde et avec eux-mêmes. La vidéo apporte aussi des changements formels au journal filmé, principalement au niveau du son et de la durée. La plupart des carnets filmés sur pellicule se situent dans une démarche et une esthétique de l'asynchrone. La séparation physique de la prise de vue et la prise de son dans le cinéma (les caméras cinématographiques n'enregistrent pas le son) ne permet pas aux cinéastes travaillant de façon solitaire de produire des journaux filmés avec un son synchro. Pour obtenir du son synchro, le dispositif est plus lourd, la caméra perd ses qualités de « stylo » ou de « pinceau ». La caméra vidéo, permettant la prise de vue et la prise de son, va apporter au journal filmé (*enregistré*) un suprématie du son synchro, et principalement de la parole, sur le mode du monologue, de la confession face caméra. Les carnets vidéo sont particulièrement « bavards ». La vidéo permet aussi de plus longues prises de vue. Sur pellicule, la prise de vue maximale en 16mm est d'environ trente minutes (en 35mm, c'est encore moins). En vidéo, les prises de vue peuvent aller jusqu'à 60 minutes ou 90 minutes. Désormais, avec le numérique, il n'y a plus de limite. Avec la vidéo, les journaux deviennent plus parlés, avec moins de plans de plus longue durée, comme si le temps s'était arrêté. Les journaux vidéo apparaissent moins montés, moins structurés, plus immédiats.

Même si le journal vidéo, qu'il soit fictionnel ou pas, devient une forme très récurrente dans l'art vidéo – Steve Reinke, Miranda July, Emily Vey Duke & Cooper Battersby, Shelly Silver, Naomi Kawase, Els Opsomer... sont des exemples d'artistes qui s'en servent fréquemment – de nombreux cinéastes 16mm et 8mm tels que Jim

¹⁷ *A Few Drunkards at the Mars Bar* (Masha Godovannaya, 2001), *Jonas* (Olivier Dekegel, 2004).

Jennings, Paul Clipson ou John Price continuent à réaliser aujourd'hui des carnets filmés qui s'inscrivent dans une logique de continuité avec l'avant-garde cinématographique.

A l'ère de *Youtube* et de la prolifération des journaux vidéo – et de manière générale des modes d'expression audiovisuelle –, il est important de retracer l'histoire et les caractéristiques du carnet filmé en tant que démarche artistique, et de le comparer à son équivalent écrit et de l'analyser dans le contexte de la production cinématographique pour examiner comment il donne lieu à des tensions et des liens entre l'aspect intime et privé du journal et le caractère public de l'oeuvre artistique. Comme écrit Joseph Jon Lanthier dans une critique de l'édition DVD de *Walden* : « Before there was YouTube, there was Jonas Mekas ». ¹⁸

¹⁸ LANTHIER Joseph Jon, « Diaries, Notes, and Sketches, also known as Walden », *Slant Magazine*, 25 août 2009, <http://www.slantmagazine.com/>.