Immobilité et fragmentation, présence et mémoire : les temps suspendus de la Factory

Immobility and fragmentation, presence and memory : suspended times of the Factory

Justin S. Wadlow

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/939>

DOI : 10.4000/marges.939

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2014

Pagination : 18-25

ISBN : 978-2-84292-415-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Justin S. Wadlow, « Immobilité et fragmentation, présence et mémoire : les temps suspendus de la Factory », *Marges* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2016, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/939> ; DOI : 10.4000/marges.939

Immobilité et fragmentation, présence et mémoire: les temps suspendus de la Factory

/1 Titre d'un morceau du Velvet Underground sur l'album éponyme (1967). Les morceaux dont les titres structurent le texte sont du Velvet Underground, du groupe Love ou du poète Elliott Murphy.

Les films d'Andy Warhol et de Jonas Mekas ont en commun la volonté de redéfinir la notion centrale de temporalité. Tout oppose pourtant ces cinémas réalisés côte à côte par deux amis au sein de la Factory: l'un est figé de manière immuable dans le temps et dans l'espace, alors que l'autre est profondément élogiaque et poétique, toujours ouvert sur l'instant et sa fragilité. Il s'agit donc pour nous de définir deux regards se posant sur un même objet, le temps quotidien et sa banalité: premièrement le regard de la méduse qui fossilise tout objet vivant, puis deuxièmement celui du papillon qui n'a de cesse de courir après les êtres et leurs multiples transformations. Au cœur de ces deux cinémas nous mettrons également en évidence la présence ambiguë de la mémoire: niée chez Andy Warhol car remplacée par un présent intemporel, au contraire constamment réactivée chez Jonas Mekas dont les images sont pétries de la nostalgie d'un éternel retour. Chaque œuvre propose ainsi un enchevêtrement différent de rythmes et de silences, un parcours unique au sein de la mémoire, de la ville et du temps.

***Run, Run, Run*/1: le temps immobile**

Un jour de 1963, Andy Warhol décide de ne rien faire d'autre que de regarder un homme dormir pendant huit heures (le poète John Giorno), puis dans la foulée, de regarder un gratte-ciel pendant toute une nuit, un homme manger des fruits, un couple s'embrasser ou des amis allongés sur un canapé. D'une manière extrêmement radicale, il cherche à démembrer le cinéma en le vidant de toute substance

(acteurs, dialogues, scénarios) et le remplace par l'expérience même du temps *en tant que tel*. Un temps en quelque sorte immobilisé et pris au piège de la pellicule.

C'est de cette époque, entre 1963 et 1965, que datent ses films les plus radicaux, qui ont tous la particularité d'être muets, sans aucune action et en noir et blanc. Étrangement donc pour quelqu'un qui passe volontairement des images fixes aux images animées, la plupart des films d'Andy Warhol sont totalement statiques et intemporels, des œuvres que l'un des habitués de la Factory, le photographe new-yorkais Daniel Enton décrit par l'oxymore : des « films-nature-morte/2 », c'est-à-dire des images filmées mais parfaitement immobiles. Et puisque rien ne bouge, la caméra reste impassible, invariablement frontale, ne proposant qu'un seul point de vue : « une non-caméra-immobile filmant des non-actions/3 ».

***Faces and Names*/4 : le vide et le plein**

Ainsi, se concentrer sur les huit heures de *Sleep* (même si le film est en réalité un montage de nombreuses bobines de trois minutes chacune) ou les six d'heures d'*Empire* est une expérience destinée à nous rendre pleinement conscients du temps qui nous entoure, le temps cinématographique reflété sur l'écran comme le temps de nos vies qui se déroule, au même instant, dans la salle ou dans tout autre lieu de projection/5, aboutissant selon Jonas Mekas à une expérience mystique de communion avec l'univers : « Si tout le monde pouvait s'asseoir et regarder *Empire State Building* pendant huit heures et méditer sur ce qu'ils regardent, il n'y aurait plus de guerres, plus de haine plus de terreurs/6. ». Et c'est là ce qui lie très fortement les films de la Factory aux 4' 33" de John Cage : le silence, l'immobilisme, la *non-action* qui révèle la présence du temps et de l'espace tout autour de nous, dans l'œuvre comme dans la vie.

Les films d'Andy Warhol ne cherchent donc pas à *représenter* le temps, ils *deviennent* du temps en eux-mêmes, en se glissant dans les méandres de nos activités les plus banales, et chaque film devient ainsi une image presque abstraite à force de contemplation, comme le note Douglas Crimp en comparant justement *Empire* aux dernières œuvres plastiques d'Andy Warhol : « Les images deviennent tellement abstraites qu'elles donnent envie d'être lues comme des test de Rorschach. En ce sens *Empire* est comparable aux dernières œuvres abstraites de Warhol, principalement la série *Shadows*/7. » De notre côté, nous sommes libres de faire ce que nous voulons face à cette présence/absence fondamentale : le film sera toujours là à nous attendre, presque inchangé. Andy Warhol note en ce sens : « Oh, c'est le

/2 Daniel Enton, propos recueillis par l'auteur, New York, mai 2013.

/3 *ibid.*

/4 Titre d'un morceau de Lou Reed et John Cale (1990).

/5 Les films d'Andy Warhol sont projetés dans des salles comme The Film Makers' Cooperative de Jonas Mekas, mais le plus souvent lors des spectacles multimédia *Exploding Plastic Inevitable*, ou simplement sur un drap blanc à la Factory.

/6 Douglas Crimp, *Our Kind of Movie. The Films of Andy Warhol*, Cambridge, MIT Press, 2012, p. 137.

/7 *ibid.*

/8 Roy Grundmann, *Andy Warhol's Blow Job*, Philadelphia, Temple University Press, 2003, p. 73.

/9 Titre d'un morceau de Lou Reed et John Cale sur l'album *Songs for Drella* (1990).

/10 Daniel Enton, propos recueillis par l'auteur, New York, juin 2011.

/11 Spectacle mis en scène par Andy Warhol comprenant : films, diapositives, projecteurs stroboscopiques, musique et danse, présenté notamment à l'Electric Circus et au Dom entre 1966 et 1967.

/12 Film de 1966 décrivant le quotidien de plusieurs personnalités excentriques toutes résidentes du fameux Chelsea Hotel de New York.

genre de film où vous pouvez entrer à n'importe quel moment. Vous pouvez vous promener et danser et chanter/**8**. » En ce sens, chaque spectateur détermine à chaque nouvelle vision sa propre utilisation du film, et décide ainsi seul à partir de quel moment il veut arrêter ou reprendre le cours du temps qui passe. L'absence quasi-totale de narration implique la répétition sans fin du temps du quotidien, puisque seule la fin matérielle de la pellicule (et non un scénario pré-établi) détermine l'arrêt, totalement aléatoire, du tournage.

Ainsi, l'intérêt ne vient pas de ce qui est représenté mais de la *durée même* de sa représentation : regarder un homme dormir ou un gratte-ciel devient une expérience ontologique du temps, le vide laissant l'espace enfin libre pour la seule présence du temps, alors que son ami Jonas Mekas lui, plonge directement dans les méandres et le chaos de la vie, cherchant à en expérimenter avant tout la fragmentation et l'instabilité.

***Forever Changed*/**9** : les métamorphoses du temps**

Avec *Empire* cette éternité s'installe au cœur de New York et s'étale sur huit heures d'affilée, sans la moindre coupure, sans la moindre ellipse qui aurait introduit un décalage radical entre le temps présent sur l'écran et celui vécu par le spectateur. Daniel Enton parle ainsi du tournage de *Empire* : « J'étais là pendant tout le temps qu'Andy filma *Empire*, il ne se passait absolument rien, c'était en même temps très beau et très lent. On pouvait voir la lumière changer doucement, regarder les oiseaux passer. C'était un peu comme une méditation, en un sens/**10**. ». Il s'agit pour Andy Warhol de trouver la forme qui toujours réclame le minimum de décisions, chaque image contenant l'ensemble des images et développant une œuvre fractale où chaque minute du film, presque identique à n'importe quelle autre minute, contient de fait l'ensemble du temps et des histoires possibles.

Les films d'Andy Warhol inventent donc leur propre espace/temps, les diverses conditions physiques de projection déstabilisant sans cesse les repères du spectateur. Projetés lors des concerts du Velvet Underground au sein du show multimédia *Exploding Plastic Inevitable*/**11**, les films tels que *Vinyl*, *Harlot* et *Lupe* se superposent sans cesse au visage des musiciens, des danseurs et du public. Ils peuvent également être agglomérés les uns aux autres à l'image de **** (*Four Stars*) qui est en fait la compression de deux films indépendants projetés l'un sur l'autre pendant 25 heures ; ou du plus célèbre d'entre tous : *The Chelsea Girls*/**12**, qui prend la forme de deux films se déroulant cette fois-ci en simultané, mais sans que les deux moitiés n'aient vraiment de rapport l'une avec l'autre, chacune conservant sa propre temporalité, séparée.

Les images défilant conjointement à droite et à gauche ne font ainsi que se croiser par hasard et le spectateur est libre de constituer à tout moment un troisième film à partir des fragments disponibles de part et d'autre, assemblés de manière toute personnelle.

Les films de la Factory abordent ainsi une zone floue entre image animée et image fixe, se situant dans un espace incertain entre le temps du cinéma et celui de la peinture comme l'analyse Gary Indiana : « Les premiers films muets de Warhol sont en définitive très proches de ses peintures : images statiques, elles prescrivent leur propre temporalité, et si on les regarde dans la durée et à la vitesse qui devrait être la leur, se révèlent en fait non-statiques/¹³. ». Un exemple de cet équilibre précaire entre mobilité et immobilité est l'immense série des 472 *Screen Tests* réalisés entre 1964 et 1966. Toutes les personnes passant par la Factory doivent se livrer à cette séance rituelle : trois minutes de pose face caméra sur un tabouret haut, l'immobilité absolue, le silence. Filmés en très gros plan, ces purs visages esquissent un sourire, semblent hésiter. Andy Warhol ne pose aucune question, ne donne aucune indication et souvent n'assiste même pas à la prise de vue : Ces centaines de *Screen Tests* brouillent ainsi les repères traditionnels entre image fixes et images animées : s'il s'agit de photos, alors elles sont ouvertement en mouvement, légèrement tremblantes ; s'il s'agit au contraire de films, ces images sont alors étrangement immobiles, refusant de laisser une place quelconque à l'agitation et au rythme de la vie. Ici Andy Warhol force en quelque sorte le cinéma à redevenir une peinture immobile, et cherche délibérément à éliminer le temps en éliminant les variations et les gestes du sujet représenté, là où Jonas Mekas ne cesse lui de démultiplier les prises de vues et donc les temporalités.

En ce sens, il n'y a rien à attendre des films d'Andy Warhol car il n'y a rien au-delà de leur titre, l'action est explicite dès sa promulgation et son existence même ne fait que se vérifier *dans* et *par* les images : *Eat* montre en effet l'artiste Robert Indiana en train de manger un repas, *Sleep* nous montre John Giorno en train de dormir, *Naomi and Rufus Kiss* n'est que cela, un long baiser, *Haircut* une coupe de cheveux. Comme le note justement Jonas Mekas : « Un homme mange un champignon. Il ne fait rien d'autre, et pourquoi ferait-il autre chose. Aucune hâte. Jamais de hâte. Il aime ce qu'il mange et son repas pourrait durer un million d'années/¹⁴. ».

Mais la grande majorité du public trouve cela ennuyeux, lent et sans fin. Ce à quoi Andy Warhol répond par sa volonté de forcer notre attention justement sur l'ordinaire, le quelconque et le temps qui passe, si lentement : « J'adore l'ennui. C'est un vrai plaisir que de juste regarder par la fenêtre. Ça fait passer le temps. On voit constamment des

/13 Gary Indiana, *Andy Warhol And The Can That Sold The World*, New York, Basic Books, 2010, p. 116.

/14 Patrick de Haas, *Andy Warhol : le cinéma comme « braille mental »*, Paris, PARIS EXPERIMENTAL, 2005, p. 9.

/15 Roy Grundmann,
op. cit., p. 73.

/16 Titre d'un morceau
d'Elliot Murphy
sur l'album *Murph*
The Surf (1988).

/17 Roy Grundmann,
op. cit., p. 59.

/18 Jonas Mekas,
This side of paradise,
Paris, Galerie du jour
Agnès B., 2001.

gens regarder par la fenêtre. En tout cas, c'est ce que je fais. Si vous n'êtes pas en train de regarder par la fenêtre, vous êtes assis dans un magasin en train de regarder la rue/**15**. ».

Garden City/16 : le temps fragmenté

Là où Andy Warhol travaille les images de façon totalement immobile et hors du temps, Jonas Mekas travaille à l'inverse sur la prolifération incessante des temporalités ; là où Andy Warhol dénude le cinéma et la narration jusqu'à l'abstraction, Jonas Mekas cherche la profusion des images et des histoires. Le plus fascinant est que ces stratégies si différentes s'appliquent de fait à un même objet : New York, que ces deux amis n'ont eu de cesse d'arpenter ensemble.

Avec l'immobilité, la dilatation du temps est donc la dimension à la fois la plus zen et la plus proustienne du travail d'Andy Warhol, puisque filmant sans aucun montage il pratique un ralentissement du temps qu'il s'agit d'étirer jusqu'à sa limite, comme il le note lui-même dans une interview de 1965 à propos de *Sleep* : « Ça a commencé avec quelqu'un qui dormait, puis c'est juste devenu de plus en plus long/**17**. ». Andy Warhol transforme ainsi ces films en une série de natures mortes, des vanités faites pour nous rappeler la fugacité du temps présent. Mais, contrairement aux films de Guy Debord qui travaillent également la même notion de suspension/extension du temps (au travers des écrans blancs ou noirs de *Hurllements* en faveur de Sade notamment, 1952), les films d'Andy Warhol se concentrent eux sur quelque chose de concret, décrivant des actions précises et reconnaissables par tous.

En comparaison, le cinéma de Jonas Mekas est infiniment plus simple, plus humain et aussi plus lyrique : le temps y est découpé en de brèves séquences qui se succèdent rapidement, et il est possible de suivre des personnages, de se familiariser avec une histoire. Là où Andy Warhol cherche à figer le temps en supprimant toute possibilité de narration, Jonas Mekas est confronté à un quotidien instable et multiforme. Ainsi, dans un manuel de cinéma amateur qu'il élabore pour les enfants de la famille Kennedy suite à l'assassinat de leur père, *Home Movie Text Book for Caroline and John*, il note : « Filmer un arbre dans le vent, pendant dix secondes, sans vous arrêter. Regarder ce qui se passe. Filmer le visage de quelqu'un pendant dix secondes, sans vous arrêter. Regarder ce qui se passe. Tourner la caméra vers l'horizon et tournez sur vous même rapidement. Regarder ce qui se passe/**18**. ». Toute la temporalité du cinéma de Jonas Mekas tient en ces quelques lignes à l'usage d'enfants déboussolés par la vie : attendre un moment au milieu de la nature, comme on fait le guet et voir ce qui se produit,

ou alors courir après les choses en tournoyant, de peur qu'elles ne vous échappent. Ici, contrairement à l'immobilisme de *Empire* et de *Sleep*, la vie est un flux ininterrompu de métamorphoses.

Que ce soit à New-York ou lors de ses nombreux voyages, Jonas Mekas est donc confronté à l'incessante mobilité et imperfections des images, comme il s'en explique à Judith Malina qui s'inquiète, lors du tournage de *The Brig*^{/19}, de l'impossibilité de capter certaines répliques-clés des acteurs : « Pense à tout ce qui nous échappe dans la vraie vie. Je prendrai ce que je peux^{/20}. ». Dans le cinéma de Jonas Mekas tout est donc incertain et changeant, développant une impatience qui explique la fragilité des images : surexposées, floues ou tremblantes, comportant des panoramiques saccadés et des coupes brutales. Là où Andy Warhol ne mène obstinément qu'une seule action à la fois, Jonas Mekas fait, lui, s'entrecroiser toutes les histoires, passant sans cesse d'un plan à un autre avec de nombreuses ellipses, quitte à s'égarer dans la narration, à revenir en arrière et même à tourner en rond : ainsi dans *Notes on the Circus* (1964-1966) les divers numéros de cirque qui défilent se répondent les uns aux autres sans ordre chronologique, forçant le spectateur à suivre une courbe narrative qui comporte un retour en arrière avant chaque nouvelle progression, comme le note Claudine Eizykman : « C'est la fin de la bobine qui ordonne le début, l'après, qui donnant sens à l'avant, ouvre l'accès au film^{/21}. ». Si la figure de l'écoulement du temps chez Andy Warhol est bien celle de la ligne droite, chez Jonas Mekas elle devient clairement celle du cercle et de la spirale.

***Just a Story From America*^{/22} : Le temps de la mémoire**

La mémoire est ainsi au cœur du cinéma de Jonas Mekas, réceptacle fragile des traces d'un passé sur le point de disparaître, donnant à voir des parcours de vie à travers ce que Claudine Eizykman définit comme des « films mémoire^{/23} », et en premier lieu l'exil de sa famille d'immigrés lithuaniens arrivés aux États-Unis en 1949. Ainsi, là où Andy Warhol nie le passage du temps (puisque dans leur immobilisme parfait ses films n'ont l'air de n'avoir ni passé ni avenir), Jonas Mekas est un incorrigible nostalgique qui met en scène la présence incessante de plusieurs mémoires qui s'entrecroisent. D'où la seule forme cinématographique adoptée par Jonas Mekas à travers toute son œuvre (ou presque), celle de l'album de famille, ou film-journal : « Je réalise des films amateurs tournés à la maison et ainsi j'existe / J'existe, ainsi je réalise des films amateurs tournés à la maison^{/24}. ». Alors qu'Andy Warhol résume ses films à un simple programme auto-réalisateur, Jonas Mekas offre ainsi des titres profondément poétiques à ses œuvres, faisant entrer une dimension romanesque et

^{/19} *The Brig* (1964)
d'après la pièce
de Kenneth Brown
mise en scène
par le Living Theatre
présente le quotidien,
les rituels barbares
et les brimades
de Marines américains
enfermés dans
une prison militaire.

^{/20} Jonas Mekas,
« Le tournage
de *The Brig* »,
Village Voice, 24 juin
1965, cité dans *The Brig*,
Paris, Re : Voir Video
Éditions, 2009, p. 24.

^{/21} Claudine Eizykman,
« Mekas Film Mémoire »
dans *Jonas Mekas*,
catalogue d'exposition
(Paris, Galerie Nationale
du Jeu de Paume, 2001),
Paris, Seuil, 2001,
p. 17.

^{/22} Titre d'un morceau
d'Elliott Murphy (1977).

^{/23} Claudine Eizykman,
op. cit., p. 17.

^{/24} Pip Chodorov
et Christian Lebrat,
Le Livre de Walden, Paris,
Éditions Expérimental,
2009, p. 62.

/25 P. Adams Sitney, *Visionary Film*, New York, Oxford University Press, 1974, p. 332.

/26 Titre d'un morceau d'Elliott Murphy, sur l'album *Night Lights* (1976).

/27 Écrivain, activiste politique et philosophe proche d'Emerson et des Transcendantalistes, Henri David Thoreau est l'auteur culte de *Walden* (1854) mettant en scène sa retraite volontaire de la société (de 1845 à 1847) sur le bord du lac Walden et de *Civil Disobedience* (1849), premier texte théorisant la désobéissance civile, plus particulièrement dirigée, à l'époque, contre l'esclavage et la guerre américaine au Mexique.

/28 Dominique Noguez, « Jonas ou la liberté », dans Pip Chodorov et Christian Lebrat, *op. cit.*, p. 44.

/29 Les positions de H. D. Thoreau face à la civilisation moderne et face au progrès technique sont particulièrement ambiguës : enchanté par le bruit du train qu'il entend au loin, il refuse néanmoins toutes formes d'outillages, de mécanisation et limite au maximum les échanges (commerciaux ou administratifs) avec la ville. Une position qui fait de H. D. Thoreau un réactionnaire autant qu'un révolutionnaire écologique.

élégiacque que P. Adams Sitney définit comme une « autobiographie romantique/25 » : *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1950-1972), *Lost, Lost, Lost* (1949-1963), *In Between* (1964-1968), *Paradise Not Yet Lost* (1977), *He stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1969-1975). Cette relation diamétralement opposée à la mémoire devient la source de méthodes de travail également très différentes : si Andy Warhol filme une fois pour toutes, en temps réel et sans jamais opérer de montage (en tous cas visible), Jonas Mekas au contraire accumule des heures d'images sur parfois plusieurs décennies et ne les transforme que bien des années après (d'où un système complexe de datation qui s'étale sur de vastes périodes). Toutes ces images fonctionnent ainsi comme un enchevêtrement de notes et de brouillons que Jonas Mekas réarrange sans cesse sous différentes formes, donnant plusieurs versions de leur montage, tels d'éternels *works in progress* dont il a du mal à déterminer l'achèvement.

Diamonds By The Yard/26 : les multiples reflets de la lumière et du temps

Figure tutélaire de presque toutes ces narrations, l'écrivain Henri David Thoreau/27 est au cœur d'une démarche poétique qui cherche à rester au plus près du temps, de la lumière et de la nature. Là où aucune lumière naturelle ne vient marquer chez Andy Warhol le passage des heures (sauf pour *Empire*), Jonas Mekas est lui toujours à l'affût des moindres variations des jours : une ombre sur la mer dans *Cassis* (1966), des reflets du printemps sur une vitre, la neige recouvrant puis dénudant au fur et à mesure les montagnes du Vermont dans *Hallelujah the Hills* (1963), les arbres en fleurs de Central Park ou de simples séquences contemplatives intitulées *A Girl Waiting For Spring*, *At Rutgers*, *Soon After That Came Autumn*. Des instants que Dominique Noguez décrit comme : « la joie de la redécouverte des saisons/28 ». Chez Jonas Mekas la fuite du temps se matérialise donc par les transformations incessantes des formes et des couleurs, et l'eau devient le leitmotiv qui traverse *Walden*, l'élément liquide symbolisant justement l'impermanence du monde. L'eau apparaît ainsi sous forme de rivières et de lacs, mais aussi sous la forme de nuages, d'intempérie, d'orages torrentiels ou de pluies fines, ou encore sous la forme si fragile de la neige, dont on suit l'évolution pas à pas : d'abord la virginité lumineuse de *Winter Scene*, puis la fonte lente dans les montagnes du Colorado au moment de *A Visit To Brakhages*, et enfin la blancheur souillée par la civilisation, les fumées et la circulation dans une longue séquence intitulée brutalement *Slush*, incarnant la fin de l'innocence que redoutait tant Henri David Thoreau/29.

Composé d'une série de films au départ indépendants, *Walden* prend la forme d'un déferlement de séquences poétiques où s'entrecroisent de nombreux leitmotiv et où différents niveaux de temporalité se superposent les uns aux autres. En premier lieu apparaît le temps de l'exil, avec les deux séquences intitulées *I Thought About Home* qui ouvrent et qui referment symboliquement cet immense flot narratif. Puis vient le temps de l'enfance avec *Blake Sidney Is Born*, *Mel's Children*, *Stan & Children* ; et celui des voyages, proches ou lointains : *Breakfast in Marseille*, *Cassis*, *One Day In Newport*, *A Trip To New Jersey*. Et enfin, le temps de la création artistique avec la rencontre de très nombreux amis, formant une vaste communauté dont on suit les émotions et les engagements. Œuvre profondément composite, *Walden* doit se percevoir comme un vaste chant, un flot de conscience où les images s'entrechoquent et se superposent les unes aux autres. Ces multiples temporalités se retrouvent d'ailleurs incarnées dès le titre de l'œuvre, puisque les premiers mots qui apparaissent sur l'écran : *Dedicated to Lumière*, développent une riche polysémie qui incarne un temps artistique (l'invention du cinéma), un temps historique déterminé (le XIX^e siècle), un temps météorologique (la lumière du ciel et des nuages) voire un temps intime (la lumière comme illumination).

Ainsi Jonas Mekas s'immerge lui aussi dans le quotidien de New York pendant quarante ans. Mais là où Andy Warhol joue la carte du vide, de l'impassible et de l'ascèse, Jonas Mekas est constamment à la recherche d'un quotidien à (ré)enchanter, cherchant à donner une forme, même imparfaite au trop plein d'émotions et d'images qui parcourent sans cesse son existence et celle de son entourage. Reprenant à son compte la trame parfaitement discontinue du *Voyage Sentimental* de Laurence Sterne, son œuvre est basée sur la bifurcation (narrative, spatiale, temporelle) et accepte d'être une accumulation de fragments discontinus dont il renonce à donner une forme figée et définitive. À l'image de Henri David Thoreau lui-même qui mit sept ans à réorganiser sans cesse les milliers de pages de son journal avant d'aboutir à la publication de *Walden*.

Ainsi, au-delà des différences, un questionnement commun relie profondément les démarches d'Andy Warhol et de Jonas Mekas : la notion de flux temporel, même si les réponses sont ici diamétralement opposées. Face aux débordements incessants de la vie quotidienne, Andy Warhol cherche à immobiliser au mieux les formes et les gestes, à dégager ce qui restera permanent ; alors que Jonas Mekas cherche lui à rejoindre ce flux par tous les moyens du cinéma.