

Échanges et partages dans la création filmique au sein du collectif d'artistes Colab à New York (1978-1985)

Céline Murillo

J

Cet article vise à observer les pratiques de création collective du collectif d'artistes new-yorkais Colab. Ces films sont réalisés dans un contexte historique et géographique tout à fait spécifique, celui de New York, et plus précisément du Lower East Side et du sud du Bronx de la fin des années 1970. À partir de trois études de cas, nous nous intéresserons à l'articulation entre ces pratiques et l'esthétique des films réalisés. Nous essaierons notamment de montrer comment ce groupe invente de nouvelles formes de co-création, qui tout en étant héritières des expériences de création collective de la décennie précédente, apparaissent comme fortement marquées par l'éthique *Do it Yourself* (DIY) issue du mouvement punk au sein duquel ces films émergent.

Colab dans le New York de la fin des années 1970

À la fin des années 1970, la ville de New York se trouve au bord de la faillite¹, si bien que les loyers dans Manhattan – spécialement dans le Lower East Side – sont très bas². De très nombreux artistes s'installent alors dans le sud de Manhattan. Plusieurs paramètres contribuent à cette situation. L'État débloque encore des fonds pour les artistes, notamment au niveau fédéral dans

¹ Au choc pétrolier de 1973 s'ajoute en effet, entre autres, une crise fiscale. Voir Robert Zevin, “New York City Crisis: First Act in a New Age of Reaction”, in Roger E. Alcalay et David Mermelstein (dir.), *The Fiscal Crisis of American Cities: Essays on the Political Economy of Urban America with Special Reference to New York*, New York, N.Y., Vintage Books, 1977, p. 11-29.

² Simon Reynolds, *Rip It up and Start Again: Postpunk 1978-1984*, New York, N.Y., Penguin Books, 2014, p. 144.

le cadre du *National Endowment for the Arts*³. Dans cette configuration, les artistes n'ont quasiment pas à travailler pour subvenir à leurs besoins et peuvent se concentrer sur leurs pratiques artistiques. Ils profitent également d'un bouillonnement culturel, ayant accès à nombre de spectacles et d'expositions qui s'organisent localement alors que les universités ont ouvert des cours de cinéma à la suite des mouvements contre-culturels des années 1960⁴. Dans ce contexte, différents collectifs d'artistes se forment, tant dans le but de pallier l'éparpillement des artistes que d'obtenir des financements de la part d'institutions.

Colab – pour *Collaborative Projects* – est l'un de ces collectifs. Il est moins connu internationalement à l'époque que d'autres, comme *Group Material* ou que les Canadiens *General Idea*. Entre 1978 et 1985, il rassemble pourtant une quarantaine d'artistes dans une structure horizontale, une « union non-hiéarchisée⁵ » aux aspirations démocratiques. Il s'agit d'un groupe mixte où les femmes sont aussi bien des responsables (par exemple trésorières) que de simples membres. Dans les réunions du groupe, celles-ci sont aussi nombreuses que les hommes⁶. Selon Alhena Katsof, elles sont féministes, « fers de lance de nombreux projets et défiant la hiérarchie patriarcale⁷ ».

Les membres de Colab (dont la liste exacte demanderait à être établie, puisqu'on ne dispose à ce jour que de quelques noms griffonnés sur des morceaux de papier⁸) sont assez jeunes au début de l'expérience collective :

³ Karina Longworth et Bette Gordon, “Porn and Being Poor, Then & Now: Bette Gordon Interview, Tribeca 2009”, *IndieWire*. Dernière consultation le 22 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.indiewire.com/2009/04/porn-and-being-poor-then-now-bette-gordon-interview-tribeca-2009-227276/>. Voir aussi Donna M. Binkiewicz, *Federalizing the Muse: United States Arts Policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980*, Chapel Hill, N.C., Univ of North Carolina Press, 2004.

⁴ Duncan Reekie, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema*, Londres et New York, Wallflower, 2007, p. 162; Michael Pye et Linda Myles, *The Movie Brats: How the Film Generation Took over Hollywood*, New York, N.Y., Henry Holt & Co, 1984, p. 54-55.

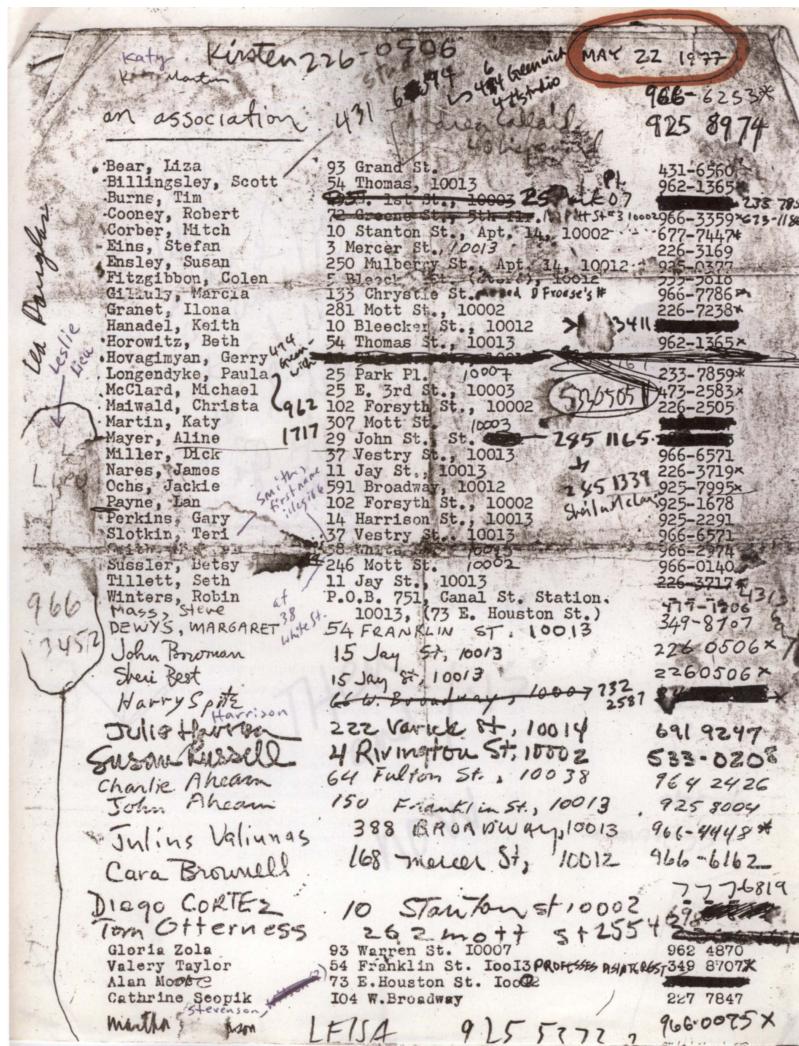
⁵ Robin Winters, dans Max Schumann, Walter Robinson, et Inc. Collaborative Projects (dir.), *A Book about Colab (and Related Activities)*, New York, N.Y., Printed Matter, 2015., p. 22.e

⁶ Francesco Spampinato, “Colab Again: The Real Estate Show and The Times Square Show Revisited”, *Stedelijk Studies*, n° 2, 2015. Article consultable sur la page Academia de l'auteur. Dernière consultation le 19 décembre 2021. [En ligne]. URL : https://www.academia.edu/14853166/Colab_Again_The_Real_Estate_Show_and_The_Times_Square_Show_Revisited_Stedelikk_Studies_N_2_Stedelijk_Museum_Amsterdam_The_Netherlands_July_2015_Eng

⁷ “Collaborative Projects Inc. (Colab), Times Square Show, 1980”, in Elena Filipovic (dir.), *The Artist as Curator: An Anthology*, Londres, Koenig Books, 2017, p. 141.

⁸ Voir le document que nous reproduisons ci-après tiré de l'article de David E. Little, “Colab Takes a Piece, History Takes It Back : Collectivity and New York Alternative Spaces”, *Art Journal* 66, n° 1, 1^{er} mars 2007, p. 60 mais aussi la longue liste d'auteurs figurant au début de

autant que l'on puisse en juger par les acteurs aujourd'hui connus, leur âge s'échelonne entre 21 et 31 ans quand le collectif démarre. En outre, les membres influents, ceux dont les noms apparaissent le plus souvent, sont presque tous diplômés d'école d'art (à l'exception de John Lurie et de Robin Winters). Le groupe comprend différents immigrés européens tels que Eric Mitchell, Lisa Béar, Vivienne Dick, Ulli Rimkus, mais reste majoritairement blanc, selon les distinctions raciales en vigueur aux États-Unis.



Max Schumann, Walter Robinson, et Inc. Collaborative Projects (dir.), *A Book about Colab (and Related Activities), op. cit.*

Liste de contacts Colab, mai 1977⁹.

Dans l'une des principales sources d'informations sur le groupe, *A Book About Colab* – ouvrage publié *a posteriori* collectivement par des membres du groupe¹⁰, on apprend que son fonctionnement est à la fois simple et contraignant. Le processus d'admission est le suivant :

Pour faire partie de Colab, un artiste devait assister à trois réunions consécutives de Colab et obtenir un soutien pratique et financier pour un projet Colab incluant au moins trois personnes dont deux avaient déjà passé le cap des trois réunions au moment de la proposition de projet¹¹.

Ce processus s'est avéré si peu souple à l'usage¹² qu'aucun membre n'est parvenu à rester dans le collectif de la création jusqu'à la fin, quand bien même nombre de projets ont pu être réalisés en son sein. Il n'y a en revanche jamais eu de leader. De même, il n'y a pas eu de dissensions profondes à l'intérieur du groupe, à l'inverse par exemple de *Group Material*¹³.

Les buts politiques de Colab comme ses ambitions théoriques sont flous. C'est surtout la composition d'un large groupe, non hiérarchisé et orienté vers la pratique, qui en constitue la spécificité. Pour Colab, «la théorie est une affaire de production¹⁴» et cette dernière est le but premier du collectif. La position de Group Material, par exemple, est à la fois plus discursive, politiquement plus cohérente, et plus intransigeante. Ils refusent notamment toute subvention¹⁵, faisant passer les intérêts individuels radicalement au second plan. Or, Colab fait passer la production au premier plan, quelles que soient ses ambiguïtés politiques. L'intérêt individuel soutient donc l'intérêt collectif – peut-être les organisateurs attendaient-ils un moment hégélien de ruse de la raison, ou une main invisible d'Adam Smith, mais le résultat reste

⁹ Document fourni par Alan Moore et reproduit par David Little dans son article de 2007, art. cit., p. 60.

¹⁰ Vendu à un prix qui le rend accessible au grand nombre, *A Book About Colab* est à la fois un livre d'artistes, un vaste catalogue et un riche assemblage de textes qui témoignent de l'activité du groupe.

¹¹ Notre traduction pour toutes les citations d'ouvrages en anglais. Coleen Fitzgibbon, Max Schumann, Walter Robinson, et Inc. Collaborative Projects (dir.), *A Book about Colab (and Related Activities)*, art. cit., p. 23.

¹² David E. Little, “Colab Takes a Piece, History Takes It Back: Collectivity and New York Alternative Spaces”, *Art Journal* 66, no 1, 1^{er} mars 2007, p. 62.

¹³ Il explose notamment sur la question du rapport au politique, certains membres étant des activistes avant d'être des artistes, tandis que d'autres sont carriéristes avant d'être activistes. Jan Avigkos, “Group Material Timeline”, in Nina Felshin (dir.), *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, WA, Bay Press, 1995, p. 101.

¹⁴ Notre traduction pour toutes les citations qui suivent. Little, “Colab Takes a Piece, History Takes It Back”, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵ Jan Avigkos, “Group Material Timeline”, *op. cit.*, p. 90.

ambigu. Néanmoins, selon Walter Robinson, la sensibilité politique des membres tend vers la gauche extra-parlementaire ; proches des mouvements anarchistes¹⁶, leur répertoire d'action n'est pas légaliste. Ces acteurs visent plutôt l'occupation de lieux, l'action « extra-légale » et l'insurrection¹⁷. En cela, il est possible de rapprocher Colab des pratiques du milieu punk. Comme pour les groupes punks émergeant dans le champ musical new-yorkais au même moment, on pourrait qualifier leur action de « pré-politique¹⁸ », en ce qu'elle irrigue une culture contre-hégémonique¹⁹, qui contient « un pouvoir potentiel de résistance²⁰ » même si, en l'occurrence, il n'a pas donné lieu à un engagement politique au sens étroit du terme.

Durant ses sept ans d'activité, Colab se fait connaître par de grandes expositions collectives sans jurys, offrant ainsi des opportunités à des artistes peu connus. La première, le *Real Estate Show*²¹ en 1979, souligne par son titre les liens entre le marché de l'immobilier new-yorkais et les conditions de vie et de création des artistes. Le comité d'exposition insiste ainsi sur l'instrumentalisation des artistes, au profit de la gentrification des lieux :

Les artistes qui vivent et travaillent dans les quartiers défavorisés sont des instruments et des intermédiaires dans la revalorisation de l'immobilier, et de l'augmentation de la population blanche dans ces quartiers²².

L'exposition suivante, le *Times Square Show* en juin 1980, a pu être considérée par opposition à des salons plus conservateurs, comme une exposition collective « radicale » (pour employer la terminologie états-unienne²³) ; le titre

¹⁶ Walter Robinson, “Afterword” in Schumann, Robinson, et Inc Collaborative Projects (dir), *A Book about Colab*, op. cit., p. 256.

¹⁷ Committee for the Real Estate Show, “The Real Estate Show Manifesto”, ABC No Rio, 1980. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : http://www.abcnorio.org/about/history/res_manifesto.html

¹⁸ La notion est utilisée par Dawson Barrett, “DIY Democracy: The Direct Action Politics of U.S. Punk Collectives”, *American Studies* 52, no 2, 2013, p. 25. Elle est empruntée à l'historien Eric Hobsbawm, qui l'employait à propos des bandits et des groupes religieux dans Eric Hobsbawm, *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, Manchester, Manchester University Press, 1959, p. 2.

¹⁹ Le terme « contre-hégémonique » trouve son origine dans les travaux de Gramsci, mais n'est pas directement employé par lui. Voir Nicola Pratt, “Bringing Politics Back in: Examining the Link between Globalization and Democratization”, *Review of International Political Economy* 11, no 2, 2004, p. 333 note 3.

²⁰ Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Bloomington, Ind., Microcosm Publishing, 2008 (2e éd.), p. 185.

²¹ David Little, “Colab Takes a Piece, History Takes It Back”, art. cit., p. 61-62.

²² Committee for the Real Estate Show, “The Real Estate Show Manifesto”.

²³ Richard Goldstein, “The First Radical Art Show of the ‘80”, *The Village Voice*, 16 juin 1980, sect. I.

anglais utilise le mot « *radical* », par opposition à des salons plus conservateurs. On recense en tout une dizaine d'expositions²⁴ qui donnent à voir des dessins, des sculptures, de l'art *In Situ* (créé après le début de l'exposition et engageant parfois le public)²⁵, des œuvres à bas prix et à occurrences multiples comme des gravures ou des moulages (comme les rats inspirés de la fresque *Rat Patrol* de Christy Ryupp²⁶). On y trouve aussi des performances théâtrales, ainsi que des projections de films très variés comprenant des classiques hollywoodiens, des films étrangers, et bien sûr, des films et vidéos tournés par les membres du collectif²⁷.

C'est ainsi que Colab, à l'occasion de ses *shows* ou au sein de ses lieux satellites – à savoir le centre culturel ABC No Rio (vaste espace de vie, de travail et d'exposition situé dans le Lower East Side et dont l'activité perdure encore²⁸) et la galerie Fashion Moda, un lieu d'exposition dans le South Bronx – a permis, parmi son éventail multiple de projets, la réalisation de nombreux films indépendants. Il y en a au moins quinze²⁹. Ces films produits par les membres de Colab sont aussi montrés dans des bars, comme le CBGB³⁰ ou le Mudd Club (parfois en simple fond visuel pendant des concerts³¹), ou encore, durant une période très brève, dans leur propre salle, le New Cinema³². Des

²⁴ “Exhibitions”, *Colab Inc* (blog), 24 mars 2015. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://collaborativeprojects.wordpress.com/exhibitions/>

²⁵ Altena Katsof, “Collaborative Projects Inc. (Colab), Times Square Show, 1980”, in *The Artist as Curator, op. cit.*, p. 140.

²⁶ Margo Thompson, “The Times Square Show”, in Blagovesta Momchedjikova (dir.), *STREETNOTES* 8, printemps 2010). Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://people.lib.ucdavis.edu/~davidm/xcpUrbanFeel/spring2010.html>. Ces objets se trouvaient dans une boutique attenante, appelée par un jeu de mots racoleur et bilingue A More Store : c'est-à-dire à la fois un magasin de l'amour, “a more” pour *amore* en italien faisant référence aux *peep shows* du quartier (elle fut créée pour la première fois pour le Times Square Show), et aussi un magasin où on pouvait acheter plus (« more ») de choses, car les prix étaient bas.

²⁷ Samuel Anderson, “Inherent Vice: Contagion and The Archive in The Times Square Show”, *emisférica* 6, n° 1, Dernière consultation le 22 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-61/6-1-essays/inherent-vice-contagion-and-the-archive-in-the-times-square-show.html> ; voir la programmation reproduite dans Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab, op. cit.*, p. 124-125.

²⁸ Alan Moore et Marc H. Miller, *ABC No Rio Dinero: The Story of a Lower East Side Art Gallery*, New York City, N.Y., ABC No Rio with Collaborative Projects, 1985.

²⁹ David Little, “Colab Takes a Piece, History Takes It Back”, art. cit., p. 67.

³⁰ Alan Moore, Marc H Miller, et Keith Christensen, *ABC No Rio Dinero: The Story of a Lower East Side Art Gallery*, 1985. Dernière consultation le 22 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://98bowery.com/return-to-the-bowery/abcnorio-introduction.php#introduction>

³¹ Vera Dika, *The (Moving) Pictures Generation: The Cinematic Impulse in Downtown New York Art and Film*, New York, N.Y., Palgrave Macmillan, 2012 (1^{re} éd.), p. VIII.

³² Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab, op. cit.*, p. 8.

films sont aussi créés et montrés dans le bâtiment d'ABC No Rio³³, ou encore projetés dans différentes parties de la ville, grâce au collectif Naked Eye Cinema³⁴, et enfin diffusés grâce à la location de cassettes vidéo par le vidéoclub de Colab appelé *Monday Wednesday Friday* (MWF)³⁵.

Les films, comme le reste des productions artistiques de Colab, émergent à la confluence de plusieurs dynamiques contre-culturelles. Aussi le groupe prend-il place au sein d'une scène, c'est-à-dire d'un groupe d'artistes et de spectateurs en réseau, se rassemblant dans des espaces donnés – ici essentiellement le Lower East Side de Manhattan, en lien avec le sud du Bronx et avec Bedford-Stuyvesant à Brooklyn. Celle-ci est dominée par le mouvement punk puis par la No Wave. C'est ainsi que ces films pourraient être communément vus comme du cinéma punk new-yorkais³⁶. En outre, une partie du corpus filmique de Colab est irrigué, quoiqu'à la marge, par le mouvement hip-hop émergeant. Certains membres de Colab, comme par exemple le sculpteur John Ahearn, frère du réalisateur Charlie Ahearn³⁷, se servent en effet de *Fashion Moda*, un espace alternatif du Bronx comme atelier. Impulsé par Joe Lewis et Stephen Eins, ce lieu a aussi accompagné le développement du mouvement graffiti³⁸, constituant ainsi une interface entre des artistes de Manhattan comme Eins et le mouvement naissant du graffiti, dont les artistes émergents, tels Keith Haring ou Jean-Michel Basquiat sont exposés aussi bien dans le Bronx que dans des galeries, clubs et espaces alternatifs du Lower East Side³⁹.

³³ Alan Moore et Marc H. Miller, *ABC No Rio Dinero*, op.cit., p. 150.

³⁴ “Naked Eye Cinema Archival Project | Allied Productions, Inc.”. Dernière consultation le 23 avril 2021. [En ligne]. URL : <http://alliedproductions.org/other-allied/naked-eye-cinema-archival-project/>.

³⁵ Alan W. Moore, “XFR STN: A Brief History of MWF”, New Museum, 2013. Dernière consultation de 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.newmuseum.org/exhibitions/view/xfr-stn>

³⁶ Une catégorie définie par Nicholas Rombe et Stacy Thomson ; voir Rombes, Nicholas, *New Punk Cinema, Traditions in World Cinema*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2005.

³⁷ Joe Lewis, “Fashion Moda”, Joe Lewis Art. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://joelewisartist.com/project/fashion-mod-a/>

³⁸ Alan W. Moore, “XFR STN: A Brief History of MWF”, art. cit.

³⁹ Margo Thompson, *American Graffiti*, Parkstone International, 2015, p. 6.



John Ahearn faisant des moulages à *Fashion Moda*⁴⁰.

Pratiques de création collective chez Colab : trois études de cas

En étudiant ici trois films créés dans la structure Colab⁴¹, nous ambitionnons de comprendre comment la création collective fonctionne dans ce cadre, qui n'a rien à voir ni avec le partage des tâches lié à la production industrialisée, ni avec la réalisation d'un film par un auteur. Notons à ce sujet que si nous donnons des noms de réalisateurs pour les films que nous mentionnons, c'est surtout pour répondre à des besoins de classification :

⁴⁰ Joe Lewis, “Fashion Moda”, art. cit.

⁴¹ Les films de Colab sont assez difficiles à rassembler. Certains sont disponibles en ligne, d'autres dans des centres d'archives comme la Fales Library de New York University. Dans le cas de *Men in Orbit*, l'autrice de l'article a participé à la redécouverte du film, qu'elle a trouvé en 2008 par hasard, dans les Andrea Callard Papers conservés par la Fales Library. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://wp.nyu.edu/orphanfilm/2021/02/18/men-in-orbit-1979/>). D'autres films sont disponibles à Anthology Film Archive, c'est le cas de *Kidnapped*. Quant à *Wild Style*, il existe un DVD, qui est commercialisé.

Colab rejette en effet en grande partie la création individuelle⁴². De la sorte, pour *Men in Orbit* (John Lurie, 1979)⁴³, notre première étude de cas, écrire que John Lurie est le réalisateur est une simple convention car, comme nous le verrons, ce dernier ne porte pas de responsabilité créatrice plus prononcée que les autres membres de l'équipe. Le film est un faux documentaire, collectivement bricolé, sur les voyages dans l'espace et montre l'importance du DIY dans la création collective. Notre seconde étude de cas, *Kidnapped* (Eric Mitchell, 1978)⁴⁴, met en scène des personnages qui tentent d'avoir une réflexion politique collective. Le film utilise largement l'improvisation, reprenant et révisant des pratiques de création collective théâtrales développées à New York durant les années 1960. Finalement, *Wild Style* (1983) de Charlie Ahearn⁴⁵, membre de Colab et de *Fashion Moda*, met en scène des graffeurs, des *subways writers*⁴⁶ et des musiciens de hip-hop, représentant ainsi l'opposition entre création individuelle et création collective. Dans ces trois cas, les processus de création collective se trouvent ainsi cristallisés dans la diégèse, questionnant la création en collectif dans ses relations avec les notions de faire et de production, tout en mettant en tension l'individu et le groupe. Faisant une différence entre la notion de *tous* et celle de *chacun*, les films de Colab créent et représentent ainsi une nouvelle forme de collectif.

⁴² Au point que, si l'on suit Robin Winters, les membres du groupe s'en déclarent tous cofondateurs ; Tiernan Morgan, "Thirty Years On, Colab Members Assess Their Successes and Failures", *Hyperallergic*, Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hyperallergic.com/294030/thirty-years-on-colab-members-assess-their-successes-and-failures/>

⁴³ *Men in Orbit* (1979) film réalisé et écrit par John Lurie, acteurs : John Lurie, Eric Mitchell, Becky Johnston, Michael McLard, directeur de la photographie : James Nares, durée : 45 min, format : Super 8 mm

⁴⁴ *Kidnapped* (1978), film réalisé par Eric Mitchell, acteurs : Eric Mitchell, Anya Phillips, Patti Astor, Duncan Smith, Gordon Stevenson, directeur de la photographie : Seth Tilett, son : Michael McLard, durée : 62 minutes, format : Super 8 mm, distribution Autonomist Production.

⁴⁵ *Wild Style* (1982), film réalisé par Charlie Ahearn, écrit par Charlie Ahearn et Fab 5 Freddy (Frederick Braithwaite), acteurs principaux : Lee Quinones, Fab 5 Freddy, Lady Bug (Sandra Fabara), Patti Astor, Andrew Witten, Busy Bee et *alli.*, directeurs de la photographie : Clive Davidson & John Foster, musique : Fab 5 Freddy & Chris Stein, décor : Tom Otterness, Ulli Rimku, durée : 82 min, négatif : 16 mm, production : Wild Style.

⁴⁶ Un personnage, Phade, est basé sur Phase 2 qui faisait partie du collectif United Graffiti Artists Jon Caramanica, "Phase 2, an Aerosol Art Innovator, Is Dead at 64", *The New York Times*, 20 décembre 2019, sect. Arts. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2019/12/20/arts/phase-2-dead.html>.

Des films sans savoir-faire : DIY et création collective

Les artistes qui contribuent à la réalisation de films dans Colab sont principalement liés à deux mouvements : le punk⁴⁷ et la No Wave. Si ces termes sont employés indifféremment par Vera Dika dans son ouvrage sur les artistes de cette période⁴⁸, les articles importants de Jim Hoberman⁴⁹ et de Jonathan Buchsbaum⁵⁰ les associent davantage au punk, tandis que d'autres auteurs, plus centrés sur la scène de l'époque parlent seulement de No Wave⁵¹, évoquant le punk pour qualifier certains aspects du cinéma No Wave. C'est le cas également d'ouvrages qui tentent de couvrir l'ensemble des productions audiovisuelles du Downtown, comme celui dirigé par Joan Hawkins⁵², ou celui de Clayton Paterson⁵³. Ainsi les deux mouvements, punk et No Wave, s'inscrivent-ils de fait dans la continuité temporelle l'un de l'autre au point qu'il y a une sorte de succession (surtout sur le plan musical), quand bien même des pratiques punks perdurent pendant, voire au-delà, de la No Wave. Le punk se définit en effet avant tout par un rejet du savoir-faire et de la formation académique, un « désapprentissage délibéré⁵⁴ » – les guitaristes punks s'enorgueillissent ainsi de ne connaître que trois accords⁵⁵ – ce qui les amène parfois à un renouvellement saisissant des formes musicales comme cinématographiques. La scène de *Blank Generation* (Amos Poe, 1976) où l'on entend “Blitzkrieg Bop” des Ramones⁵⁶ en est un bon exemple : celle-ci fait la part belle à une frénésie d'accords répétés ; s'y ajoute un cadrage inattendu, notamment sur les pieds, un grain qui rend l'image parfois illisible, ainsi que

⁴⁷ Ce terme est constamment contesté quelle que soit la forme à laquelle on l'associe. O'Hara, Craig, *The Philosophy of Punk: More than Noise*, Edimbourg et San Francisco, AK Press, 1999 (2^e éd.), p. 11.

⁴⁸ Vera Dika, *The (Moving) Pictures Generation*, op. cit.

⁴⁹ Jim Hoberman, “No Wavelength: The Para-Punk Underground”, *Village Voice* n° 2, mai 1979. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.luxonline.org.uk>.

⁵⁰ Jonathan Buchsbaum, « À La Recherche Des Punks Perdus », *Film Comment* vol. 17, n° 3, 1981, p. 43-46.

⁵¹ Matthew Yokobosky, “Not a Part of Any Wave: No Wave Cinema”, in Marvin J. Taylor (dir.), *The Downtown Book: The New York Art Scene, 1974-1984*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2006.

⁵² Joan Hawkins, *Downtown Film and TV Culture 1975-2001*, Bristol et Chicago, Intellect Books, 2015.

⁵³ Clayton Patterson, Paul Bartlett et Urania Mylonas, *Captured: A Film/Video History of the Lower East Side*, New York, N.Y., Seven Stories Press, 2005.

⁵⁴ “deliberate unlearning”; John Savage, cité par David Beer, *Punk Sociology*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 25.

⁵⁵ Stacy Thompson, « Punk Cinema », in *New Punk Cinema*, op. cit., p. 25.

⁵⁶ The Ramones, *Blitzkrieg Bop*, Ramones, vol. track 1 (New York, N.Y., Sire Records, 1976).

l'absence de synchronisation entre son et image. Ces formes montrent et sont le résultat d'un rejet des institutions établies, et en particulier des formations universitaires. La No Wave est considérée comme une seconde vague de punk. Elle lui emprunte son « primitivisme agressif⁵⁷ », tout en adoptant clairement une posture avant-gardiste, insistant sur « le bruit et le choc⁵⁸ ». La No Wave est moins centrée que le punk sur la musique, elle inclut des artistes de toutes sortes, venus notamment des arts visuels⁵⁹. Les deux mouvements ont cependant en commun un rejet de l'apprentissage, qui s'étend à celui du savoir et de la compétence. Par-là, ils aplanissent, voire annulent, la hiérarchie, car chacun peut produire ou créer ce dont il a besoin sans attendre d'en avoir la compétence ou l'aval d'une personne autorisée : « Fais le toi-même » “*Do It Yourself*”. Ainsi les membres de ces mouvements se limitent-ils rarement à une seule forme artistique et pratiquent aussi bien la musique, la peinture que la réalisation cinématographique ou le jeu d'acteur. John Lurie, généralement connu comme saxophoniste, n'a jamais réalisé de film avant *Men in Orbit*, de même que le réalisateur Jim Jarmusch n'a jamais appris à jouer ou chanter, mais le fait dans le groupe Del Byzanteens.

L'égalitarisme face à l'acte créatif mis en avant par le punk (qu'on retrouve aussi *de facto* dans la No Wave) suppose la mise en place d'un dispositif participatif et le non-cantonnement du public au rôle de spectateur ou d'auditeur⁶⁰, faisant tomber les frontières traditionnelles. Les moyens de production (ici artistiques) sont rendus à chacun quel que soit son savoir-faire ou sa place d'artiste, acteur ou spectateur – notons au passage qu'un des slogans de Colab était « l'argent, pas l'institution⁶¹ », engageant ses membres à récupérer des subventions, tout en ne se pliant à aucune demande ou commande des institutions. Ainsi le punk américain combine-t-il une forme d'individualisme, entendu comme possibilité d'auto-détermination de chacun, et de refus de toute hiérarchie, avec un sens de la communauté. « J'appartiens à un groupe parce que je suis individualiste⁶² », lit-on dans l'ouvrage fondateur de George Hurchalla. Le groupe permet à des individus d'additionner et de multiplier leurs forces dans un système alternatif dans lequel « l'égalitarisme

⁵⁷ Jonathan Buchsbaum, « À La Recherche Des Punks Perdus », art. cit., p. 43.

⁵⁸ Bernard Gendron, “The Downtown Music Scene”, in Marvin J. Taylor (dir.) *The Downtown Book: The New York Art Scene, 1974-1984*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2006, p. 57.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Dawson Barrett, « DIY Democracy », art. cit., p. 24-25.

⁶¹ “Get the money, not the Institution.” Charlie Ahearn, in Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab*, op. cit., p. 57.

⁶² George Hurchalla, *Going Underground: American Punk, 1979-1992*, Stuart, Fl., Zuo Press, 2005 (1^{ère} éd.), p. 63.

[...] semble être le résultat d'une extension logique de l'individualisme : la liberté d'être soi-même est généralisée pour que tout le monde puisse avoir le droit à l'auto-détermination⁶³ ». Bien qu'ils ne s'y réfèrent pas eux-mêmes (notamment car ils refusent la pratique de la référence universitaire), les artistes au sens large incluant les musiciens, cinéastes et acteurs dont nous parlons ont des conceptions philosophiques et politiques qui se rapprochent de celles des transcendentalistes, semblant redécouvrir les notions de « confiance en soi » (*self-reliance*), et de désobéissance civile prônées respectivement par Ralph Waldo Emerson⁶⁴ et David Thoreau⁶⁵.

Les punks tentent par le DIY « de se soustraire au capitalisme autant que possible, à la fois sur les plans économique et esthétique⁶⁶ ». Autrement dit, ils s'engagent dans des actions artistiques qui sont aussi viables sur le plan économique : soit elles leurs permettent de gagner de l'argent, soit de faire des échanges non monétarisés pour des choses ou des services dont ils ont besoin. Les valeurs du mouvement punk, déjà évoquées, ne le poussent pas vers des processus réformistes, mais vers un refus radical, ainsi que vers la création d'un système alternatif ou souterrain (*underground*) dans lequel tout peut être punk : la musique, le cinéma, les fanzines, les lieux de concert et d'exposition⁶⁷. C'est ainsi qu'un certain nombre de cinéastes et d'acteurs, à savoir Eric Mitchell, James Nares et Becky Johnston créent, dans le cadre de Colab, en 1978 un petit cinéma dénommé le New Cinema⁶⁸. Celui-ci a les attributs d'une salle conventionnelle, mais elle se situe hors des systèmes traditionnels de distribution dont ils sont exclus. Il ne s'agit ni d'un multiplexe, ni d'un cinéma d'art et d'essai (« *Art House* »), de sorte que ces cinéastes peuvent y montrer leurs films pendant un an, de manière totalement indépendante de toute institution extérieure à leur mouvement, sans même bénéficier de la moindre subvention.

⁶³ Jeffrey Debies-Carl, *Punk Rock and the Politics of Place: Building a Better Tomorrow*, Routledge Advances in Sociology 127, New York et Londres, Routledge, 2014, p. 64.

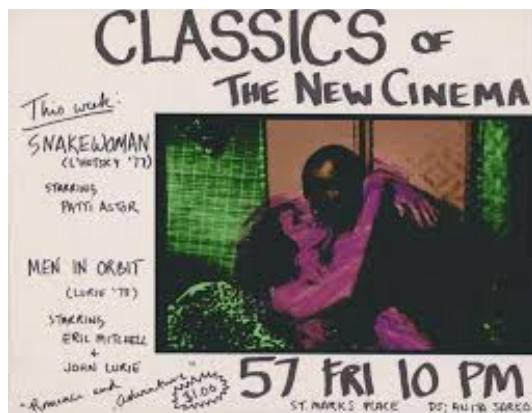
⁶⁴ Ralph Waldo Emerson, “Self-Reliance” (1841), in Richard Poirier (dir.) *Ralph Waldo Emerson*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1990.

⁶⁵ David Thoreau, “Resistance to Civil Government” (1848), in Elizabeth P. Peabody (dir.) *Aesthetic Papers*, Boston et New York, The Editor and G.P. Putnam, 1848, p. 189-211. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.archive.org>

⁶⁶ Stacy Thompson, “Punk Cinema”, in *New Punk Cinema*, op. cit., p. 24.

⁶⁷ David Beer, *Punk Sociology*, op. cit., p. 25.

⁶⁸ Joan Hawkins, *Downtown Film and TV Culture 1975-2001*, op. cit. ; Yokobosky, “Not a Part of Any Wave: No Wave Cinema”, in *The Downtown Book*, op. cit., p. 120.



Affiche pour une séance de *Men in Orbit* et *Snake Woman* (Tina L'Hotsky, 1977) dans la discothèque et espace artistique Club 57⁶⁹.

Men in Orbit, cas d'école du DIY

Men in Orbit, programmé entre autres au *New Cinema*, puis au Club 57, est un pur produit de Colab. Il met en scène deux astronautes partant pour une mission dans l'espace. Nous les voyons dans leur cabine, plans auxquels s'ajoutent des images de la tour de contrôle et quelques images d'archives montrant le décollage d'une fusée, ainsi que des plans de la Terre. Il est aussi le prototype de l'éthique comme de l'esthétique DIY. En effet, dans les milieux punks, le DIY est un *faire* collectif ; ce n'est pas nécessairement une création, la notion étant liée au monde de l'art, à ses écoles et à son marché spéculatif. Il s'agit aussi d'une éthique, car faire soi-même et sans savoir-faire spécialisé est une règle qui entérine le rejet des institutions, de l'apprentissage et de la hiérarchie fondée sur la compétence.

Les participants au processus de réalisation du film sont peu nombreux : neuf seulement sont crédités au générique, parmi lesquels cinq ont déjà réalisé des films. Le rôle qu'ils occupent dans le film n'est pas lié à leur savoir-faire principal : James Nares, qui tient la caméra, est peintre avant d'être réalisateur de films expérimentaux. De même, le décor est entièrement constitué d'objets récupérés dans la rue⁷⁰ installés par John Lurie, qui n'est pas décorateur. Ne pouvant utiliser un savoir qui leur donne une expertise spécifique, les participants sont tous sur un pied d'égalité. En outre, Eric Mitchell, la seule

⁶⁹ Affiche mise en ligne par le MoMa à l'occasion d'une projection organisée en 2018. Voir , Patty Astor, "Snake Woman. USA. Directed by Tina L'Hotsky Men in Orbit. 1979. Directed by John Lurie Club 57". Dernière consultation le 26 avril 2021. [En ligne]. URL : <https://www.moma.org/calendar/events/4292>.

⁷⁰ Andrea Callard, "Man in Orbit, Interview with John Lurie", *Incite*. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.incite-online.net/lurie.html>

personne qui a été formée pour sa fonction d'acteur (il a notamment fait un bref passage dans le studio de Lee Strasberg⁷¹) est celui qui s'intéresse le moins à la compétence : « Le moteur de ce projet était Eric Mitchell, qui exigeait que tout le monde fasse des films. J'ai des doutes sur ce qui se serait passé sans son irrésistible et parfois agaçante énergie⁷² » déclare en effet John Lurie. Comme évoqué, ce dernier, bien qu'il soit crédité au générique comme réalisateur, rejette la responsabilité auteuriale sur différentes personnes : Mitchell d'abord pour la direction, mais aussi James Nares en sa qualité de cinéaste expérimental. Quand on lui demande s'il a dirigé Nares, il répond indirectement que non. En effet s'il l'avait encadré, il aurait pris à son compte l'aboutissement du film, or il déclare que c'est la caméra de Nares et la voix-off censée émaner des opérateurs du centre spatial qui ont « sauvé le film⁷³ ». Au total, si les noms qu'on retrouve au générique sont bien ceux de l'équipe du film, les fonctions (réalisateur, acteur ou autre) séparent les rôles par convention, soit en vue de l'archivage, soit à des fins de communication, l'individu étant là pour promouvoir une œuvre, qui semble la sienne, mais qui apparaît très rapidement être collective⁷⁴.



Centre de lancement spatial dans *Men in Orbit* (1979)⁷⁵.

⁷¹ Vera Dika, *The (Moring) Pictures Generation*, *op. cit.*, 128.

⁷² John Lurie et Andrea Callard, “Man in Orbit: An Interview with John Lurie”, *Online Journal, Incite*. Dernière consultation le 30 mars 2020. [En ligne]. URL : <http://www.incite-online.net/lurie.html>.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Le même type d'attitude se retrouve chez la graffeuse Lady Pink/Sandra Fabara qui joue dans *Wild Style* et fait partie d'un collectif quand elle déclare « Nous faisons notre auto-promotion avec générosité et sans vergogne » ; Lady Pink dans David Gonzalez, “Walls of Art for Everyone, but Made by Not Just Anyone”, *The New York Times*, 4 juin 2007, sect. New York. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2007/06/04/nyregion/04citywide.html>.

⁷⁵ Tous les photogrammes de films accompagnant cet article sont des captures d'écran, issues de DVD commercialisés, de vidéos en streaming, ou de supports qui nous ont été confiés par des collectionneurs.

Le film entier est placé sous le signe de la co-création, y compris au regard de son thème, éminemment politique : la conquête de l'espace menée par les États-Unis. Celle-ci dépend en effet d'un effort collectif et collaboratif massif. Selon une critique de film contemporaine de la sortie de *Men in Orbit* :

Plus de 100 000 personnes ont collaboré pour la course spatiale entre les États-Unis et l'URSS. De cela émanait de l'espoir, de l'ambition, de la confiance et de l'aventure, avec cette collaboration industrielle soutenue par l'enthousiasme des contribuables⁷⁶.

Ce commentaire souligne l'effort des consortiums industriels hyper-qualifiés, que nous pouvons opposer à la collaboration égalitaire et sans savoir-faire spécialisé propre à la réalisation de *Men in Orbit*. De la sorte, on peut entreprendre de lire l'un à la lumière de l'autre. Le film utilise un très faible budget, négligeable en comparaison des sommes colossales dépensées pour la conquête de l'espace à la fin des années soixante-dix⁷⁷, qui supposent une contribution financière collective de toute une nation au travers des contribuables. Ce sentiment d'engagement national est encouragé, entre autres, par une représentation exaltante et patriotique des astronautes dans les médias, comme par exemple dans *Life*⁷⁸. La participation financière n'a pourtant rien d'un choix actif des membres de la population : l'engagement national est passif et implicite, radicalement différent de l'engagement délibéré de toute l'équipe du film dans sa co-création.

Autant dire que faire un film collaboratif à très petit budget sur ce thème ressemble à une plaisanterie en actes. Pour traiter sérieusement d'un tel sujet, qui nécessite des scènes tournées en extérieur – ne serait-ce que pour montrer le décollage de la fusée –, voire l'accès aux locaux de la NASA, on s'attend à des productions à grand spectacle avec des effets spéciaux coûteux et convaincants⁷⁹. Telle une provocation, le film de bric et de broc fait par une

⁷⁶ John Lurie et Andrea Callard, "Man in Orbit: An Interview with John Lurie", art. cit.

⁷⁷ Il s'agit de plus de quatre milliards de dollars pour la seule NASA. Simon Rogers, "Nasa Budgets: US Spending on Space Travel since 1958 UPDATED", *The Guardian*, 1^{er} février 2010. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.theguardian.com/news/datablog/2010/feb/01/nasa-budgets-us-spending-space-travel>

⁷⁸ Megan Garber, « Astro Mad Men: NASA's 1960s Campaign to Win America's Heart », *The Atlantic*, 31 juillet 2013. Dernière consultation le 22 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/07/astro-mad-men-nasas-1960s-campaign-to-win-americas-heart/278233/>

⁷⁹ Comme notamment dans *Marooned* (*Les Naufragés de l'espace*), John Sturges, 1969 ; *Countdown (Objectif Lune*, Robert Altman, 1967), ou encore *2001 : A Space Odyssey* (2001 : *l'Odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick, 1968). Le budget du film de Sturges s'élève à huit millions de dollars,

toute petite équipe – il s'agit presque d'un groupe d'amis – sans savoir-faire ni budget, fonctionne tant bien que mal : la capsule bricolée par les uns et filmée par les autres réussit à donner la sensation de flotter en apesanteur. Alors même que, dix minutes après le début, les deux personnages sont pris de fou rire, le film ne renonce pas à raconter ce voyage. Si les acteurs, qui sont sous l'effet de LSD, perdent pied et dénudent l'illusion réaliste en fumant ou se rasant, la voix de la tour de contrôle (mi-personnage de fiction, mi-metteur en scène) les remet en selle, et leur permet des moments plus ancrés dans l'affection et la romance attendues dans une fiction, comme lorsqu'ils improvisent une petite ritournelle à l'attention de leurs compagnes : *A Song for Our Wives*. La collaboration entre l'équipe se perçoit ainsi dans le déroulement même du film.



Caméra flottante dans
Men in Orbit (1979).



Rupture de l'illusion ?
Men in Orbit (1979).

Dans *Men in Orbit*, la co-création portée par l'éthique DIY se trouve ainsi implicitement mise en tension avec l'effort massif des gouvernements américains successifs en vue de la conquête de l'espace. Elle implique une collaboration active pour construire et rendre perceptible l'espace de la capsule à l'écran. Le film peine à se tenir dans la fiction mais parvient pourtant à dénoncer, par un humour potache, les grands projets de la NASA qui engagent passivement toute une nation.

celui de Kubrick, à dix millions. Même des films avec un budget plus réduit comme *Doomsday Machine* (Herbert Leder, Harry Hope, 1967-1972), ou comme *Destination Moon* (*Destination Lune*, Irving Pichel, 1950) font preuve de sérieux et d'emphase quant à l'importance de la mission spatiale qu'ils représentent, alors même que la piètre qualité de leurs effets spéciaux est susceptible d'amuser le public. Les astronautes apparaissent comme des bibendum multicolores debout sur un petit dôme dans *Destination Lune* évoquent davantage un film d'animation pour enfant que la conquête spatiale.

Kidnapped : *action ou création collective ?*

Notre deuxième cas d'étude, *Kidnapped* (Eric Mitchell, 1978), est considéré comme « un exercice filmique d'improvisation en temps réel⁸⁰ ». Il est tourné en prises uniques, une pour chaque bobine, sans montage, et se rapproche d'une improvisation théâtrale filmée. Mettant en scène des discussions politiques puis une prise d'otage pendant une fête, le film interroge la possibilité de mener une discussion politique en collectif.

La forme du film coïncide avec son thème. Il s'inscrit dans le sillage des positions axiologiques de la nouvelle gauche américaine, battant en brèche les valeurs conformistes liées au travail, au mariage et à la famille. S'il résonne avec l'héritage des expérimentations artistiques de création collective dans le théâtre⁸¹, l'improvisation, telle qu'elle y est pratiquée, ne fonctionne cependant pas comme dans les troupes des années 1960, où elle supposait un long travail préalable, et notamment des exercices visant à ce que le groupe acquière un « esprit collectif⁸² » lui permettant d'agir sans être sous la férule d'un metteur en scène. L'esprit de groupe était alors un produit tout aussi important, voire plus, que la pièce de théâtre montée ; le collectif n'était pas un outil de la création mais se confondait avec elle. L'improvisation façon Colab prend une toute autre forme. Elle n'est pas liée à un savoir-faire ou un exercice, n'est pas consciemment voulue. Elle apparaît à l'écran comme le résultat d'un manque de travail : les acteurs n'ont pas pris la peine d'apprendre leur texte, ils lisent le scénario qui est collé sur le mur ou, si besoin, improvisent. Quant au caméraman, il ne fait aucun effort pour cacher ces aide-mémoires. L'impréparation et l'improvisation sont délibérément captées par la caméra sans retour en arrière, ce qui permet une mise en abyme de la fiction. Mais plus que de mener une réflexion sur la valeur de l'instant et sur le sens quasiment documentaire qui en naît, c'est une démarche d'urgence à produire qui prédomine, dans laquelle l'amélioration du résultat, qui consisterait en

⁸⁰ Jim Hoberman, “A Context for Vivienne Dick”, *October* n° 20, 1982, p. 105. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://org/10.2307/778608>.

⁸¹ À New York, ces dernières sont portées par le Living Theater, le Wooster Group ou, moins connu, le Squat Theater (une petite troupe d'origine hongroise, qui travaille avec des membres de Colab, notamment Eric Mitchell, ou d'autres membres de la scène No Wave comme le groupe Blondie). Theodore Shank, “Collective Creation”, *The Drama Review: TDR* 16, n° 2, 1972, p. 3-4, <https://org/10.2307/1144710>.

⁸² Alan Filewood, *Collective Encounters: Documentary Theatre in English Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2016, p. VIII, cité par Kathryn Mederos Syssoyeva et al. (dir.), *A History of Collective Creation*, New York, N.Y., Palgrave Macmillan, 2013, p. 3.

l'acquisition autodidacte d'un certain savoir-faire, n'est pas valorisée⁸³. Le même manque de préparation s'entend quand Eric Mitchell et Anya Phillips tentent de parler de sexe et de la relation de cette dernière avec un autre homme. Celui-ci est tour à tour désigné par le nom de James Siegfried, par un nom totalement inconnu, puis par le nom de James Chance, nom de scène d'un musicien et partenaire réel d'Anya Phillips à cette époque – Siegfried étant le nom de naissance de ce dernier. Le quiproquo occasionne des fous rires et différentes reprises, si bien que quand Anya s'agace et reproche vivement à Eric Mitchell de mentionner “*This James Siegfried fetish*”, on a nettement la sensation que ces paroles des participants échappent à la maigre planification.

Kidnapped tend à abolir les barrières, non pas entre spectateurs et acteurs, comme dans les années 1960, mais entre la fiction et l'extérieur de la fiction à la fois profilmique et extradiégétique. Mitchell y est à la fois acteur et metteur en scène et ne cesse de passer d'une fonction à l'autre sans y prêter attention : de la sorte, quand le hors champ passe dans le champ, il révèle le profilmique au lieu de continuer l'espace de la fiction. Mitchell donne la réplique aux autres acteurs, mais on peut aussi l'entendre donner des indications scéniques depuis le hors-champ. Cette frontière poreuse amplifie la co-création : les acteurs doivent en effet eux-aussi assumer une part de la responsabilité de la mise en scène en lui donnant aussi des indications, lui rappelant notamment que « ça tourne ». Enfin, l'absence de montage, la prise de vue unique pour chaque bobine, n'est pas un exploit de minutie et de préparation conçu pour éviter toute coupe. C'est plutôt que, dans *Kidnapped*, les prises surnuméraires du même moment d'une scène ne sont pas coupées. Le film refuse le montage, les coupes signifiantes. S'il le veut, le spectateur peut participer à la création et sélectionner, mentalement, ce qui lui semble le plus pertinent. Un monteur qui voudrait tirer un fil logique et rythmé des 1h30 de *Kidnapped* le ferait sûrement durer moitié moins longtemps. Le spectateur, lui, a le choix : se laisser porter par la répétition des scènes, la redondance des dialogues, ou tenter d'en choisir un certain nombre qui font sens pour elle ou pour lui. Cela dit, on dispose de très peu d'informations sur les réactions des spectateurs qui ont pu voir le film, à CBGB, au Mudd Club et dans d'autres lieux qui ne sont pas à proprement parler des salles de cinéma. On peut néanmoins parler à leur propos

⁸³ La démarche est typique du DIY et reflète l'adage “Keep it Simple Make it Fast” (restez simple, faites-le vite). Depuis 2014 l'acronyme KISMIF est devenu le titre d'une série de conférences internationales qui décrivent les pratiques et les cultures DIY. Voir Paula Guerra, “Keep It Simple, Make It Fast!: Crossing Borders of Underground Music Scenes”, *Volume!*, n° 11 vol. 2, 15 juin 2015, p. 159-61. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://org/10.4000/volume.4420>.

d’ “*approximate spectatorship*⁸⁴” : le terme désigne à la fois un spectateur à proximité, très proche voire trop proche du film – si par exemple les acteurs sont ses amis et sont présents dans la salle –, et en même temps un spectateur approximatif, qui se laisse distraire par les gens qui passent près de lui ou par le bruit pendant le temps de projection. Les prises redondantes non coupées au montage de *Kidnapped* conviennent à un tel manque d’attention, conduisant les commentateurs à qualifier le film de « chef d’œuvre punk⁸⁵ » ou de « joyau No Wave à la négligence raffinée⁸⁶ ».

Improvisation, refus de la préparation et refus du montage, amènent ainsi au partage de la responsabilité créative entre les différents participants incluant potentiellement le spectateur. Le film est donc intensément et largement co-créatif : cela ne vient cependant pas d’un esprit collectif ou « supra-individuel », mais plutôt d’un refus du travail en général, et du travail de création en particulier. Personne ne le prend au sérieux : les acteurs oublient de jouer, le réalisateur ne sait pas que ça tourne, et le monteur est absent. Si bien que chacun, spectateur compris, peut combler, s’il le souhaite, les manques et ainsi contribuer à la création cinématographique. Autrement dit, tout le monde doit mettre la main à la pâte car personne ne veut trop en faire⁸⁷.

Le film évoque le problème de l’inaction, mais curieusement c’est plutôt l’échec de l’inaction qui conduit le groupe à effectuer un acte terroriste arbitraire. Aux dires d’Eric Mitchell, le film devrait porter sur la discussion politique : « il s’agit de savoir comment on peut se sentir politisé par rapport à quelque chose et comment on peut faire passer cela dans notre vie quotidienne et le faire comprendre aux gens qu’on connaît⁸⁸ ». En réalité, les personnages discutent davantage de politique que de la question de l’action individuelle. Puis, quittant le discours, sans plus de justification que le fait d’être ensemble et de s’ennuyer, les personnages kidnappent et torturent quelqu’un. Incidemment, les participants ne cessent de consommer diverses drogues ; l’action terroriste

⁸⁴ Alison Lynn Wielgus, “You Had to Have Been There: Experimental Film and Video, Sound, and Liveness in the New York Underground”, thèse de doctorat, University of Iowa, 2014, p. 192. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://org/10.17077/etd.3xu2itdy>.

⁸⁵ Courriel adressé par Amos Poe à l’autrice de l’article, 10 avril 2021.

⁸⁶ Tanner Tafelski, “The Refined Sloppiness of a No Wave Cinema Gem”, *Hyperallergic*. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hyperallergic.com/255668/the-refined-sloppiness-of-a-no-wave-cinema-gem/>.

⁸⁷ Cette attitude s’apparente au « laisser-faire » que permettaient les cassettes vidéo peu coûteuses. L’expression citée est en français dans le texte de Deidre Boyle, qui fait aussi le lien entre vidéo et “Guerilla Television”. Deidre Boyle, « From Portapak to Camrecorder: A Brief History of Guerilla Television », *Journal of Film and Video* 44, n° 1/2, 1992, p. 67-79.

⁸⁸ Mitchell interviewé par William Boddy, “New York City Confidential: An Interview with Eric Mitchell”, *Millennium Film Journal*, n° 7-9, 1980, p. 32.

apparaît alors comme une autre forme de drogue : “*Get wrecked, get political*” » (Défoncez-vous, faites de la politique) disait un slogan de Colab qui n’allait tout de même pas aussi loin que les acteurs.

Le scénario s’inspirerait des agissements du groupe Baader-Meinhoff et du film *Vinyl* d’Andy Warhol (1965). La situation d’improvisation et de prise unique, la sensation très intense « d’être là » permet une expérimentation, un questionnement sur ce que ressentent ceux qui commettent des actes terroristes⁸⁹ dans les années 1970. Par exemple, quand Anya Phillips, avec beaucoup d’hésitation et de délicatesse, fait passer une cigarette au travers du tissu de la chemise de la victime, on est frappé par l’immédiateté tactile du geste (qui le rend très réel) et l’ambiguïté de l’attitude : elle semble prendre soin de cet homme, tout en faisant mine de vouloir le brûler. Ce geste, qui nous invite à ressentir ce que ressent celui qui kidnappe et torture, communique au spectateur un malaise qui a peut-être été éprouvé par les participants.



Photogramme de *Kidnapped* (1978)
« Qu'est-ce qu'on pourrait bien faire ? Kidnapper quelqu'un ».

Des moyens similaires à ceux du théâtre des années 1960 (improvisation, élargissement des responsabilités créatives...) sont donc utilisés par *Kidnapped*. Conformément à l’éthique punk, ces moyens sont cependant mis sous le signe de l’absence de travail, tout en affirmant le droit à chacun de créer, sans se soumettre à une volonté de groupe. Au niveau diégétique, *Kidnapped* pointe

⁸⁹ Ibid.

également les dérives possibles de l'esprit de groupe. Les frictions dans les interactions discursives entre les personnages fonctionnant non pas comme groupe mais en tant qu'individus, avant le kidnapping, semblent plus saines que la collaboration des personnages à la fin de l'histoire. L'équipe du film permet la création, mais le groupe représenté est celui qui kidnappe et torture. La création collective met ici en lumière la tension entre le groupe et l'individu, à la fois dans la production et dans le contenu de la fiction, au point que les deux sont parfois difficiles à distinguer. Dans les deux cas, on est bien loin de la valorisation de la notion de collectif comme dans les années 1960. Ici le collectif est un outil qui permet à l'individu d'être dans une situation de création dans le cadre d'un groupe. Celui-ci ne fonctionne pas à l'unisson, mais plutôt par les multiples rapports entre des individus qui ne se fondent pas en un tout. Anya, Patti, Eric et Steve gardent une identité très affirmée : parler d'eux comme « l'équipe du film » semble déjà presque une exagération. Les dissonances comme désaccords entre les individus, ou comme choix divergents sont délibérément maintenus ; la production du groupe ressemble finalement un peu à la musique grinçante de *Teenage Jesus and the Jerks* qu'on entend dans le film⁹⁰.



Photogramme de *Kidnapped* (1978)
« Dans *Kidnapped* on avait dit aux gens[sic] de se mettre à un endroit
et de lire leurs répliques sur le script⁹¹ ».

⁹⁰ «Dish it out» et «Less of me» sont deux chansons qu'on trouve dans l'album *No New York* (1978) produit par Brian Eno. Celui-ci rassemble les titres des principaux groupes de musique No Wave, c'est-à-dire l'équivalent musical de *Kidnapped*.

⁹¹ Eric Mitchell, "New York Confidential", art. cit., p. 30.

L'énergie de la co-création : *Wild Style* (Charlie Ahearn, 1982)

Wild Style met en scène le milieu du hip hop et du graffiti dans le sud du Bronx. Comme les deux films précédents, les divers entretiens et articles sur le film montrent que *Wild Style* est une « co-production⁹² » très ancrée dans le groupe Colab : « Il y avait beaucoup d'amis de Colab dans le projet *Wild Style*. Coleen [Fitzgibbon] était directeur de production, Joe Lewis jouait le rôle de quelqu'un qu'on prenait pour Kool Herc ; Tom Otterness et Ulli Rimkus ont fait le travail de menuiserie sur l'amphithéâtre, Walter Robinson a prêté sa voiture, John [Ahearn] son appartement dans le Bronx, Jane [Dickson] a réalisé le story-board pour les animations, etc. » À la différence des autres films produits par des membres de Colab, celui-ci remporte beaucoup de succès et rapporte de l'argent⁹³.

Il s'agit d'un film musical : on trouve quelques moments de performances musicales de hip hop ; de même, la bande-son du film comporte des chansons originales de rappeurs de l'époque. À l'écran, on découvre aussi des graffitis conçus et peints par Lee Quinones, un artiste graffeur⁹⁴ déjà célèbre à l'époque, qui interprète Raymond, le personnage principal. La matière créative (musique, danse, graffiti et film) est ainsi apportée par diverses personnes. Charlie Ahearn explique que son objectif, en tant que réalisateur et producteur, n'était ni de filmer ce qui arrivait (comme dans un documentaire), ni de tout scénariser et de tout prévoir, mais d'avoir « une confiance totale dans les participants » et de créer un cadre dans lequel les différents danseurs, artistes graffeurs et autres acteurs pouvaient effectuer une performance⁹⁵.

⁹² Charlie Ahearn, in Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab*, *op. cit.*, p. 57.

⁹³ David Gonzalez, “‘Wild Style’ at 25: A Film That Envisioned the Future of Hip-Hop Culture”, *The New York Times*, 12 novembre 2008, sect. New York. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2008/11/12/nyregion/12wild.html>.

⁹⁴ On empruntera à Richard Lachmann les termes d'« auteur de graffiti » ou d'« artiste graffeur ». Richard Lachmann, « Le Graffiti comme carrière et comme idéologie », trad. par Jean-Samuel Beuscart et al., *Terrains & travaux* 5, n° 2, 2003, p. 55-86.

⁹⁵ Karen Jaehne, “Charles Ahearn: ‘Wild Style’”, *Film Quarterly* 37, n° 4, 1984, p. 3. Ahearn regrette cependant que Colab ait davantage fonctionné comme un lieu d'échange de contributions que comme un espace de création en groupe : « Je vois cela comme un jeu parallèle : je joue dans ton film, si tu joues dans le mien, avant que chacun ne s'en aille de son côté » ; Ahearn in Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab*, *op.cit.*, p. 57. Pour lui, la création par un groupe unifié serait un idéal datant d'une autre époque, celle des années 1960, pour laquelle il affiche une nostalgie qui se retrouve en partie dans le film.

Dans le récit filmique, le personnage du héros est un artiste seul, qui fait face à un groupe dont la figure de proue est aussi sa petite amie. À la manière d'une comédie musicale traditionnelle, le film utilise « l'harmonie et la communion dans le groupe et le couple hétérosexuel⁹⁶ » comme ressorts pour faire progresser la narration. L'artiste graffeur, Raymond, se cache derrière le pseudonyme de Zoro [sic]. Il refuse d'exercer un travail normal rapportant un salaire, et ne souhaite pas non plus faire de la production de graffiti un emploi rémunéré. Il ne souhaite recevoir de l'argent en échange de ses graffs qu'en tant qu'artiste célèbre. Aussi accepte-t-il qu'une journaliste essaye de faire de lui un millionnaire, ainsi que de toucher de l'argent d'un mécène. Or le personnage de Rose (qui est joué par Sandra Fabara/Lady Pink), c'est-à-dire la petite amie de Raymond/Zoro, adopte une toute autre attitude par rapport à la création : elle coordonne, à la manière d'un chef d'équipe, une bande de graffeurs qui réalisent des peintures murales dans le sud du Bronx pour gagner leur vie. Ils considèrent leur art comme un embellissement de la ville, et ce faisant cherchent à agir pour améliorer la vie des habitants, si bien que leur action est politique sans être révolutionnaire.

Les deux postures créatives (groupe *vs* artiste seul) sont critiquées par le film. L'artiste seul est reclus, névrosé, dépendant des mécènes, exclu de la communauté. Quant à l'équipe de graffeurs officiels, elle relègue le graffiti au rang d'artisanat, voire de peinture en bâtiment qui rend plus vivable le Sud Bronx, sans en dénoncer la pauvreté.



Photogramme tiré de *Wild Style* (1982).
Train peint par Zoro/Raymond (Lee Quinones).

⁹⁶ Kimberley Montyne, *Hip Hop on Film: Performance Culture, Urban Space, and Genre Transformation in the 1980s*, 2009, p. 48, qui reprend Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1988, p. 211-212.



Photogrammes de *Wild Style* (1982).
Zorro, reprise du personnage de la culture populaire,
le personnage de Zoro/Raymond (Lee Quinones), suivi de son graffiti.



Photogramme de *Wild Style* (1982).
Groupe d'artistes graffeurs sous la direction de Rose/Lady Pink.

À la fin du film, Raymond s'approche de la célébrité : il doit peindre une large fresque dans le Lower East Side, qu'il exécute entièrement seul. Néanmoins, il n'y parvient pas. Voulant dessiner la figure de l'artiste seul et isolé, dominé par « les mains du destin », il ne parvient à peindre que les mains. Rose, en qualité à la fois de petite amie et de leader d'un groupe créatif, lui signifie alors qu'il oublie les autres artistes à qui sa peinture est dédiée – la peinture doit en effet, servir de cadre à un festival de rap. L'événement fédère

2021 © Création Collective au Cinéma

les quartiers du Sud du Bronx et du Lower East Side, ainsi que leurs publics. Il rassemble musique, danse et arts graphiques. Raymond prend conscience de son rôle au sein de cette création collective dans un moment d'épiphanie, durant lequel nous entendons des grondements de tonnerre, nullement justifiés par la météo. Le film n'oppose finalement plus l'individu et groupe car c'est ce dernier qui donne *in fine* à Raymond la force de terminer la fresque murale.



Photogramme de *Wild Style* (1982).
Raymond/Zoro l'artiste seul.



Photogramme de *Wild Style* (1982).
Fresque et communauté.

Au centre de la fresque, au lieu d'un cr éateur à figure anthropomorphique, on trouve finalement une étoile dont les branches collectent et distribuent les flots d'énergie provenant des mains qui ont perdu leur caract ère menaçant. L'étoile devient ainsi le symbole de la co-cr éation, et de son attribut principal, la circulation d'énergie. Cette idée se retrouve en effet partout dans Colab. Selon Bobby G, cette coopérative était capable, dans ses shows, de cr éer « un spectacle paradynamique [sic] en utilisant l'énorme réservoir d'énergie artistique qui existait à New York à ce moment-là⁹⁷ ». L'utilisation d'un terme scientifique rare, qui est associé à la dynamique, souligne le bouillonnement collectif sans forme pr édéfinie. Ou encore, selon un autre membre : « Colab était une fontaine d'énergie et d'inspiration de toutes sortes d'arts non conventionnels et même conventionnels. Il y avait d'innombrables expositions et une variété d'œuvres d'art impossible à retracer⁹⁸ ». L'inspiration ne vient pas d'une instance surplombante, mais d'un milieu créatif souvent décrit comme « vibrant⁹⁹ ». La cr éation n'est plus à l'intérieur d'une personne, elle n'est pas le résultat de son talent, ni de son caract ère. Colab refuse ainsi une tradition hiérarchique qui délègue le pouvoir de cr éation à une personne seule. Comme le dit Rose (Lady Pink/Sandra Fabara) dans *Wild Style* : « Tout le monde a du talent sur cette terre ». De m ême, plus tôt dans le film, des enfants s'exclament « nous sommes tous des artistes graffeurs ». La cr éation est pour tous et toutes. Elle est immanente : dans un réservoir souterrain —underground—, dans l'air comme le pollen¹⁰⁰. Ce mythe, qui contrecarre celui de l'auteur avec son talent et son charisme, met en avant l'émulation collective. La capacité de cr éer semble dépendre seulement d'une qualité de l'attention, comme autant d'antennes tendues pour percevoir et recevoir cette énergie.

Nul doute que la cr éation collective dans les films produits au sein de Colab est influencée par l'éthique DIY des punks. Celle-ci autorise un très libre partage de la responsabilité créative, la nécessité d'être formé ou compétent n'ayant plus cours. Cependant, la co-cr éation ne doit pas forcément être entendue comme une cr éation de groupe. En effet, dans *Kidnapped*, les méthodes de cr éation collective antérieures h éritées du théâtre, comme l'improvisation, ne sont plus là pour favoriser le collectif pour le collectif : au contraire, la co-cr éation va dans le sens de l'individu et de son auto-détermination. La co-cr éation advient naturellement dans le cadre de

⁹⁷ Franz Vila in Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab*, op. cit., p. 139.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Anne Messner in Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab*, op. cit., p. 106-107.

¹⁰⁰ Kristen Galvin, "TV Party: Downtown New York Scenes Live on Your TV Screen", *Journal of Popular Music Studies* 25, n° 3, 2013, p. 328.

l’indifférenciation des compétences, comme on le voit dans *Men in Orbit*. Ce phénomène, lié à l’éthique DIY, devient un outil pour la production de nombreux films. À la portée de tout le monde, la création, générant des échanges de participations, apparaît comme une énergie ou une vibration. Directement représentée par une fresque murale dans *Wild Style*, elle est absolument partout dans ce film, mais aussi dans le milieu des artistes de Colab. Plus encore que des pratiques ou des explorations politiques, c’est ce bain d’énergie qui qualifie la co-création dans les films de Colab.

Cet élan a tenu le groupe pendant sept ans, à la suite de quoi il s'est en partie dissout. Différents artistes ont d'une part été propulsés par Colab¹⁰¹ sur le marché de l'art, notamment Jean-Michel Basquiat qui avait exposé dans une de leurs expositions collectives¹⁰². De la sorte, la posture anti-système et anti-marché de l'art du groupe devenait particulièrement ambiguë¹⁰³. D'autre part, le collectif a eu du mal à résister à la restriction des financements publics dont il avait largement bénéficié (notamment pour *Le Times Square Show*¹⁰⁴), et qui s'étiole à partir de la première élection de Ronald Reagan¹⁰⁵. Dépourvus de financements, les artistes, contraints désormais de gagner leur vie, ont aussi moins de temps et de liberté pour collaborer¹⁰⁶.

Aussi est-il difficile de dire si les films de Colab ont eu, en eux-mêmes, un effet. Les trois cas qui ont été choisis ici ont eu un certain accueil critique¹⁰⁷ ; les autres, très nombreux et recensés par le catalogue de vidéo MWF¹⁰⁸, n'en ont pas eu du tout. On peut raisonnablement penser qu'ils ont eu peu de spectateurs. La question de la diffusion paraît secondaire aux créateurs : Charlie et John Ahearn « s'éclataient » en tournant des émissions de télés de Colab et

¹⁰¹ David Little, "Colab Takes a Piece, History Takes It Back", *op. cit.* ; Morgan Tiernan, "Thirty Years On, Colab Members Assess Their Successes and Failures", *op. cit.*

¹⁰² En 1984, la célèbre galleriste Mary Boone expose Basquiat et vend une de ses toiles pour la somme de 20.000 dollars ("Mary Boone displayed and began to sell Basquiat's paintings for up to \$20, 000" ; Bernard Gendron, "The Downtown Music Scene", *op. cit.*, p. 35).

¹⁰³ David Little, "Colab Takes a Piece, History Takes It Back", *op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁴ Alhena Katsof, "Collaborative Projects Inc. (Colab), Times Square Show, 1980", in *The Artist as Curator*, *op. cit.*, p. 144.

¹⁰⁵ Donna Binkiewicz, *Federalizing the Muse*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁶ Judith R. Halasz, *The Bohemian Ethos: Questioning Work and Making a Scene on the Lower East Side*, New York, N.Y., Routledge, 2015, p. 156.

¹⁰⁷ Jim Hoberman, "No Wavelength" ; Jim Hoberman, "A Context for Vivienne Dick" ; Charlie Ahearn et Frederick Brathwaite, "Wild style", *Bomb*, 1982, p. 58-59.

¹⁰⁸ « MWF Video - Monday Wednesday Friday Video ». Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.brickhaus.com/amoore/orig-index.html>

ne demandent qu'*a posteriori* s'il « y avait-il quelqu'un pour les regarder »¹⁰⁹. Finalement, ce qui importe ce n'est pas l'audience mais la composition d'un modèle de création collective inédit qui se trouve cristallisé dans le contenu des films analysés.

La structure et la production de Colab sont si originales et autonomes qu'une trentaine d'années plus tard, le collectif donne lieu à une série d'expositions rétrospectives et de reconstitution de spectacles. En 2011, *A Show about Colab* est organisé par la librairie Printed Matter¹¹⁰, puis des jeunes artistes et étudiants recréent le *Times Square Show* en 2012 ; quant au *Real Estate Show*, il est à nouveau mis en place dans trois galeries et à l'ABC No Rio en 2014. On pourrait poursuivre la liste ; elle souligne en tous cas la persistance d'un intérêt qui tend vers la canonisation. Par ailleurs, la réflexion sur les relations entre art et gentrification (question à l'origine du *Real Estate Show*) et l'intervention des artistes comme médiateurs dans des quartiers ethniquement divers continue au-delà de Colab. Après la destruction du centre ABC no Rio et avant sa réinstallation dans un bâtiment neuf, la bibliothèque de fanzines du groupe a été accueillie par le centre hispanique Clement Soto Vélez, ce qui témoigne encore aujourd'hui de l'étroitesse des liens entre les différentes communautés de ces quelques blocs du Lower East Side. Autant dire que l'esprit de collaboration souple, l'énergie, la logique des hasards heureux et des rencontres¹¹¹ a marqué le quartier mais aussi les esprits d'une trace à peine perceptible et d'une nostalgie¹¹² latente qui motive en partie la rédaction de cet article.

J

Bibliographie

AHEARN Charlie, BRATHWAITE Frederick, "Wild style", *Bomb*, 1982, p. 58-59.

ALTMAN Rick, *The American Film Musical*. Bloomington, In., Indiana University Press, 1988.

¹⁰⁹ Max Schumann et Walter Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab*, *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁰ Francesco Spampinato, "Colab Again", *art. cit.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Beatry D. Choudhury, "The Bittersweet Nostalgia of Watching Basquiat in Downtown 81", *Hyperallergic*. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hyperallergic.com/526976/the-bittersweet-nostalgia-of-watching-basquiat-in-downtown-81/>.

- ANDERSON Samuel, "Inherent Vice: Contagion and The Archive in The Times Square Show". *emisférica* 6, n° 1. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-61/6-1-essays/inherent-vice-contagion-and-the-archive-in-the-times-square-show.html>.
- AVIGKOS Jan, "Group Material Timeline", in FELSHIN Nina (dir.) *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 85-116.
- BARRETT Dawson, "DIY Democracy: The Direct Action Politics of U.S. Punk Collectives", *American Studies* 52, n° 2, 2013, p. 23-42.
- BEER David, *Punk Sociology*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- BINKIEWICZ Donna M., *Federalizing the Muse: United States Arts Policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980*, Chapel Hill, N.C., Univ of North Carolina Press, 2004.
- BODDY William, "New York City Confidential: An Interview with Eric Mitchell", *Millennium Film Journal*, n° 7-9, 1980, p. 27-36.
- BOYLE Deirdre, "From Portapak to Camrecorder: A Brief History of Guerilla Television", *Journal of Film and Video* 44, n° 1/2, 1992, p. 67-79.
- BUCHSBAUM Jonathan, « À La Recherche des Punks Perdus », *Film Comment* 17, n° 3, 1981, p. 43-46.
- CARAMINICA Jon, "Phase 2, an Aerosol Art Innovator, Is Dead at 64", *The New York Times*, 20 décembre 2019, sect. Arts. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2019/12/20/arts/phase-2-dead.html>.
- CHOUDHURY Beatry D. "The Bittersweet Nostalgia of Watching Basquiat in Downtown 81", *Hyperallergic*, 6 novembre 2019. <https://hyperallergic.com/526976/the-bittersweet-nostalgia-of-watching-basquiat-in-downtown-81/>.
- DEBIES-CARL Jeffrey, *Punk Rock and the Politics of Place: Building a Better Tomorrow*, New York et Londres, Routledge, Taylor & Francis Group, 2014.
- DIKA Vera, *The (Moving) Pictures Generation: The Cinematic Impulse in Downtown New York Art and Film*, New York, N.Y., Palgrave Macmillan, 2012.
- DUNCOMBE Stephen, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Bloomington, In., Microcosm Publishing, 2008 (2^e éd.).
- FILEWOOD Alan, *Collective Encounters: Documentary Theatre in English Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2016.
- GALVIN Kristen, "TV Party: Downtown New York Scenes Live on Your TV Screen", *Journal of Popular Music Studies* 25, n° 3 (2013), p. 326-348.
- GARBER Megan, "Astro Mad Men: NASA's 1960s Campaign to Win America's Heart", *The Atlantic*, 31 juillet 2013. Dernière consultation le 2 décembre 2021.

- [En ligne]. URL : <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/07/astro-mad-men-nasas-1960s-campaign-to-win-americas-heart/278233/>.
- GENDRON Bernard, “The Downtown Music Scene”, in TAYLOR Marvin J. (dir.) *The Downtown Book: The New York Art Scene, 1974-1984*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2006.
- GOLDSTEIN Richard, “The First Radical Art Show of the ’80s”, *The Village Voice*, 16 juin 1980, sect. I.
- GONZALEZ David, “Walls of Art for Everyone, but Made by Not Just Anyone”, *The New York Times*, 4 juin 2007, sect. New York. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2007/06/04/nyregion/04citywide.html>.
- GONZALEZ David, “‘Wild Style’ at 25: A Film That Envisioned the Future of Hip-Hop Culture”, *The New York Times*, 12 novembre 2008, sect. New York. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2008/11/12/nyregion/12wild.html>.
- GUERRA Paula, “Keep It Simple, Make It Fast!: Crossing Borders of Underground Music Scenes”. *Volume!*, n° 11, vol. 2, 15 juin 2015 ; p. 159-61. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://doi.org/10.4000/volume.4420>.
- HALASZ Judith R., *The Bohemian Ethos: Questioning Work and Making a Scene on the Lower East Side*, New York, N.Y., Routledge, 2015.
- HAWKINS Joan, *Downtown Film and TV Culture 1975-2001*, Bristol et Chicago, Intellect Books, 2015.
- HOBERMAN Jim, “A Context for Vivienne Dick”, *October* n° 20, 1982 ; p. 102-106. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://org/10.2307/778608>.
- HOBERMAN Jim, “No Wavelength: The Para-Punk Underground”. *Village Voice* n° 21, mai 1979. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.luxonline.org.uk>.
- HOBSBAWM E. J., *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, Manchester, Manchester University Press, 1959.
- HURCHALLA George, *Going Underground: American Punk, 1979-1992*, Stuart, FL, Zuo Press, 2005.
- JAEHNE Karen, “Charles Ahearn: ‘Wild Style’ ”, *Film Quarterly* 37, n° 4, 1984, p. 2-5.
- KATSOV Alhena, « Collaborative Projects Inc. (Colab), Times Square Show, 1980 », in FILIPOVIC Elena, *The Artist as Curator: An Anthology*, Londres, Koenig Books, 2017.

- LACHMANN Richard, « Le Graffiti comme carrière et comme idéologie », *Terrains & travaux* 5, n° 2, 2003, p. 55-86.
- LITTLE David E., “Colab Takes a Piece, History Takes It Back: Collectivity and New York Alternative Spaces”, *Art Journal* 66, n° 1, 1^{er} mars 2007, p. 60-74.
- LONGWORTH Karina, GORDON Bette, “Porn and Being Poor, Then & Now: Bette Gordon Interview, Tribeca 2009”, *IndieWire*, 29 avril 2009. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.indiewire.com/2009/04/porn-and-being-poor-then-now-bette-gordon-interview-tribeca-2009-227276/>.
- LURIE John, CALLARD Andrea, “Man in Orbit: An Interview with John Lurie”, *Online Journal*. Incite. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.incite-online.net/lurie.html>.
- MONTEYNE Kimberley, *Hip-Hop on Film: Performance Culture, Urban Space, and Genre Transformation in the 1980s*, Jackson, M.S., University Press of Mississippi, 2009.
- MOORE Alan, MILLER Marc H., *ABC No Rio Dinero: The Story of a Lower East Side Art Gallery*, New York City, ABC No Rio with Collaborative Projects, 1985.
- O'HARA Craig, *The Philosophy of Punk: More than Noise*, Edimbourg et San Francisco, AK Press, 1999.
- PATTERSON Clayton, BARTLETT Paul, MYLONAS Urania, *Captured: A Film/Video History of the Lower East Side*, New York, N.Y., Seven Stories Press, 2005.
- PRATT Nicola, “Bringing Politics Back in: Examining the Link between Globalization and Democratization”, *Review of International Political Economy* 11, n° 2, 2004, p. 311-336.
- PYE Michael, MYLES Linda, *The Movie Brats: How the Film Generation Took over Hollywood*, New York, N.Y., Henry Holt & Co, 1984.
- REEKIE Duncan, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema*, Londres et New York, Wallflower, 2007.
- REYNOLD Simon, *Rip It up and Start Again: Postpunk 1978-1984*, New York, Penguin Books, 2014.
- ROGERS Simon, “Nasa Budgets: US Spending on Space Travel since 1958 UPDATED”, *The Guardian*, 1 février 2010. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.theguardian.com/news/datablog/2010/feb/01/nasa-budgets-us-spending-space-travel>.
- ROMBES Nicholas, *New Punk Cinema*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2005.
- RUSHER William, “Bankruptcy for New York City?” *Human Events*, 25 mars 1978.
- SCHUMANN Max, ROBINSON Walter, Inc. Collaborative Projects (dir.) *A Book about Colab (and Related Activities)*, New York, N.Y., Printed Matter, 2015.

- SHANK Theodore, “Collective Creation”, *The Drama Review* 16, n° 2, 1972, p. 3-31. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://org/10.2307/1144710>.
- SPAMPINATO Francesco, “Colab Again: The Real Estate Show and The Times Square Show Revisited”, *Stedelijk Studies*, n° 2, 2015. Dernière consultation le 19 décembre 2021. [En ligne]. URL : https://www.academia.edu/14853166/Colab_Again_The_Real_Estate_Show_and_The_Times_Square_Show_Revisited_Stedelijk_Studies_N_2_Stedelijk_Museum_Amsterdam_The_Netherlands_July_2015_Eng
- SUSSOYEVA MEDEROS Kathryn, PROUDFIT Scott (dir.), *A History of Collective Creation*, New York, N.Y., Palgrave Macmillan, 2013.
- TAFELSKI Tanner, “The Refined Sloppiness of a No Wave Cinema Gem”. *Hyperallergic*, 20 novembre 2015. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hyperallergic.com/255668/the-refined-sloppiness-of-a-no-wave-cinema-gem/>.
- THOMPSON Margo, “The Times Square Show”, *STREETNOTES* 8, printemps 2010. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://people.lib.ucdavis.edu/~davidm/xcpUrbanFeel/spring 2010.html>.
- THOMPSON Stacy, “Punk Cinema”, in Nicholas Rombe et Stacy Thomson (dir.), *New Punk Cinema*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2005 p .21-38.
- TIERNAN Morgan, “Thirty Years On, Colab Members Assess Their Successes and Failures”, *Hyperallergic*, 10 mai 2016. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hyperallergic.com/294030/thirty-years-on-colab-members-assess-their-successes-and-failures/>.
- WIELGUS Alison Lynn, “You Had to Have Been There: Experimental Film and Video, Sound, and Liveness in the New York Underground”, thèse de doctorat, University of Iowa, 2014. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://doi.org/10.17077/etd.3xu2itdy>.
- YOKOBOSKY Matthew, “Not a Part of Any Wave: No Wave Cinema”, in TAYLOR Marvin J., *The Downtown Book: The New York Art Scene, 1974-1984*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2006.
- ZEVIN Robert, “New York City Crisis: First Act in a New Age of Reaction”, in ALCALY Roger E., MERMELSTEIN David (dir.), *The Fiscal Crisis of American Cities: Essays on the Political Economy of Urban America With Special Reference to New York*, New York, N.Y., Vintage Books, 1977, p. 11-29.