

FILMER AVEC LES TRIPS

Élevé au bon grain de Fort Thunder, un squat légendaire de Providence qui a vu s’épanouir le fleuron de la scène noise rock des années 2000 (Lightning Bolt, Black Dice, Mudboy, Nautical Almanac et autres Forcefield, mais aussi une flopée de plasticiens et de vidéastes), Ben Russell tourne depuis plus de dix ans des films expérimentaux en 16mm et en plans-séquences, sans montage et à peine plus de postproduction. Se frotter à l’« *ethnographie psychédélique* » de ce « *para-cinéaste* » implique une pleine immersion dans l’image, un abandon des notions de temps et d’espace pour se plonger dans un état méditatif, suscitant selon les dispositions un sentiment d’hyperacuité, une somnolence hypnotique ou... un ennui profond. Car il ne se passe rien dans les films-poèmes de Ben Russell, mais c’est précisément à travers ce rien, ces activités anodines en apparence (marche, baignade, coutumes ou gestes ritualisés) qu’émane un sentiment de plénitude, voire d’extase, renvoyant à la condition humaine dans ce qu’elle a de plus primitive et essentielle.

BEN RUSSELL

Sa démarche peut se rapprocher de celle d’autres cinéastes qui possèdent la même capacité de transcender le prosaïque par la magie du plan-séquence : James Benning, Chantal Akerman, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul ou encore Béla Tarr. En captant l’intensité de l’instant présent, la grâce ou la part magique d’un moment de vie éphémère, la temporalité flottante de ses films et leur prodigieuse luminosité deviennent en elles-mêmes des catalyseurs de transe. Au gré des mouvements de la steadicam, les images s’accompagnent de paysages sonores, que ce soit des field recordings en temps réel ou des jeux sur la distorsion et la disruption. Dans *Black And White Trypps #3*, le pogo échaudé d’un concert de Lightning Bolt se transforme en tableaux de visages extatiques qui s’entrechoquent, éclairés par un minuscule faisceau de lumière, tandis que la musique du concert elle-même se mue progressivement en un drone envoûtant. Dans *Trypps #3 (Badlands)*, c’est une jeune femme ayant absorbé du LSD qui est filmée en plan fixe dans le désert du Nevada, les cheveux au vent. Des gongs résonnent par intermittence au fur et à mesure que son esprit s’évade et que la caméra tente de reproduire les effets du trip avec un simple effet de miroir rotatif. Mais c’est au Suriname où il a vécu pendant deux ans que Ben Russell a tourné ses films les plus marquants : que ce soit les pérégrinations sans fin de son chef-d’oeuvre *Let Each One Go Where He May* (évoquant le Gus Van Sant d’*Elephant* ou de *Gerry*, en nettement plus radical), les ablutions euphorisantes de *River Rites* (monté en marche arrière sur une musique de Mindflayer, elle aussi à l’envers), ou encore l’incroyable *Trypps #6 (Malobi)*, qui suit en temps réel un cérémonial mi-vaudou, mi-Halloween. On attend avec impatience de voir *A Spell To Ward Off The Darkness*, un long-métrage sur le paganisme tourné en Scandinavie et en Finlande, co-réalisé avec Ben Rivers et avec la participation de Robert Lowe, mieux connu sous son nom de musicien Lichens. Nous avons rencontré le cinéaste aux États Généraux du Documentaire à Lussas en Ardèche, où une sélection de ses films était projetée en alternance avec les classiques de l’ethnologue Jean Rouch, l’un de ses « maîtres à filmer ». On pourra le voir prochainement à Paris, où il a élu domicile, pour une sélection de films au Centre Pompidou (*Altered States* le 28 novembre), pour une performance audiovisuelle à haute teneur hallucinogène organisée par Ali Fib (le 27 novembre, avec Jefre Cantu-Ledesma) ou lors d’une prochaine performance de son groupe Beast pour une transe drone-noise, percussions et stroboscopes déconseillée aux épileptiques.

À la séance d’hier, j’ai été surpris par certaines réactions hostiles dans le public. En particulier par cette dame en colère contre toi qui se plaignait que tes films n’avaient aucune portée documentaire, que l’on n’y apprenait rien, contrairement à ceux de Jean Rouch – réputé être « un ethnographe sérieux ». Tu étais par ailleurs suspect à ses yeux d’exploiter la misère des gens que tu filmais en te faisant de l’argent sur

leur dos, comme si tu incarnais le démon de l’impérialisme américain. C’était parfaitement grotesque. Tu es resté très zen, je trouve, par rapport à des remarques aussi désobligeantes.

Ben Russell : À vrai dire, ça ne me surprend pas. J’ai montré mes films dans de très nombreux festivals et ça arrive plus souvent que tu ne le crois. Mais je m’y suis habitué. Après *River Rites*, cette femme s’est exclamée : « Comment pouvez-vous applaudir ce type triqué qui a pris un avion pour aller filmer ces pauvres descendants d’esclaves avec sa caméra ? » Bien entendu, tout cela est un pur fantasme. Je suis allé vivre deux ans au Suriname en tant que bénévole pour une association humanitaire et j’ai filmé des personnes de mon entourage immédiat, que j’ai rémunérées par la suite dans la mesure de mes moyens. Il n’y a jamais eu d’exploitation

de quelconque manière. Il se trouve que mes films ne me rapportent quasiment pas d’argent, juste assez pour réinvestir dans le suivant. Quand j’ai dit à cette personne du public que je payais les personnes qui jouent dans mes films, elle m’a rétorqué que je ne les payais pas autant que les bénéfices rapportés par le film. Mais en quoi consisterait une telle parité, concrètement ? Imaginons que je gagne 500 dollars avec le film, est-ce

que je dois rétribuer chaque personne impliquée dans le tournage à hauteur de la même somme ? Ou est-ce que je devrais partager l’intégralité des 500 dollars, mais dans ce cas je n’aurais plus d’argent pour faire le film suivant ? Ce genre de raisonnement stupide, qui revient régulièrement dans les débats depuis les années 1980, conduit à dire que je ne devrais pas faire de film du tout. Il n’y a pas de réponse toute faite. En ce qui me concerne, je préfère payer les gens dans la mesure du possible que de ne pas les payer du tout, quitte à commettre des maladresses. Il n’y a rien de contraire à l’éthique là-dedans. Mais je suis conscient des polémiques que peuvent soulever certains de mes films, c’est même parfois intentionnel. Ça oblige les spectateurs à regarder en face une réalité qu’ils ne veulent pas admettre, car elle est contraire à leur idéalisme. Je mets en évidence ces problèmes et j’y confronte le spectateur. Je ne cherche pas à produire une situation très confortable, mais à provoquer la réflexion. Au début de *Let Each One Go Where He May*, la caméra suit le trajet de deux frères qui marchent côte à côte. Lors d’une projection, un spectateur s’est écrié : « Pourquoi est-ce qu’on regarde ces gens-là ? Pourquoi est-ce qu’on marche derrière eux sans même voir leur visage ? Et quand on les voit de face, ils n’ont rien de spécial ! » Parfois, je me sens coupable d’avoir induit certains types de pièges dans lesquels les gens tombent malgré eux. Et l’on en revient toujours à la même constatation : les spec-



C’EST TOUJOURS DÉCEVANT QUAND DES GENS VIENNENT JUSTE TE DIRE APRÈS UNE PROJECTION : « OUAIS, C’ÉTAIT SYMPA ». JE CHERCHE À SUSCITER UN DÉBAT, UNE POLÉMIQUE.

tateurs blancs français veulent voir à l’écran des gens différents d’eux, non blancs et non français. Mais seulement dans la mesure où ils se filment eux-mêmes, pour que cela reste « éthique ». Et quand ils les voient, s’ils ne sont pas intéressants à leurs yeux, alors cela pose aussi un problème. Il y a toujours ce désir, cette fascination pour les peuples qui ont des modes de vie différents du leur, mais toujours pris comme des sujets d’étude. Ce qui est absurde : il n’existe pas de différenciation qu’on peut généraliser à l’échelle d’un pays, chaque personne est différente d’une autre. Quand je montre ce film à Lussas ou au cinéma Maysles à New York, qui partage plus ou moins le même type d’audience, peut-être que la politique identitaire et anti-immigration qui est menée ici comme aux États-Unis se ressent particulièrement dans le documentaire à travers un besoin d’engagement alter-

natif. Mais dès que vous vous écarterez un peu de ce cadre, de cette charte sous-jacente, les spectateurs ne comprennent pas quelles sont vos motivations et pètent subitement les plombs. Il se trouve que je suis un artiste qui possède sa propre sensibilité, et non un anthropologue ou un ethnologue, ce qui semble parfois difficile à faire comprendre. Je me retrouve souvent à devoir me justifier à propos de choses qui ne devraient pas le nécessiter. Oui, ces « leçons d’éthique » sont souvent à côté de la plaque. Alan Bishop et Hisham Mayet du label Sublime Frequencies écopent souvent du même genre de critiques sans fondement. Comme quoi ils s’approprieraient le patrimoine de populations précaires à des fins pécuniaires, ce qui est une présomption totalement erronée. Les effets collatéraux du politiquement correct, je suppose.

Je pense que ces réactions sont suscitées davantage par le film *Trypps #6* que par *River Rites*, qui n’est pas en soi un film révoltant. Je veux dire, en tant que spectateur, c’est dur de trouver matière à être révolté par le spectacle de personnes joyeuses et épanouies qui se baignent et s’amusent dans une rivière. Seul le fait que le film soit monté à l’envers peut sembler étrange. Il n’y a rien de particulièrement exotique dans l’image, du moins de mon point de vue, et l’on ne peut pas vraiment savoir où cela se situe. Mais sans doute suis-je moi-même trop présomptueux. Pour moi, c’est un endroit qui me paraît tout ce qu’il y a de plus familier, car situé à deux pas de l’endroit où j’habitais au Suriname. Je ne perçois rien d’exotique là-dedans, je filme juste des gens qui m’entourent à un moment donné sans prendre conscience de ce fossé culturel que certains spectateurs peuvent ressentir.

Le documentaire est une catégorie cinématographique passionnante, mais parfois prisonnière d’un dogmatisme un peu lourdingue. Dans l’imaginaire de beaucoup de gens, le documentaire est encore assimilé au « film pédagogique » ou « éducatif ». Partant de là, les spectateurs veulent qu’on leur explique tout ce qui est en train de se passer à l’image. Selon moi, un authentique documentaire est justement dénué de toute explication, il ne fait que « documenter » le réel, quitte à le « fictionner ». Je n’ai jamais d’ailleurs jamais compris cette notion de « cinéma-vérité ». À partir du mo-



ment où l'on fait acte de filmer, on est déjà forcé­ment dans une inter­pré­ta­tion sub­jec­tive et arbi­traire de la réa­lité.

J'ai conscience que mon travail cherche jusqu'à un certain point à provoquer le spec-tateur, à susciter des réactions très polari-sées. C'est toujours décevant quand des gens viennent juste te dire après une projec-tion : « ouais, c'était sympa ». Je cherche à susciter un débat, une polémique. Et j'ai mis au point certaines stratégies, qui peuvent être apparentes, ou bien dissimulées, de ma-nière à orienter mon travail dans ce sens. Je ne cherche pas à donner de définition toute faite ou de réponses prémâchées, mais au contraire à utiliser un langage défini pour mieux tourner autour et le distordre. C'est bien plus gratifiant de susciter des réac-tions tantôt chaudes, tantôt froides que de se complaire dans la tiédeur. Ça renvoie les gens à leurs propres conflits internes. Car les véritables problèmes que devraient soulever mes films ne sont en général pas ceux sur lesquels les gens butent.

Avais-tu l'intention dès le départ de décli-ner Trypps comme une série numérotée ?

Quand j'ai commencé à m'y coller, je n'avais pas la moindre idée de ce que ça allait être ni de comment j'allais le réaliser. Trypps #3 et Trypps #4 étaient l'un comme l'autre des tentatives pour boucler la série. Mais finale-ment, j'ai continué jusqu'au #7. Maintenant, je suis persuadé que j'en ai fini avec cette série. Le Trypps #8 a pris la forme d'une per-formance qui se termine par un huit à l'hor-i-zontale, le sigle de l'infini. Dans l'absolu, je rêverais d'une performance qui ne s'arrête jamais. La série des Trypps a été une matrice très pratique, mais j'ai fini par en faire le tour et il est donc logique qu'elle finisse par se boucler sur elle-même. Il me semblait logique que le premier de la série s'aventure dans une sorte d'espace mental, organique et abstrait, et que le dernier finisse sur la figure humaine en prise avec ce cosmos interne.

La série des Trypps relève de ce que tu as toi-même qualifié d'« ethnographie psy-chédélique ». Qu'entends-tu exactement par là ?

Ce n'est pas nécessairement ce que mes films essayent d'atteindre ou de produire, mais c'est une manière de définir un projet dans son ensemble. Quand je parle de psy-chédélimisme en termes de cinéma ou de vi-déo, je fais référence à l'ambition purement



subjective de comprendre quelqu'un à tra-vers une expérience intérieure, elle-même to-talement subjective et impossible à transmet-tre. Ça équivaut à raconter un rêve ou l'expé-rience d'un trip à l'acide. Ça semble évident pour toi et t'affecte émotionnellement, mais c'est une expérience qui t'est propre et que personne d'autre que toi ne peut ressen-tir de la même manière. C'est pour ça que l'expérience psychédélique telle qu'elle est restituée à travers un film, une vidéo ou de la musique a aussi des limites très claires : ça reste un point de vue subjectif qui fait re-monter la mémoire de cette expérience, mais ce n'est pas l'expérience en tant que telle. Et de l'autre côté, tu as l'ethnographie, qui jusque dans les années 1970 était une ma-nière basique de se comprendre soi à travers les expériences objectives de personnes aux mœurs éloignées de la norme occidentale. Observer d'autres personnes, leurs gestes, leurs attitudes et leurs comportements, de manière à se comprendre soi-même. Ce qui implique une forme de distanciation dans la description d'autrui : « Ces choses que font ce quelqu'un qui n'est pas moi m'aident à me comprendre moi. » Le problème dans cette démarche, c'est qu'elle ne tient pas compte du moi subjectif. L'ethnographie psychédéli-que est ce qui fait entrer l'un et l'autre en col-lision. L'ambition est de se perdre à l'intérieur de soi, sans pour autant exclure les autres. Non pas pour mieux comprendre le reste du

intégré à travers ma propre perception de la musique de Mindlayer. Je trouve que c'était bien mieux quand ces vidéos de catch se pro-pageaient telles quelles sur YouTube, brutes et sans le moindre montage. C'était complè-tement chtarbé, totalement anarchique. Mais dès que Cameron Jamie se l'est réapproprié, c'est subitement devenu quelque chose qui relevait presque de l'art académique, c'était très décevant.

Quels films t'ont le plus marqué en tant que cinéaste ?

Les films qui m'ont fait le plus d'effet dans ma vie sont sans doute la trilogie californienne de James Benning, Sâtántangó de Béla Tarr, les longues performances de Ken Jacobs inti-tulées Nervous Magic Lantern et les Light Cone d'Anthony McCall, des installations qui jouent uniquement sur des « sculptures de lumière » créées par le faisceau d'un projec-teur et des fumigènes. J'aime les choses qui s'inscrivent dans la durée. Des immersions longues, lentes et progressives, qui t'autori-sent même à somnoler par intermittence. Et quand tu te réveilles en plein milieu du film, tu es encore plus déboussolé que quand tu t'es endormi. J'aime beaucoup ressentir cela, cette sensation d'espace dans lequel j'ai l'im-pression d'être présent, c'est la raison pour laquelle je fais des films. Pour être là. Ce qui ne m'empêche pas d'apprécier aussi certains films plus commerciaux, blockbusters y com-pris. Je suis allé voir récemment Avengers en 3D. Je n'avais aucune conscience de moi-même mais j'étais pourtant en sueur quand je suis sorti de la salle, ce qui est quand même étrange ! Quand j'étais plus jeune, je passais mon temps à aller à des concerts de noise où je cramais toute mon énergie, ce qui m'em-pêchait de faire moi-même des films ou de la musique, c'était un peu frustrant. Alors que d'aller voir des films me donne envie d'en réaliser.

Comment prépares-tu tes plans-séquen-ces ? Répètes-tu les mouvements de ca-méra à l'avance ?

Dans Let Each One Go Where He May, on dé-nombre treize plans-séquences d'une durée de douze minutes chacun, soit la durée d'une bobine de 16mm. J'en ai tourné vingt-huit en tout pour n'en garder que treize. Avant de fai-re ce film, je n'avais laissé personne d'autre que moi manier la caméra et je tournais sys-tématiquement à l'arrache. Répéter les mou-vements de caméra et travailler sur le monta-



ge, en règle générale, ça ne m'intéresse pas, hormis sur Let Each One et sur mes deux dernières collaborations. Je conçois davan-tage mes films comme une sorte de perfor-mance filmique liée au moment présent. Tous mes films se résument à cela : l'implication dans l'instant. Let Each One était plus am-bitieux et il fallait tenir compte de davantage de paramètres techniques. J'ai entièrement fait confiance à Chris, qui est très talentueux et qui a fait un super boulot à la steadicam. Ce n'est pas évident, car il faut accepter que sur un plan-séquence de douze minutes, ça ne se passe pas tout à fait comme prévu. Pour ce film, nous avons associé nos com-pétences. J'ai passé beaucoup de temps à faire des repérages chrono, en refaisant trois fois le trajet qu'allaient effectuer les deux per-sonnages du film. Il fallait être vigilant pour que tout soit synchro : Chris et moi devons marcher à la même vitesse que les person-nages que nous filmions sans que l'on voie nos ombres et sans que l'on entende nos pas dans la prise de son, nous devons anticiper tous les obstacles qui pourraient nous barrer la route ; il fallait également tenir compte de la luminosité et des flairs qui variaient selon le moment de la journée, de la chaleur qui était trop intense pour filmer dans l'après-midi. Nous avons donc discuté très précisément du positionnement de la caméra, d'où la lumière viendrait, de quel côté les ombres seraient projetées, mais aussi de qui serait impliqué et de ce qui allait se passer dans le plan. Et tout s'est passé merveilleusement bien.

L'« authenticité » du moment présent n'est pas conciliable selon toi avec un travail de montage ?

C'est plutôt un parti-pris conceptuel ; mes films sont conçus comme des performances en temps réel. C'est comme si j'effectuais le montage au moment même où le film est en train de se faire. Cela implique que l'on soit intimement investi dans ce que l'on filme au moment même où on le filme. J'utilise un terme spécifique pour cela : le film « en une seule prise ». C'est le cas de Trypps #7, même si j'ai effectué cinq coupes dans le plan. Dans Trypps #3, par exemple, il n'y a qu'un seul plan de coupe. J'utilise le mon-tage seulement quand c'est nécessaire et à l'intérieur d'une certaine structure. C'est plus facile pour moi de travailler de cette manière. Dans A Spell To Ward Off The Darkness, le film que j'ai tourné avec Ben Rivers, le mon-



IL SE TROUVE QUE MES FILMS NE ME RAPPORTENT QUASIMENT PAS D'ARGENT, JUSTE ASSEZ POUR RÉINVESTIR DANS LE SUIVANT.

tage prend davantage d'importance, c'est une tout autre méthode de travail. Ben tourne beaucoup plus de plans que moi et il en garde environ un sur cinq. Mais depuis que je l'ai rencontré il y a deux ans, il s'est mis à faire des plans plus longs, à laisser tourner la caméra. C'est sans doute un peu lié à moi. C'est intéressant de confronter nos méthodes respectives. Le film s'articule en trois parties, trois propositions d'utopies : la première se passe en Finlande et en Estonie, avec de lon-gues séquences extatiques, une deuxième a été tournée à l'épaule avec une majorité d'interviews et de matériel documentaire qui a nécessité un gros travail de montage, et une troisième filmée à la steadicam que nous avons tournée en deux fois seulement. Le personnage principal est incarné par Robert Lowe, un musicien noir américain qui joue sous le nom Lichens. Au départ du film, il vit dans la solitude, dans le deuxième segment il vit en communauté et dans le troisième il joue dans un groupe de black metal. Nous avons obtenu une bourse au FID à Marseille qui nous a permis de louer une bonne caméra et de nous payer des billets d'avion pour aller



marches pour obtenir un financement pren-nent énormément de temps.

Tu es également parti tourner au Mali...

Oui, c'était pour un projet d'installation vidéo binoculaire. Il s'agissait de deux films proje-tés simultanément qui en créaient en quelque sorte un troisième. C'était un projet sur la cosmogonie des griots Dogons, s'appuyant sur les recherches menées par Jean Rouch, mais qui n'a pas encore abouti. Une projec-tion à Chicago est en cours de négociation.

Peux-tu nous toucher deux mots de tes projets en cours ?

Mon nouveau projet s'appelle America, je le tourne également en collaboration avec Ben Rivers ; c'est un film sur la joie qui se passe sur l'archipel de Vanuatu, un État d'Océanie proche de la Nouvelle-Calédonie qui a été colonisé simultanément par les Français et les Anglais. Vanuatu fait partie de ces îles qui ont adopté le « culte du cargo », un ensemble de rites païens apparus en réaction à la co-lonisation. Tous les 15 février, les indigènes de Vanuatu élèvent le drapeau américain et célèbrent la mémoire de John Frum, un GI mort dans l'île pendant la Seconde Guerre mondiale qui est devenu leur Messie. Les vil-lageois le remercient de leur avoir apporté la télévision, la radio, le Coca-Cola, les bateaux, les tracteurs, les montres, les médicaments et tout un tas de biens de consommation qui arrivaient par cargo au temps des colonies. C'est une expérience formidable qui interro-ge sur la persistance des traditions et la ma-nière dont elles s'adaptent au colonialisme, à la guerre et au capitalisme. Le film est mis en parallèle avec des extraits des Entretiens sur les Abeilles de Rudolf Steiner, le fondateur de l'anthroposophie.

Ce sera donc une parabole politique ?

En quelque sorte, oui, mais de façon très oblique. J'ai également deux projets de longs-métrages : l'un en Algérie et l'autre au Suriname. Et entre les deux, je tournerai sans doute un autre film en Finlande.

Penses-tu aussi refaire de la musique à un moment ou un autre ?

Oui, il y a longtemps que je n'ai pas fait de performance live et ça me manque. Je jouais dans le trio Beast avant que je ne bouge de Chicago pour venir m'installer en Europe. Attendez-vous à un retour en force !