

## VI. Naissance et développements du cinéma underground américain

### **Plan**

Introduction.

1. Héritage des avant-gardes européennes : une période transitoire 1943-1950

1.1. Généralités

1.2. Sur quelques films

- *Meshes of the Afternoon* (1943), Maya Deren et Alexander Hamid.

- *The Cage* (1947) de Sidney Peterson.

- *The Petrified Dog* (1948) de Sidney Peterson.

2. Côte Est, côte Ouest, deux foyers créatifs

2.1. Art in Cinema à San-Francisco

2.2. Cinema 16 à New-York

3. Seconde génération de cinéastes, autonomie esthétique et autonomie économique

3.1. Deux cinéastes mythopoétiques : Stan Brakhage et Bruce Baillie

3.2. La Film-Makers Cooperative

3.3. Vers un métacinéma

Conclusion

## VI. Naissance et développements du cinéma underground américain

### Introduction.

Le qualificatif « Underground » est souvent employé pour désigner des pans entiers de la culture nord-américaine. Ainsi, des façons d'être dans la société (communautés, groupes, mouvements), des productions artistiques (arts plastiques, musique, cinéma, performance), des discours, philosophies ou idéologies, peuvent être qualifiés d'underground. La traduction littérale de ce terme est : « souterrain ». Pourquoi un tel choix lexicologique ?

L'origine de son usage n'est pas très claire. Certains, comme Jonas Mekas, en attribuent la paternité à Marcel Duchamp. Lors d'une conférence donnée au Musée d'art de Philadelphie en mars 1961, celui avait déclaré en conclusion d'une réflexion générale sur l'évolution de l'art moderne : « The great artist of tomorrow will go underground »<sup>1</sup> (*Le grand artiste de demain sera underground* - n.d.a). Il voulait, en jouant volontairement sur l'accent prophétique de la sentence, attirer l'attention sur les mécanismes inéluctables d'institutionnalisation et de marchandisation de toute la production artistique moderne (on pourrait ici utiliser le concept de réification), mécanismes auxquels l'artiste devait impérativement échapper s'il voulait préserver l'intégrité de son élan créatif. D'autres citent l'ouvrage de Manny Farber, *Underground Film*, rédigé en 1957, dans lequel est développée l'idée que des œuvres cinématographiques majeures ont été produites en dehors des cadres économiques et esthétiques imposés par l'industrie du film<sup>2</sup>. Dans ce cas, la notion reste encore relativement floue parce qu'elle désigne aussi bien ce que nous appelons en France le « cinéma d'auteur », les films auto-produits proposant des systèmes visuels néo-surréalistes, ou le cinéma amateur. Retenons que la généralisation du concept d'underground se situe au tout début des années 1960 et qu'elle circonscrit un espace de production indépendant de la sphère culturelle ordonnée par les institutions, l'industrie et l'économie. En 1969, le sociologue américain Theodore Roszak introduit le concept de « contre-culture » sous la bannière duquel il range tous les mouvements alternatifs, underground, hippies, rebelles, etc<sup>3</sup>.

Dans la sphère du cinéma, la notion d'underground va désigner tout ce qui échappe au contrôle de l'industrie et de ses circuits. Aux États-Unis, où la production des films est

---

1 M. Duchamp, retranscription de la communication intitulée « Where Do We Go from Here » prononcée en mars 1961 lors d'un colloque organisé par le Philadelphia Museum College of Art. Consultable ici : <https://www.msu.edu/course/ha/850/syllabus.htm> La phrase de conclusion a été reprise, de manière imparfaite, par J. Mekas dans « Une histoire du cinéma », catalogue de l'exposition consacrée au cinéma expérimental au Musée d'art moderne de Paris en 1976.

2 Ce texte a été repris dans M. Farber, *Espace négatif*, P.O.L. 2004.

3 Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture*, Doubleday & Co, 1969, *Vers une contre-culture*, Stock 1980 pour la traduction française.

presque totalement organisée depuis le milieu des années 1920 par les grands studios de la côte Ouest, les *Majors*, développer un espace créatif alternatif revient à affirmer un rejet de l'ordre réglant les relations du public au cinéma. L'expression de ce rejet aura un arrière-plan beaucoup plus anticonformiste et individualiste que politique, contrairement aux mouvements d'avant-garde européens des années 1920 qui eux, avaient une dimension plus collective et dont les manifestes incluaient un aspect politique. C'était le cas par exemple du *Manifeste du surréalisme* rédigé par André Breton en 1924<sup>4</sup>.

Plusieurs facteurs vont favoriser l'émergence de la scène artistique underground aux États-Unis :

- Les États-Unis sortent économiquement renforcés du second conflit mondial. Il est beaucoup plus facile d'y entreprendre dans une dynamique de prospérité et de confiance dans l'avenir.

- Les collectionneurs et philanthropes ayant favorisé la circulation des œuvres et des idées entre Europe et États-Unis au cours des années 1930 vont progressivement s'intéresser à la création artistique américaine, d'abord dans la littérature et les arts plastiques puis, dans une moindre mesure, dans le cinéma.

- Le carcan moral conservateur des studios hollywoodiens et les canons esthétiques de l'industrie du film seront des cibles de choix, constituant des fonds repoussoir légitimant les démarches anti-conformistes du cinéma underground.

- L'accès aux outils et aux prestations techniques est beaucoup plus facile et beaucoup moins cher qu'en Europe. Le prix de la pellicule 16 mm et du développement y sont deux fois moindres.

Nous nous attacherons, dans un premier temps, à évoquer la période de l'immédiat après-guerre, période transitoire au cours de laquelle les cinéastes américains s'approprient puis dépassent l'héritage européen. Dans un second temps, nous décrirons l'émergence d'une seconde génération de cinéastes underground qui affirmera une double autonomie, d'une part à l'égard des traditions esthétiques du film d'avant-garde, d'autre part à l'égard de l'économie du cinéma avec la création de la Film-Makers Cooperative par Jonas Mekas en 1962.

---

4 Consultable ici : [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod\\_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf)

## 1. Héritage des avant-gardes européennes : une période transitoire 1943-1950

### 1.1. Généralités

Dans l'ouvrage qu'il a consacré au cinéma underground américain, qu'il appelle « cinéma visionnaire »<sup>5</sup>, Paul Adams Sitney a choisi la date de 1943 pour borner en aval son corpus. Ce n'est nullement un hasard. Cette année là, Maya Deren et Alexander Hamid, deux enfants de l'émigration Est-européenne, tournent un film intitulé *Meshes of the Afternoon*. Pour l'historien, c'est un film emblématique du passage de relais entre l'avant-garde cinématographique européenne des années 1920 et la nouvelle avant-garde cinématographique américaine. Il s'agit, d'une part de reconnaître la dette à l'égard de dada et du surréalisme et d'autre part d'affirmer qu'à partir de cette date, c'est aux États-Unis que le cinéma « libre » va se développer. Au cours de cette période transitoire, Sitney distingue deux grands schèmes ayant structuré le cinéma expérimental américain :

- Le monde imaginaire bouleversé par la psychanalyse et traversé par des thèmes mythologiques trans-historiques. Sitney insiste beaucoup par exemple sur l'omniprésence du mythe de Pygmalion dans les films de la première génération, mythe qu'il perçoit derrière le motif de l'équivoque relation en miroir entre le créateur et sa création. De fait, le cinéma poétique de Jean Cocteau, notamment *Le sang d'un poète* (1930) aura une influence importante sur Maya Deren, Sidney Peterson ou Kenneth Anger.

- Le montage et le travail sur l'image comme fondements du langage filmique poétique. C'est en effet en associant des éléments disparates, en travaillant sur des effets visuels comme le ralenti, l'accélééré, les enchaînements ultra-rapides de plans, les mouvements parfois virevoltants de la caméra, les surimpressions, les déformations optiques à l'aide d'accessoires comme des miroirs ou des objectifs préparés, que les cinéastes structurent la dynamique plastique du film, mais aussi le jeu complexe et toujours ouvert des significations symboliques ou allégoriques.

---

5 Paul Adams Sitney, *Le cinéma visionnaire, L'avant-garde américaine 1943 – 2000*, Éditions Paris Expérimental, 2002.

Sitney propose une notion intéressante pour caractériser les œuvres majeures de cette première période : **Le film de transe**. Il s'agit de films reposant sur des associations d'images ressemblant à celles du rêve<sup>6</sup>.

Pour aboutir dans cette entreprise, le cinéaste devait maîtriser l'ensemble du processus créatif, autrement dit, être scénariste, opérateur, monteur, et souvent acteur. Certes, dans les films de Deren ou de Peterson, il y eut des coopérations et des collaborations, mais sans que cela autorise à détacher les œuvres de la personnalité et du monde mental de ceux qui en furent les auteurs. Aux États-Unis, où l'industrie du film avait séparé et rationalisé les différentes fonctions liées à la fabrication d'un film (scénario, choix des interprètes – *casting* –, mise en scène, réalisation, cadrage, photographie, montage, mixage, etc), les réunir de nouveau dans un champ de compétences unique n'était pas si aisé. Mais par ailleurs, c'est précisément en échappant aux procédures techniques professionnalisées que les cinéastes purent se livrer à de nombreuses expérimentations visuelles, facilitées de surcroît par l'usage du film noir et blanc 16 mm relativement tolérant aux approximations dans les réglages de l'exposition et assez peu onéreux. Une assez bonne connaissance des films d'avant-garde européens, découverts la plupart du temps dans un cadre universitaire, muséal ou de ciné-club, rarement accompagnés de musiques, encouragea beaucoup de jeunes cinéastes américain.e.s, à l'instar de Maya Deren, à concevoir des films spécifiquement muets à une époque où le cinéma sonore était la règle. C'était l'un des moyens d'affirmer le caractère purement artistique d'une pratique du cinéma conçu comme medium iconique. Le mutisme renforçait d'autre part la nécessité d'un travail de composition des images et de montage très avancés, parce qu'ils devenaient les

---

6 Quand on établit dans la culture occidentale un parallèle entre le langage iconique et le processus de formation des images du rêve, on se réfère toujours plus ou moins explicitement à la description que Sigmund Freud a faite des mécanismes psychiques liés au rêve dans *l'interprétation des rêves*, ouvrage publié en 1900 qui subira des modifications et des ajouts jusqu'en 1926. Le chapitre VI de l'ouvrage intitulé « Le travail du rêve » est particulièrement intéressant, car Freud y expose différents principes que l'on peut transposer aisément dans le langage visuel du film : condensation, déplacement, procédés de figuration par identification, transformation, échange ou formation composite. Le langage filmique, comme le rêve, ne dispose pas de la possibilité de l'alternative « ou bien, ou bien » mais offre une successivité d'éléments le long de la chaîne énonciative, c'est à dire d'images et de sons, mais aussi de motifs, actions, bref, un ensemble très riche de signes iconiques, plastiques et acoustiques, pouvant être reliés par des rapports complexes et contradictoires et, surtout, actualisés dans un flux unique peu hiérarchisant. Il est important néanmoins de ne jamais perdre de vue le fait que la formation de la chaîne des motifs dans le rêve résulte de processus mentaux spécifiques à l'état de sommeil, tandis que la formation de la chaîne des motifs dans le film résulte d'un acte créatif conscient opérant des choix en fonction de motivations d'ordre esthétique dans un cadre communicationnel (codes partagés). Cette différence, pour évidente qu'elle paraisse au premier abord, est tout sauf anecdotique car, pour peu que l'on souscrive à l'analyse freudienne, les images du rêve se conforment aux exigences de la censure (normes morales introjectées par le sujet) tandis que le recours par les artistes, notamment surréalistes, à une forme d'énoncé construit comme le rêve, a pour but de briser les censures morales et esthétiques, en permettant de figurer les désirs, la sexualité, le corps, la transgression, la mort, etc. La carrière cinématographique de Kenneth Anger se développe en même temps que celle d'A. Hitchcock aux États-Unis. On voit bien, sous cet angle, de quel côté se situent la censure et le conservatisme moral : ce qui est refoulé dans le cinéma hollywoodien est exposé dans le cinéma underground. Voir Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, puf, Paris 1926.

critères principaux d'évaluation esthétique des films. D'une certaine manière, les théories de Germaine Dulac sur un « cinéma pur », qu'elles furent connues ou non outre-atlantique, se concrétisèrent de nouveau dans ces œuvres.

La notion de film de transe renvoie d'autre part au niveau de l'individualité créatrice en tant que productrice du message artistique mais aussi en tant que son destinataire : le (la) cinéaste fait d'abord le film pour lui ou elle-même. Il est important par conséquent de relever une différence essentielle entre le cinéma d'avant-garde dada ou surréaliste des années 1920 et le cinéma d'avant-garde américain d'après guerre. Pour les surréalistes, l'élaboration du film s'inscrivait dans un projet artistique plus global dont la teneur critique était centrale : Il s'agissait d'ébranler l'ordre ancien des valeurs culturelles, les cultes traditionnels de l'œuvre et du génie créateur, les contenus « nobles » de l'art, pour leur substituer un désordre provocateur, spontané, ironique, recombinaut des éléments anciens de la tradition d'une manière totalement imprévisible et, si possible, choquante. Il y avait donc un contenu fondamentalement collectif et politique. Dans le cas de la majorité des cinéastes d'avant-garde américains, ce contenu est replié à la dimension de l'individualité. C'est ce qu'observe Sitney lorsqu'il écrit :

« Les cinéastes des années quarante en Amérique, à l'inverse de leurs prédécesseurs parisiens, ne tournaient pas en ridicule les codes sacro-saints de la bourgeoisie. La seconde guerre mondiale avait fait table rase de tout ce que Picabia attaquait. Dans les films réalisés par Peterson, que se soit comme collaborateur ou unique réalisateur, tout ce qui auparavant était de l'ordre du social est transformé en esthétique. »<sup>7</sup>

On pourrait ajouter que le conservatisme bourgeois existait tout autant aux États-Unis après la seconde guerre mondiale (n'oublions pas que la production cinématographique hollywoodienne était encore placée sous le joug du code Hays), mais nullement les perspectives révolutionnaires de transformation de la société telles qu'elles avaient existé en Europe dans les années 1920 et 1930. Il est vrai que ce à quoi elles avaient abouti sur le vieux continent : destruction, fascisme, Auschwitz et son clivage en deux « blocs », n'encourageait pas vraiment à prendre le relais. Il fallu attendre les années 1960 pour que la lutte des afro-américains pour leurs droits civiques, l'émergence de mouvements féministes et l'opposition à

---

7 P. A. Sitney, *op. cit.*, p. 66

la guerre du Vietnam obligent les artistes à prendre de nouveau en compte les options politiques et problématiser l'articulation création-politique.

## 1.2. Sur quelques films

Nous ne retiendrons que quelques films pour illustrer ce chapitre, et plus particulièrement ceux de Peterson et de Deren. La plupart de ces films sont accessibles à travers une abondante édition en DVD et les sites de consultation de vidéo en ligne (d'une qualité moindre). Afin de compléter cet aperçu rapide, il est nécessaire de visionner d'autres films de ces deux auteurs mais également ceux de James Broughton, Gregory Markopoulos (dont une grande partie de la filmographie débute en 1947 avec *Psyché*, film inspiré par le roman de Pierre Louÿs) ainsi que ceux de Kenneth Anger, notamment *Fireworks* (1947) et *Scorpio Rising* (1964)<sup>8</sup>.

- *Meshes of the Afternoon* (1943), Maya Deren et Alexander Hamid. Film noir et blanc muet de 13 min 30 s<sup>9</sup>.

Ce film est emblématique de l'esthétique de la première avant-garde américaine. L'influence du surréalisme, et entre toutes celle de Jean Cocteau, y est très nette, surtout par le thème de l'imagination travaillée par le rêve. Déplacement, condensation, figuration du Moi à travers plusieurs « personnes-personnages », dédoublement, constituent les substrats de ce texte visuel engageant le désir, la sexualité, l'altérité et l'angoisse de mort.

Maya Deren joue le rôle principal à double titre puisqu'elle est le personnage féminin que l'on voit évoluer mais aussi la personne dont on explore le monde mental. Sitney parle de « film auto-joué » et de processus « d'auto-réalisation », entendant pas là que la cinéaste transforme en film un contenu psychique dont elle conserve le caractère non-prédicable dans l'enchaînement des motifs, comme pour poser devant soi un objet mystérieux qu'elle peut ensuite observer. La création comme activité introspective est donc ici évident.

L'essentiel de l'action se déroule dans et autour d'une villa confortable de la côte californienne. Le montage laisse déjà apparaître une constante dans les films de cette cinéaste : la liaison d'espaces discontinus et hétérogènes par la circulation de l'acteur. Ceci est obtenu par le simple jeu des entrées et sorties de champ, suffisamment bien cadrées pour permettre des raccords dans le mouvement en même temps dynamiques et fluides. On notera le plan particulièrement réussi dans lequel on voit le personnage principal s'engager dans un

---

<sup>8</sup> Voir en annexe une liste de films avec hyperliens.

<sup>9</sup> La version consultable par ce lien a été sonorisée en 1952 par Teiji Ito, le troisième époux de Maya Deren. <https://www.youtube.com/watch?v=OXbaFKuifg4>

escalier mouvant, oscillant de droite à gauche, suggérant un monde instable. La cohérence de la marche déséquilibrée de l'actrice et du mouvement de balancier de la caméra provoquent parfaitement chez le spectateur le sentiment de perte d'équilibre. Enfin, le noir et blanc très contrasté ainsi que le soin apporté aux lumières, surtout dans le portrait, indiquent que les leçons de Dimitri Kirsanoff ou de Germaine Dulac ont été parfaitement intégrées.

Le film a été initialement conçu muet et ce n'est qu'en 1952 que le troisième époux de Maya Deren, Teiji Ito, composera une musique inspirée par les timbres et les structures de la musique traditionnelle japonaise : de longues notes jouées à l'archet sur un luth ou une cithare ponctuées par des effets percussifs et des phrases brèves de flûte.

En plus de son activité de cinéaste, Maya Deren a produit beaucoup de textes théoriques dans le but de stimuler l'intérêt et les vocations pour une pratique alternative du cinéma. De cette production théorique, retenons quelques aspects, tels que les a relevés Sitney :

- Admet comme allant de soi la relation indicielle entre l'image du film et le profilmique<sup>10</sup>. En d'autres termes, la substance de l'énoncé iconique (le film) provient du filmage de choses réelles, mises en scène ou pas.
- S'appuie sur l'illusion référentielle : l'image est toujours l'image de quelque chose. L'iconique prime donc le plastique. La dimension plastique du film se limite à la science photographique du cadre et de la lumière.
- Rejette l'animation, la finalité documentaire, le cinéma graphique abstrait, le narratif trop proche du littéraire. Le film underground est donc clairement situé entre, d'un côté les formes cinématographiques institutionnelles (fiction, documentaire, film d'animation et dessin animé) et de l'autre le film expérimental abstrait ou produit par intervention directe sur la pellicule, seulement constitué de signes plastiques.

---

<sup>10</sup> Pour mémoire, le concept de profilmique a été proposé dès les années 1950 par l'Institut de filmologie fondé au sein de la Sorbonne par Étienne Souriau et Gilbert Cohen-Séat. Le profilmique désigne « [...] tout ce qui existe réellement dans le monde (ex : l'acteur en chair et en os ; le décor au studio, etc.), mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule. ». Ce concept est parfois discuté pour son ambiguïté. En effet, lorsqu'on parle de « tout ce qui existe dans le monde mais qui est destiné à l'usage filmique », désigne-t-on des choses telles qu'elles se présentent dans la réalité, telles qu'elles sont déjà façonnées par la mise en scène, ou bien le mélange des deux ? Considérant la distinction établie par Souriau entre afilmique et profilmique, on peut dire que l'afilmique désigne ce qui de la réalité ne tombe pas sous l'emprise de la mise en scène, et le profilmique la portion de réalité sur laquelle s'exerce le pouvoir de la mise en scène. Voir *L'univers filmique*, ouvrage collectif préfacé par E. Souriau, Flammarion, 1953.

- Rejette l'alibi surréaliste pour une production automatique et des assemblages hasardeux. La composition du film doit être consciente et maîtrisée.
- Déclare que les combinaisons d'images photographiques doivent servir à élaborer un langage poétique, non à imiter la réalité. Là encore, Maya Deren définit un périmètre borné d'un côté par la documentarité (rapprochement de la réalité et de la représentation), de l'autre par les protocoles créatifs visant à abolir l'intentionnalité artistique.
- Défend la micro et la macroscopie, le ralenti et l'accélération. Le filmage des choses réelles peut donner lieu à des opérations déformantes grâce aux possibilités techniques de la caméra et de la tireuse optique.

L'ensemble de ces postulats esthétiques revêt un caractère prescriptif assez peu compatible avec la défense de l'individualité créative, fondement même de la conception de l'art pour cette jeune génération d'artistes américains. Elle s'explique pourtant par le désir de définir les mécanismes de poéticisation<sup>11</sup> comme permettant doublement d'échapper aux normes esthétiques dominantes du cinéma hollywoodien - corseté par des impératifs économiques et éthiques : plaire au plus grand nombre et respecter les valeurs morales de la société – et à ce qui est perçu comme un nihilisme destructif et stérile caractérisant une partie des avant-gardes européennes des années 1920. Cela correspondait finalement à un retour idéologique au romantisme. C'est pourquoi on retrouve souvent dans les films de cette première génération de cinéastes underground américains, cette combinaison unique d'innovations formelles et de conceptions pré-modernes de l'art et de l'artiste.

- *The Cage* (1947) de Sidney Peterson. Film noir et blanc muet de 28 min.

Film ici : [https://www.senscritique.com/film/The\\_Cage/377538](https://www.senscritique.com/film/The_Cage/377538)

**Attention** : Le lien renvoie vers un site qui a associé la bande image du film de Peterson avec la musique de George Antheil pour *Le ballet mécanique* de Léger et Murphy. Cela prouve encore une fois l'absence totale de fiabilité de la majorité des ressources en ligne. Il faut donc visionner le film en coupant le son.

<sup>11</sup> Ce terme est utilisé par Roman Jakobson pour désigner le fait que dans la littérature, la poéticité naît lorsque le mot est ressenti comme mot, non comme simple substitut de l'objet nommé. Cette définition peut parfaitement être transposée au cinéma où la poéticité d'une image apparaît lorsqu'elle est ressentie en tant qu'image et non comme substitut de la chose dont elle est l'image. Voir R. Jakobson, *Huit questions de poétique*, Seuil, p. 46.

Il s'agit du second film de Peterson. Le premier, *The Potted Psalm* (1946)<sup>12</sup>, réalisé avec James Broughton, avait connu un certain succès lors de sa présentation à l'Art in Cinema Film Society, structure de programmation de cinéma expérimental fondée par Franck Stauffacher en 1946 au sein du musée d'art moderne de San Francisco. Le scandale provoqué par la manière très surréaliste et burlesque d'aborder la fantasmagorie sexuelle adolescente de *The Potted Psalm*, valu à Peterson d'être repéré par le directeur des Beaux-Arts de Californie. Ce dernier lui confia la direction d'une section de l'école dédiée au cinéma expérimental. Les films ultérieurs de Peterson seront majoritairement réalisés dans le cadre d'ateliers impliquant ses étudiants pour les prises de vue, l'interprétation des personnages, etc.

Dans *The Cage*, l'argument principal reprend le thème de la relation de l'artiste à sa création en la déclinant d'une manière burlesque : le peintre perd son œil qui, doué d'une vie propre, va se promener dans la ville. Il ne s'agit pas ici de développer une poésie savante mêlant introspection, visions allégoriques et profondeur de l'inspiration, mais de partir de la trivialité et de la banalité du réel dont on va perturber l'ordre et l'architecture avec des prétextes loufoques et extravagants.

Au premier abord, nous serions tentés de ranger ce film dans la catégorie des réalisations estudiantines un peu potaches. La première partie, la plus faible, met en scène le peintre dans un décor très sommaire censé figurer l'atelier. L'acteur, un étudiant, ne semble pas prendre très au sérieux sa partition et, sans décrédibiliser totalement l'argument, introduit une sorte d'hébétude juvénile qui finalement sert l'atmosphère du film. C'est un phénomène identique que l'on pouvait observer dans les films de Man Ray comme *L'étoile de mer* (1928) ou *Le mystère du château de dès* (1929), où les acteurs ne parvenaient pas toujours à incarner « l'esprit du film ». La seconde partie est nettement plus intéressante car elle met en scène les personnages dans la vie réelle, la ville de San Francisco, où ils s'adonnent à des numéros performatifs comme se promener avec une cage à oiseaux sur la tête, s'étaler au milieu du trottoir, courir à reculons au milieu des passants, etc. Il est impossible alors de ne pas penser au film de René Clair *Entre'acte* (1924) et aux courses endiablées du cortège funèbre dans la ville, traitées cinématographiquement avec un effet d'accélééré. Peterson utilise abondamment tous les effets possibles : ralenti, accéléré, substitution et disparition, exactement comme son prédécesseur. Le film de Peterson est chargé d'une énergie frénétique résultant des situations loufoques et d'un traitement visuel extrêmement dynamique et inconstant dans ses effets. Le texte visuel s'éloigne alors de la discursivité narrative pour devenir un assemblage d'unités imprédictibles.

---

12 Voir DVD *Avant-garde n°2*, Kino international, 2007

- *The Petrified Dog* (1948) de Sidney Peterson. Film noir et blanc sonore de 18 min.

Film ici : <https://www.youtube.com/watch?v=PuBgBdhVgtc> (Bande son originale)

L'intérêt de ce film réside essentiellement dans l'utilisation de la musique. On y retrouve des thèmes identiques à ceux de *The Cage* : l'artiste, l'œuvre, la représentation, le statut de l'art dans la société, etc. Les situations sont encore plus nettement traitées à la manière des films burlesques des années 1910 : jeu sur la cadence des images donnant cette impression de saccade et d'agitation permanente des personnages, rapidité des enchaînements, variations brutales dans les valeurs de plans. L'inspiration dadaïste, résultant de la combinaison du burlesque et de situations exubérantes, est évidente.

La musique, réalisée par des élèves de Peterson, a été jouée en direct et largement improvisée. Sitney a tout à fait raison d'y déceler un caractère extrêmement original et novateur que nous pourrions mettre en lien avec ce que produira Pierre Schaeffer pour *Maskerage* de Max de Haas en 1950. Le travail sonore du film de Peterson peut donc être assimilé à de l'électroacoustique parce que les timbres, les résonances, stridences et autres effets percussifs, ont pour but de créer un univers sonore très plastique et mouvant dialoguant avec le régime visuel. Le travail sonore pour les films suivants de Peterson, *Mr Frenhofer and the Minotaur* (1949) et *The Lead Shoes* (1949), sera nettement moins réussi, ce qui prouve l'absence d'une conception précise et structurée de la dimension sonore du film expérimental. Il ne saurait donc être question avec *The Petrified Dog* d'une quelconque préséance sur la question de savoir où et quand l'approche électroacoustique est apparue dans le cinéma expérimental.

## 2. Côte Est, côte Ouest, deux foyers créatifs

L'écrasante puissance de l'industrie de Hollywood explique largement le retard dans le développement des ciné-clubs aux États-Unis. Néanmoins de petites structures de programmation existèrent avant-guerre, privées comme le cinéma de Symon Gould à New-York, ou plus institutionnelles comme le Musée d'Art Moderne de New-York (MoMA) proposant à partir de 1939 des projections de films d'avant-garde issus de sa propre collection. Ce n'est donc qu'après la seconde guerre mondiale que les ciné-clubs se développèrent véritablement aux États-Unis, tandis qu'à la même période en Europe la formule dominante pour la création de scènes artistiques alternatives était celle des festivals.

Maya Deren fut certainement l'une des premières et plus ardentes promotrices du cinéma d'avant garde en organisant des projections à Greenwich Village à la Provincetown Playhouse et dans un théâtre monté par Susan Gaspell et Eugène O'Neill entre 1946 et 1947. La première

génération de cinéastes expérimentaux américains va surtout se polariser autour de deux foyers créatifs : Art in Cinema à San Francisco et Cinema 16 à New-York.

Dédiées à la promotion d'un cinéma alternatif à la production institutionnelle hollywoodienne, ces deux structures vont très largement contribuer à amorcer un processus qui aboutira à la création en 1962 de la Film-Makers Cooperative.

Ce processus repose tout d'abord sur la sensibilisation d'un public à une forme de création cinématographique le détachant totalement des attentes liées généralement au cinéma. Il repose ensuite sur la mise en regard, avec des programmes mêlant longs et courts métrages, des classiques de l'avant-garde européenne (Luis Buñuel, Man Ray, Germaine Dulac, Hans Richter, Fernand Léger, Jean Vigo, Henry Stork, Walter Ruttmann, etc.) avec la production de jeunes cinéastes américains. Enfin, il repose sur le dynamisme de personnalités animant et gravitant autour de ces foyers culturels capables de développer sur le cinéma et l'art moderne des discours stimulants pour de jeunes artistes. Ceux-ci trouveront, non seulement dans les films mais aussi dans les débats qui accompagneront les projections, des arguments assez forts pour les encourager à s'engager dans des carrières artistiques cinématographiques professionnelles. De telles démarches étaient encore extrêmement rares et ceci explique pourquoi, au-delà des divergences de points de vue et options esthétiques personnelles, une sorte de communauté cinématographique alternative s'est formée aux États-Unis : ces jeunes cinéastes étaient conscient.e.s de participer à la construction d'un monde cinématographique alternatif à celui de l'industrie.

## 2.1. Art in Cinema

La première de ces structures a été fondée par Franck Stauffacher et Richard Foster en 1946 au sein du Musée d'Art Moderne de San Francisco<sup>13</sup>. Lui-même cinéaste, Franck Stauffacher voulait créer un lien étroit entre cinéastes et public à la manière des ciné-clubs européens des années 1920 et 1930. Il trouva à San Francisco un public réceptif, constitué principalement par les étudiants d'écoles d'art, des professeurs de l'université de Berkeley, des membres des professions libérales, mais aussi par la bourgeoisie « progressiste » qui se piquait d'art moderne, recherchant tout à la fois des sensations originales et à se « mettre à jour », comme le fit la bourgeoisie européenne avant-guerre<sup>14</sup>. Les programmes étaient organisés de manière

---

13 Voir *Art in Cinema : Documents Toward a History of Film Society*, Scott MacDonald, Philadelphia : Temple UP, 2006. Il est également possible d'accéder à des ressources en ligne en tapant « Cinéma 16 pdf » et « Art in Cinema pdf ». Choisir ensuite les entrées correspondant au site de l'université de Temple.

14 Voir à ce sujet le témoignage de Barbara Stauffacher, *Ibid*, p 7.

un peu irrégulière mais plusieurs fois par an. Ils mêlaient des longs et courts métrages de l'avant-garde classique européenne et américaine et des courts métrages de jeunes cinéastes comme Maya Deren, Mary Ellen Bute, les frères Withney, Ian Hugo, James Broughton, Sidney Peterson ou Jim Davis. Les programmes pouvaient parfois être hétéroclites au regard des conditions de production ou des dates de réalisation de certains films. On pouvait aussi bien voir un vieux Edwin S. Porter de 1906 qu'un film de Buster Keaton. Stauffacher cherchait à centrer l'intérêt des spectateurs sur l'inventivité visuelle et formelle et les ressources purement artistiques du langage filmique, aptes à traduire et suggérer des univers mentaux très poétiques, oniriques et extravagants. Pour les œuvres d'avant-garde, Stauffacher et Foster puisaient dans la filmothèque du MoMA, dirigée à l'époque par Iris Barry, qui conservait depuis 1935 de nombreux films d'artistes et disposait donc d'un catalogue déjà important.

À cette activité de programmation fut adjoint un travail d'édition dans le but d'établir un catalogue des œuvres présentées ainsi qu'un ensemble de textes critiques sur le cinéma expérimental (dans le langage de Stauffacher, il s'agissait du « cinéma en tant qu'art »). Ainsi, *Art in Cinema : A Symposium on the Avantgarde Film*, fut publié en 1947 avec des textes de Hans Richter, Luis Buñuel, Elie Faure, Oskar Fischinger ou Maya Deren.

Le fait de créer un tel espace de réception du cinéma expérimental, ouvert aux jeunes cinéastes américains, stimula des vocations, comme celles de Broughton ou de Peterson, et contribua certainement à faire de San Francisco un foyer créatif très important auquel sont attachés les noms de nombreux cinéastes expérimentaux comme Bruce Baillie, George et Mike Kuchar, Harry Smith ou Bruce Conner.

À partir de 1951, le travail de programmation de Art in Cinema s'orienta dans un sens comparable à celui qui s'était développé en France autour du cinéma d'auteur, par exemple avec les deux éditions du festival *Objectif 49* animés par Jean Cocteau. Des films de D. W. Griffith, Rouben Mamoulian ou Vincente Minelli furent ainsi programmés et débattus avec des réalisateurs et des producteurs de Hollywood.

L'activité de Art in Cinema perdit son dynamisme initial avec la disparition de Franck Stauffacher en 1955.

## 2.2. Cinema 16

Cinema 16, fonctionnant à peu près comme Art in Cinema, fut fondé en 1947 par Amos Vogel, émigré autrichien qui paracheva ses études à la *New School for Social Reseach* de

New-York. Ciné-club le plus actif en Amérique du Nord, il compta au plus fort de son succès au milieu des années 1950 plus de seize mille membres. Les séances mensuelles se tenaient dans une salle de 1 600 places dans l'auditorium de la High School Fashion Industries à Manhattan. Amos Vogel et sa femme Marcia, puis plus tard leur assistant Jack Goelman, ont sélectionné des centaines de films en se souciant de la dimension éducative et informative mais également politique. Il s'agissait pour Cinema 16, qui fut confronté dès ses débuts à la censure institutionnelle, de promouvoir des formes d'expression libres dans une société démocratique, sans toutefois se fixer pour objectif de constituer un espace de marginalité et d'opposition frontale à l'institution. Les programmes combinaient des documentaires, des fictions et des films expérimentaux de manière parfois éclectique. On pouvait aussi bien voir des films d'Alain Resnais, de John Cassavetes que de Norman McLaren, des frères Withney ou de Stan Brakhage. Cinema 16 contribua aussi à promouvoir les œuvres des cinéastes expérimentaux américains à travers une activité de distribution. C'est grâce à cela que les films de Kenneth Anger purent circuler, notamment *Fireworks*, loué de nombreuses fois tout au long des années 1950 par des personnes privées ou des structures aussi variées que l'Illinois Institute for Technology, la Society for Cinema Art in California, l'U.S. Naval Hospital in Portsmouth ou par... Jonas Mekas lui-même.

L'activité de Cinema 16 cessa vers le milieu de l'année 1963.

### 3. Seconde génération de cinéastes, autonomie esthétique et autonomie économique

Tout au long des années 1950, beaucoup de films d'avant-garde américains se caractérisent, selon Sitney, par une inspiration profondément ancrée dans le romantisme, plus précisément dans la littérature et la poésie symbolistes. Ce post-romantisme, qu'il qualifie de « mythopoétique », et repérable à plusieurs traits :

- Centralité de l'artiste défini comme individualité créatrice dont l'inspiration dialogue avec les mythes fondateurs. Ceci dénote pour Sitney l'un des aspects de l'influence culturelle de la vieille Europe.
- Lyrisme du texte visuel fondé sur la beauté plastique des images, le caractère allégorique ou symbolique des choses représentées, les liens symboliques potentiels que l'interprétant peut explorer librement, le rythme du montage conçu pour produire un mouvement émotionnel ample.

- Désintérêt pour un cinéma directement « social » engagé (alors que de nombreux photographes américains à la même époque creusent cette voie, Eugene Smith par exemple).
- Rejet délibéré des schèmes psychologiques imposés par le cinéma hollywoodien et de l'idéologie conservatrice.

Concernant ce dernier point, Sitney est très clair lorsqu'il commente l'œuvre de Kenneth Anger, cinéaste ayant amorcé ce courant lyrique :

« Le thème récurrent du cinéma américain d'avant-garde est le triomphe de l'imagination. Nulle part ailleurs que dans les films d'Anger, ce thème n'apparaît avec autant d'évidence. Il triomphe ici sur la superficialité de la mascarade, l'outrance des acteurs et la petitesse de la reconstruction minable, à la façon de Hollywood, de l'enfer de Dante. »<sup>15</sup>

Il est aisé de deviner que l'échappée dans les sphères éthérées de la mythologie et de toutes ses variantes modernes constituait le moyen le mieux adapté pour explorer les zones les plus obscures de la psychologie individuelle, s'interroger sur les significations culturelles de tout acte de création et surtout affirmer des choix électifs dans les relations sociales, comme l'homosexualité, qui heurtaient profondément le rigorisme moral dominant (que Sitney vise probablement avec cette formule sibylline « l'enfer de Dante »).

### 3.1. Deux cinéastes mythopoétiques : Stan Brakhage et Bruce Baillie

Stan Brakhage, qui sera le cinéaste underground le plus productif dans la seconde moitié des années 1950, représente à lui tout seul le courant lyrique mythopoétique. Il fait partie de ces quelques personnalités artistiques qui se détachent davantage que d'autres et s'imposent comme les nouvelles références. Les films de Stan Brakhage se distinguent autant par leur originalité et leur variété que par leur profusion. La valeur de son travail fut rapidement reconnue et certains de ses films récompensés par des prix. Ainsi, *Reflections on Black* (1955)<sup>16</sup> sera primé par la Creative Film Foundation – organisme d'attribution de bourses et de prix fondé par Maya Deren en 1955. Outre cette activité artistique, Brakhage (formé à l'école des beaux-arts de San Francisco), circule beaucoup pour établir des contacts avec d'autres

<sup>15</sup> P. A. Sitney. *op. cit.*, p

<sup>16</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x4k9e16>

artistes importants comme Joseph Cornell, John Cage, Marie Menken ou le critique de cinéma Parker Tyler. Il publie en 1963 un ouvrage exposant sa vision et sa pratique du cinéma intitulé *Métaphores et visions*<sup>17</sup>. Relier tous ces foyers créatifs et ces cinéastes jusque-là plutôt dispersés et surtout, dans le sillage de Maya Deren, contribuer au rapprochement de l'activité théorique et de l'activité pratique, jouera un rôle essentiel dans le processus d'autonomisation de la sphère du cinéma underground américain.

Voici comment Sitney évoque l'œuvre du cinéaste durant la période mythopoétique :

« Le film lyrique donne au cinéaste derrière la caméra le premier rôle du film. Les images du film sont celles qu'il voit, filmées de manière à ce qu'on n'oublie jamais qu'il est là et que l'on sache comment il réagit à sa propre vision. Dans la forme lyrique, il n'y a plus de héros ; à l'inverse, l'écran est rempli de mouvements, et ces mouvements de la caméra comme du montage reflètent l'idée de la vision d'une personne. Les spectateurs sont témoins de l'intense expérience visuelle de cette personne. Dans le film lyrique, comme Brakhage l'a façonné, l'espace du film de transe, cette longue et fuyante diagonale héritée des frères Lumière, se transforme en l'espace aplati de la peinture expressionniste abstraite. Dans ce champ de vision, des zones de profondeur et de disparition restent possibles, mais rares. La surimpression permet d'installer simultanément plusieurs perspectives dans l'espace [...]. enfin, le cinéaste travaillant dans la veine du cinéma lyrique met en évidence la platitude et la blancheur de l'écran, rejetant en grande partie son utilisation traditionnelle comme fenêtre d'illusion. »<sup>18</sup>

Il est intéressant d'observer que Sitney établit un parallèle avec l'émergence du courant expressionniste abstrait en peinture à la même époque (tout début des années 1950) réunissant des artistes comme Willem De Kooning, Jackson Pollock, Ad Reinhardt ou Mark Rothko. Dans les deux cas, il s'agit d'une rupture définitive avec les traditions esthétiques enracinées en Europe et l'affirmation d'une création artistique nouvelle, autonome et spécifiquement américaine.

- *Anticipation of the Night* (1958), 40 min. Muet.

Fim ici : <https://www.youtube.com/watch?v=iwNbW37fMoQ>

Tourné en 16 mm. Le début ressemble à *Meshes of the Afternoon* : des figures projettent leurs ombres que l'on interprète comme indices de la présence du sujet-cinéaste qui filme ces images. Pour Sitney, il s'agit d'une nouvelle rhétorique visuelle du mouvement et du

<sup>17</sup> Stan Brakhage, *Métaphores et visions*, Centre Georges Pompidou, 1999, pour la traduction française.

<sup>18</sup> P. A. Sitney, *op. cit.*, p 158

montage : le mouvement de caméra est la figure élémentaire de la structure filmique plutôt que le plan.

Brakhage s'oppose à l'idée de vision objective de la caméra et cherche par tous les moyens à concentrer au moment de la prise de vue les possibilités de transformation que recèlent ses outils : il modifie ses objectifs afin de déformer les perspectives, affirme le fait que la caméra est portée, modifie les vitesses et change d'émulsion pour un même projet. Son activité créative est le plus possible confondue avec la vie quotidienne, le bricolage maison, l'autonomie, voire, l'autarcie. Sa pensée du film envisage une « vision élargie » incluant les tâches de couleurs continuant à se former en informant le cerveau lorsque l'œil est fermé. Brakhage parle de « films du cerveau ». La plupart de ses films articulent signes iconiques et signe plastiques.

- *Cat's Cradle* (1959), 5 min. Muet.

Film ici : <https://vimeo.com/214303301>

Ce film, constitué de sept cents plans, est représentatif de l'interaction étroite de l'activité créative et de la vie intime. Ici, Brakhage évoque l'intensité érotique des relations de couple, étendues au cercle amical, en prenant prétexte de la présence d'un chat dans la maison. Le montage est extrêmement rapide et atteint, par la dominante rouge-orangée, un très haut niveau de plasticité. En insistant sur l'homogénéisation chromatique, les textures ou les contrastes au détriment de l'espace profond, les signes iconiques tendent vers l'abstraction des signes plastiques. On observera par ailleurs que l'objectif n'est pas du tout de créer un effet d'hyperactivité rythmique, mais au contraire de multiplier les points de vue autour d'une situation relativement statique, un peu à la manière d'une approche cubiste du sujet. Le principe de récurrence de motifs non-hiérarchisés, filmés en gros plan (puce, mouvement du pied, fleurs de la tapisserie, corps du chat, etc.), qui s'enrichissent progressivement de nouveaux éléments (visages, déplacements, objets, etc), suggère une progression en spirale sur l'axe temporel. Cette structure peut-être interprétée comme reflet d'une modalité perceptive annulant toute dimension du devenir dans l'élan, afin de réduire chaque mouvement à l'échelle de l'instant. Le titre du film invite peut-être à penser que nous vivons la situation du point de vue du chat, dont l'attention circulerait sur tout ce qui se trouve autour de lui, sans établir de rapports de continuité spatiale, ni de successivité temporelle, ni de causalité.

- *Mothlight* (1963), 3min.

Film ici : <https://www.dailymotion.com/video/x22ajze>

Le cinéaste a utilisé en guise de pellicule une feuille de milliard sur laquelle ont été collées préalablement des ailes d'insectes collectées dans la nature. Il y a incontestablement ici une volonté de s'émanciper des lois de l'appareillage technique et, à la manière de Man Ray, d'aboutir à la projection sans passer par la caméra. La technique cinématographique se résume avec ce film à une projection d'objets naturels, comme si ceux-ci passaient directement du statut de référents concrets à celui d'icônes, à l'instar de ce qui se produit dans les arts plastiques où l'on inclue dans la toile des objets réels.

Bruce Baillie est l'autre cinéaste majeur du courant lyrique. Basé à San Francisco et très investi dans la promotion du cinéma indépendant, il créera en 1961 la *Canyon Cinema* afin de pallier la disparition de *Art in Cinema* à la fin des années 1950. Il installe la Canyon à Berkeley et publie un journal *The Canyon Cinema News*. Baillie fondera ensuite la *Canyon Cinema Cooperative* sur le même modèle que celle de Jonas Mekas à N.Y. (voir chapitre suivant).

Dans presque tous ses films Baillie cherche à cerner une figure « héroïque ». Son lyrisme provient de l'exposition d'un sentiment d'impuissance où de nombreux thèmes s'entremêlent : les indiens, les travailleurs émigrés mexicains, les déclassés, la guerre du Viêt Nam, la mégapole newyorkaise, etc.

- *Mr Hayashi* (1961). 2 min 45 s.

Film ici : <https://www.dailymotion.com/video/x4mvod>

Le film décline le thème du portrait en s'inspirant du laconisme du poème haïku (formule extrêmement concise, souvent résumée à trois vers, mais visant à suggérer une vision ample)<sup>19</sup>. Le cinéaste a filmé son jardinier japonais en recherchant un effet d'éloquence, notamment par la façon d'inscrire le personnage dans un décor évoquant la peinture de paysage japonaise classique (étagement des plans en hauteur, effet de brume masquant les articulations entre l'avant-plan et l'arrière plan). La partie sonore, constituée de fragments d'ambiance urbaine, de brèves ponctuations musicales et de quelques occurrences de la voix du jardinier, semble inaboutie, avortée. L'intérêt du film réside précisément dans ce côté non-

---

<sup>19</sup> Le cinéaste russe S. M. Eisenstein sera le premier à établir un lien entre la structure du poème japonais haïku et le montage cinématographique dans un article publié en 1929. Voir S. M. Eisenstein, *Le film, sa forme, son sens*, C. Bourgeois 1976, p. 35

fini car il suggère le geste vain du cinéaste pour enfermer son sujet dans une représentation. Le véritable sujet du film est finalement le filmeur, non le filmé.

- *To Parsifal* (1963), 15 min.

Film ici : <https://www.dailymotion.com/video/x6gsrm4>

Sur la musique de Wagner, le cinéaste a construit un voyage, d'abord maritime, ensuite terrestre, évoquant une quête d'ailleurs sur un mode cynique. Les plans filmés en mer depuis une embarcation légère seraient presque insignifiants (haubans, mouettes, surface ondulée de l'océan) si la musique ne leur donnait une certaine « grandeur ». De même, la seconde partie construite autour du train est ponctuée par des images *a priori* très éloignées du sujet : filet d'eau d'un ruisseau, fourmis évoluant au milieu de branchages, le ventre d'une femme qu'une main d'homme caresse, etc. La partition musicale relie ces éléments hétéroclites dans un texte absurde où le côté trivial des référents concrets dialogue avec la majesté wagnérienne ostentatoire.

- *Quixote* (1965), 44 min.

Film ici : <https://www.undergroundfilmjournal.com/quixote-bruce-baillie/>

Film assez complexe combinant des images noir et blanc et couleurs, des surimpressions, des ralentis et du found footage. Une impression d'errance sans véritable but se dégage du film où beaucoup de thèmes s'enchevêtrent : voyage, travailleurs pauvres, déclassés, monde urbain saturé d'images publicitaires, déserts, guerre du Viêt Nam, etc. Sitney observe que le cinéma de Baillie est sophistiqué, mais toujours pour développer des points de vue innocents : « [...] tout son cinéma expose l'alternance entre deux thèmes irréconciliables : la beauté pure du monde phénoménal [...] et le désespoir absolu d'hommes appartenant à des civilisations oubliées. Seulement dans *Quixote* ces deux thèmes émergent en une forme dialectique, antithèse de la grâce et de la disgrâce. »<sup>20</sup>

### 3.2. La Film-Makers Cooperative

Jonas et Adolfas Mekas, lituaniens d'origine, arrivent aux États-Unis en 1946. Au Film Institute of City College of New-York, ils ont suivi tous les deux l'enseignement de Hans Richter, installé, lui, depuis 1941. Les frères Mekas créent en 1955 une revue intitulée *Film Culture* dont les deux premiers numéros présentent des textes de Hans Richter, Orson Welles, Erich

---

<sup>20</sup> P. A. Sitney, *op. cit.*, p 180.

Von Stroheim, Herman G. Weinberg, Siegfried Kracauer et Lotte Eisner, entre autres<sup>21</sup>. Dans le n°3, J. Mekas publie un long article intitulé « The Experimental Film in America » dans lequel il pointe un certain nombre de faiblesses dans la production de la première avant-garde, au point de s'attirer les foudres de Deren et de Menken. À partir de 1956, Jonas Mekas devient l'éditorialiste exclusif tandis que le critique Parker Tyler écrit régulièrement à partir du n° 18 (1958) des articles dédiés aux jeunes cinéastes expérimentaux américains : Stan Brakhage, Sidney Peterson, Willard Maas. Progressivement de plus en plus de textes écrits par les cinéastes eux-mêmes seront publiés dans la revue, imposant dès lors celle-ci comme le principal porte étendard de leurs conceptions d'un cinéma alternatif. C'est au cours de ce processus que Jonas Mekas acquiert une assez grande autorité intellectuelle mais aussi artistique, car il réalise des films : *Guns of the Trees* – 1960 ; *Rabbitshit Haikus* – 1962-63 et surtout *Walden*, série de petits films sous forme de chronique anecdotique de sa vie quotidienne et de ses voyages.

Le 28 septembre 1960, il organise le premier rassemblement de cinéastes indépendants qu'il appelle New American Cinema Group. L'état d'esprit dans lequel agit Jonas Mekas est largement influencé par les mouvements européens des Nouvelles vagues, l'encourageant à penser qu'un autre cinéma peut supplanter, aux États-Unis, la production des Majors hollywoodienne très largement dominée à cette époque par le conformisme<sup>22</sup>.

Parmi les vingt-trois cinéastes constituant ce premier groupe, on ne trouve que les noms de Shirley Clarke et de Gregory Markopoulos, en plus de celui de Jonas Mekas lui-même, pour représenter le cinéma expérimental. Néanmoins, c'est au cours de ce rendez-vous que la décision fut prise de créer une coopérative de distribution afin de disposer d'un outil véritablement alternatif au réseau de distribution institutionnel tout en étant économiquement viable. Dès lors, la combinaison du travail éditorial dans *Film Culture*, de programmations hebdomadaires préparées par Jonas Mekas au Charles Theatre dans le quartier Est de New-York, des prix remis par Film Culture aux seuls cinéastes expérimentaux (Jack Smith, Andy Warhol, Harry Smith, Gregory Markopoulos, Michael Snow, Stan Brakhage, Kenneth Anger ou Robert Breer) va très rapidement déboucher sur la fondation le 18 janvier 1962 de la Film-Makers Cooperative. Il faut plusieurs années avant que les recettes de la Film-Makers Cooperative et de la Film-Makers Showcase, qui deviendra ensuite la Film-Makers

---

21 Voir index des soixante-quinze premiers numéros ici : [http://www.angoleiro.com/cine\\_texts/](http://www.angoleiro.com/cine_texts/)

22 Jonas Mekas évoque cet « état d'esprit » dans l'historique de la Film Makers Cooperative : <http://film-makerscoop.com/about/history>

Cinematheque, atteignent 1000 dollars par an et par cinéaste. Ces structures bénéficient dès lors d'un lieu spécifique<sup>23</sup>.

### 3.3. Vers un métacinéma

L'introduction de la télévision, de manière aussi rapide que massive (on passe aux États-Unis de moins de 100 000 récepteurs en 1949 à plus de cinq millions en 1955) bouleverse la culture visuelle. Les spectateurs, dont l'habitus consistait jusque-là à se déplacer pour entrer en contact avec des messages audiovisuels dans un cadre collectif, le cinéma, sont maintenant atteints par des flux quasi-ininterrompus dans la sphère privée. On peut supposer que cette situation nouvelle a participé au développement dans le cinéma underground de tendances visant à problématiser la relation aux images, à interroger la nature et la portée du medium ou encore la place du cinéma lui-même dans ce nouveau monde d'images. L'arrivée de la télévision n'est pas le seul facteur permettant d'expliquer ces tendances, car elles participent aussi d'un mouvement général de l'art moderne consistant à prendre pour thème sa propre condition, son propre langage, dans le but d'affirmer son autonomie.

Dans le cinéma underground américain, beaucoup de films réalisés au milieu des années 1960 témoignent de cette volonté de questionner la valeur et le rôle des signes visuels organisés dans une temporalité structurée et rythmée. On peut dès lors parler d'un métacinéma car l'énoncé visuel ne vise rien d'autre qu'une invitation à voir l'image en tant qu'image, le film en tant que possibilité de film, l'iconicité en tant que telle et non plus en tant que médiation d'un contenu. Contrairement aux avant-gardes des années 1930 qui recherchaient l'essence du cinéma en le dépouillant des influences du roman et du théâtre, beaucoup de cinéastes underground cherchent maintenant à dépouiller l'énoncé iconique de tout résidu prosaïque.

À partir de la notion de métacinéma, un ensemble de films et de démarches pourraient être rapprochés, ayant en commun de ne plus chercher à orienter le spectateur vers des idées identifiables, mais de le perdre dans un jeu de signes pour lequel, la plupart du temps, il n'y aurait pas de solution. L'historien croate du cinéma expérimental Hrvoje Turkovic parle au sujet de ce type de films d' « organisation cinématographiques en forme d'énigmes »<sup>24</sup>.

La tendance à élaborer un discours métacinématographique n'est pas liée spécifiquement à un cinéaste ou à une stylistique, et peut apparaître dans l'évolution d'une recherche personnelle.

---

23 On trouve ici un assez bon exposé de l'historique de la Film-Makers Cooperative : <http://www.warholstars.org/filmmakers-cinematheque-1-1961-62.html>

24 Voir catalogue du festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris, 2012, p. 44.  
Téléchargement du catalogue ici : [http://www.cjcinema.org/pages/festival\\_edition\\_archives.php?d\\_festival\\_edition=18](http://www.cjcinema.org/pages/festival_edition_archives.php?d_festival_edition=18)

Ce sera par exemple le cas chez Stan Brakhage, Bruce Baillie ou Gregory Markopoulos. Cette volonté se manifeste de différente manière :

- Le film de found footage, que l'on peut définir comme une exploration des effets de transmédiabilité entre cinéma institutionnel et cinéma underground, ou télévision et cinéma.
- Les durées dilatées évacuant toute structure rythmique ou dramaturgique, comme chez Andy Warhol.
- Les effets de papillonnement (flicker).
- Les couplages audiovisuels fondés sur les décalages, les contradictions ou le non-sens.

- *A Movie* (1958) de Bruce Conner, 12 min.

Film ici : <https://www.dailymotion.com/video/x248brc>

Il s'agit d'un film de collage (Found footage) recyclant des bandes d'actualités, de documentaires, des fragments de films de fiction, de films érotiques, etc. La bande image est ponctuée de cartons noirs sur lesquels apparaissent sporadiquement le titre du film et le nom du réalisateur, suggérant que le film se cherche lui-même un point de départ. Les images en noir et blanc sont associées par thèmes (violence, guerre, chutes et accidents) ou rapprochées de manière arbitraire. Le spectateur ne peut pas détecter la moindre logique organisationnelle, même si l'impression dominante est que le film traite de la vanité des efforts humains pour construire, tant les forces destructrices semblent invincibles. Bruce Conner a choisi le poème symphonique *Pini di Roma* (1924), du compositeur italien néo-classique Ottorino Respighi. Cette partition, particulièrement adaptée à l'expression d'élans et d'ardeurs que peuvent très facilement figurer les images, produit un effet de synergie caricatural et renforce le sentiment d'avoir affaire à un discours cynique et désenchanté. On peut avancer que le cinéaste reproduit de manière condensée la relation nouvelle que les citoyens ont avec les images : un bombardement chaotique sur lequel plus aucune emprise n'est possible pour dégager du sens.

- *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969) de Ken Jacobs, 2h00, muet.

Film ici : <https://www.youtube.com/watch?v=g2l3hgz9tco>

Le film est construit à partir d'un court métrage de Billy Bitzer datant de 1904, époque où le langage filmique se limitait à une succession de plans tableaux. Jacobs, en utilisant le recadrage pour grossir des zones du film original, le ralenti, le retournement et autres possibilités de la tireuse optique (refilmage du film original), investit littéralement le matériau premier. Par matériau, il faut entendre tout ce qui constitue le filmique : mise en scène, cadrages, récit, personnages, mouvements, support de fixation (pellicule), émulsion (grains, contrastes, texture). Cette investigation silencieuse, confronte le spectateur à une série d'interrogations aiguisant un conflit entre deux régimes herméneutiques : est-il l'interprétant, certes d'une manière singulière, du film de Bitzer, ou bien est-il l'interprétant du film de Jacobs ? L'énoncé visuel relève-t-il de l'iconicité (les référents concrets qu'il y aurait à identifier pour se repérer dans un déroulement temporel) ou bien du signe plastique (exploration des formes fixées sur un support – la pellicule) ? Un très long segment de près de quatorze minutes, entre les minutes 26 et 40 du film, ne présente que des images filées (= non-stabilisées derrière la fenêtre de la caméra ou du projecteur, donnant cet effet de lignes floues où l'œil ne peut rien distinguer). Enfin, Jacobs utilise l'effet de papillonnement (flicker) pour contraindre le spectateur à envisager l'actualisation du film comme une situation de projection où les images fixées sur la pellicule sont projetées sur l'écran à une certaine cadence.

- *Sorrows* (1969), Gregory J. Markopoulos, 5 min 30 s.

Film ici : <https://www.dailymotion.com/video/x3ocz99>

Le thème du film est le manoir de Tribschen, en Suisse, que Richard Wagner occupera durant quelques années, notamment pour travailler sur son opéra *Siegfried* (1875). Tourné en 16 mm, il présente une structure assez complexe constituée de plan très courts (quelques photogrammes), le plus souvent en surimpressions. La pulsation visuelle relève du papillonnement, empêchant que le regard ne s'attache à aucun plan en tant qu'unité d'espace et de temps. L'enchevêtrement de matières, de textures, de réseaux de lignes ou de traits, nous font ressentir l'atmosphère vibrante du lieu auxquels ces éléments se réfèrent (l'extérieur et l'intérieur du manoir). Le couplage audiovisuel est essentiel ici car la partition symphonique joue pleinement son rôle de musique empathique, orientant notre réaction émotionnelle à un énoncé iconique réduit à un staccato d'impulsions. Le cinéaste a renoncé au lyrisme et à l'éloquence du plan ainsi qu'au rôle de la durée dans le texte filmique.

## Conclusion

Cet aperçu rapide sur l'histoire de la formation d'un espace de création cinématographique « underground » à l'intérieur de la société nord-américaine doit impérativement être complété par le visionnement des films des principaux cinéastes qui ont été cités : Stan Brakhage, Jonas Mekas, Bruce Baillie, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Kenneth Anger, Marie Menken, Robert Breer, Larry Jordan, les frères Kuchar, Stan van der Beek, Jack Smith, Harry Smith, Bruce Conner, Ron Rice, Ed Emshwiller, Ken Jacobs, etc.

Il est important d'observer que la formation de cet espace ouvert à une très large palette d'esthétiques a eu pour principale conséquence de doter le cinéma expérimental d'une autonomie nouvelle et inédite. Ce qu'il faut entendre par « autonomie », c'est que les films expérimentaux n'avaient plus à entrer dans une compétition directe avec les films de l'industrie hollywoodienne pour accéder aux écrans. Cette condition est très différente de celle du cinéma indépendant en Europe puisque celui-ci, surtout en France avec la « politique des auteurs », visait à se maintenir au sein de l'industrie et de ses circuits. Le conflit entre films d'auteurs et films classiques y était donc beaucoup plus manifeste mais dans ce schéma, les films plus radicalement expérimentaux n'avaient quant à eux pas véritablement de « territoire ». Dans les pays du bloc de l'Est, il y avait une production de films expérimentaux dans un environnement très différent : studios d'état, financements publics, écoles de cinéma, censure, etc.

Le cinéma expérimental américain a donc pu se développer suivant ses propres critères et libérer les cinéastes, dont la plupart avaient à côté de leur activités cinématographiques d'autres métiers (enseignants, programmeurs, publicitaires, artistes, etc.), de toute obligation de justification de leurs pratiques cinématographiques eu égard aux critères du cinéma institutionnel. Dans le dernier chapitre de son ouvrage, Sitney observe d'ailleurs que dans cet espace créatif autonome, les références théoriques étaient essentiellement constituées par les poétiques de chaque cinéaste, valorisant l'acte créatif en soi, au risque parfois d'une surévaluation critique. Ces démarches artistiques correspondent assez bien avec la définition d'une création autotélique. En effet, le cinéaste ne cherche pas à proposer une situation communicationnelle dont la performance se mesurerait à la bonne réception du contenu sémantique de l'œuvre. Il déclenche un processus créatif n'ayant d'autre finalité que le principe même de sa propre réalisation, réalisation apportant à son auteur toute satisfaction. Le cinéaste et son œuvre se suffisent à eux-mêmes sans qu'il soit nécessaire pour eux d'attendre une validation de l'extérieur. Produire des films est une façon d'être.

Ajoutons que la sphère du cinéma underground américain a vécu dans une forme de surdité à tout ce qui pouvait se passer dans d'autres pays. Très rares sont les cinéastes underground ayant entendu parler du lettrisme d'Isou en France, de Jan   vankmajer en Tchécoslovaquie ou de l'  cole de   d  z en Pologne.

Enfin, l'organisation en coopérative de la distribution des films sert de modèle pour de nombreux cinéastes expérimentaux européens qui créèrent à leur tour des structures similaires dont la plupart existent encore aujourd'hui. En France, le Collectif Jeune Cinéma, fondé en 1971 est la plus ancienne. La Paris Films Coop est ensuite créée en 1974, puis Light Cone en 1982. L'appropriation d'outils de production a aussi donné naissance à des laboratoires associatifs coopératifs complétant le phénomène général d'autonomisation des réseaux de distribution<sup>25</sup>.

---

25 Voir les historiques sur les sites de ces associations : [www.cjcinema.org](http://www.cjcinema.org) ; [www.lightcone.org](http://www.lightcone.org) ; [filmlab.org](http://filmlab.org)

## **Annexe**

Liens vers quelques films représentatifs du cinéma underground américain des années 1960.

### Kenneth Anger

*Fireworks*, 1947, 13 min. <https://www.youtube.com/watch?v=MLDQ59wbQuY>

*Scorpio Rising*, 1964, 28 min. <https://www.youtube.com/watch?v=GDuu-m0-IjQ>

### Robert Breer

*Eyewash*, 1959, 6 min 20s. <https://www.youtube.com/watch?v=6jTUWNOTbfs>

### Ed Emshwiller

*Thanatopsis*, 1962, 5 min. <https://www.dailymotion.com/video/x1idrd>

*Carol*, 1970, 6 min. <https://www.youtube.com/watch?v=yEk6GH4imC8>

### George et Mike Kuchar

*The Mongreloid*, 1978, 8 min. <https://alchetron.com/George-Kuchar>

### Larry (Lawrence) Jordan

*Hamfat Asar*, 1966, 13 min. <https://www.youtube.com/watch?v=pcR8460-2UY>

*Vision of a City*, 1957-1978, 6 min 30s. <https://www.youtube.com/watch?v=V7gOURuNa7o>

### Jonas Mekas

*Notes on the Circus*, 1966, 12 min. <https://www.youtube.com/watch?v=It6Othlg-zI>

*Walden* (extrait), I Thought of Home. <https://vimeo.com/2601707>

### Marie Menken

*Go Go Go !*, 1964, 11 min 30s. <https://www.youtube.com/watch?v=crgUIQVjarI>

*Lights*, 1966, 6 min 50s. <https://www.youtube.com/watch?v=fuz2F2na5BE>

### Ron Rice

*Chumlum*, 1964, 23 min. <https://www.senscritique.com/film/Chumlum/425999>

### Jack Smith

*Flaming Creatures*, 1963, 40 min. [https://ubu.com/film/smith-jack\\_flaming.html](https://ubu.com/film/smith-jack_flaming.html)

*Normal Love*, 1963, 105 min. <http://www.thethird-eye.co.uk/normal-love-by-jack-smith/>

### Harry Smith

*Heaven and Earth Magic*, 1957-196, 66 min. [https://ubu.com/film/smith\\_heaven.html](https://ubu.com/film/smith_heaven.html)

Late Superimposition, 1962-1963, 28 min 30s. [https://ubu.com/film/smith\\_late.html](https://ubu.com/film/smith_late.html)

### Andy Warhol

*Sleep*, 1963, 320 min. [https://ubu.com/film/warhol\\_sleep.html](https://ubu.com/film/warhol_sleep.html)

*Chelsea Girl*, 1966, 194 min. [https://ubu.com/film/warhol\\_chelsea.html](https://ubu.com/film/warhol_chelsea.html)