À l'épreuve

N° 11 | 2025
Le cycle

La discrétion du monde : pensée du cycle dans deux films de Ben Russell

Erasme ROUXEL

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-11/2766-la-discretion-du-monde-pensee-du-cycle-dans-deux-films-de-ben-russell
DOI : numerev_2159
Date de publication : 14/02/2025

This submission is licensed under **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : ROUXEL, E. (2025) La discrétion du monde : pensée du cycle dans deux films de Ben Russell. *À l'épreuve*, (11). https://doi.org/10.34745/numerev_2159

Le cinéma ethnographique de Ben Russell actualise la notion de cycle à différents égards. Cet article se propose de parcourir quelques aspects du cycle mobilisés par le cinéaste américain au travers de l'étude croisée de deux longs-métrages, *Let Each One Go Where He May* (2009) et *Good Luck* (2017), tournés tous les deux sur un même terrain d'observation, la vie des communautés Marrons du Suriname. À ce titre, il est possible de parler d'un « cycle du Suriname » interne à l'œuvre du cinéaste pour traiter de ces films, dont cet article cherchera à cerner certains aspects. J'essaierai de comprendre alors le cycle comme un opérateur de continuité entre ces films, peut-être davantage temporel que spatial. Le cycle cinématographique apparaîtra alors comme une réflexion sur la temporalité des images et sur la promesse utopique charriée par le cinéma. Toutefois, il faudra bien comprendre que les films de Ben Russell non seulement présentent des cycles antagonistes, tels que ceux de la marche, du travail ou de la géologie, mais pensent également, par les moyens combinés du cinéma expérimental et de l'observation à caractère ethnographique, une sortie dialectique du cycle. Les films laissent ainsi chacun, humain ou non, aller où il peut.

Mots-clés :
Ben Russell, Cinéma ethnographique, Cinéma expérimental, Cycle du Suriname

---

Introduction

Ben Russell est un cinéaste et programmateur américain né en 1976 dont le travail, presque exclusivement réalisé sur pellicule, se situe à la croisée du film expérimental et du film ethnographique. Il s'est rapidement fait connaître dans les milieux d'avant-garde et dans les festivals spécialisés au début des années 2000 pour sa série « Trypps ». Ce cycle fondateur de son travail regroupe sept court-métrages expérimentaux consacrés à des expériences de communion proches de formes rituelles, allant des concerts de la scène *noise* est-américaine (*Black and White Trypps Number Three*, 2007) aux rituels d'incarnation contemporains d'une communauté Marron du Suriname (*Trypps #6 (Malobi),* 2009). D'autres films importants tournés au Suriname (*Greetings to the Ancestors*, 2014 ; *He Who Eats Children*, 2016) suivent la piste paradoxale ouverte par les « Trypps », celle d'une ethnographie que Ben Russell qualifie de « psychédélique », c'est-à-dire indexée sur le caractère subjectif historique, en tout cas relatif, de la perception commune de la réalité, pouvant varier selon les contextes sociaux, culturels, historiques.

Son dernier *opus*, *Direct Action* (2024), co-réalisé avec le Français Guillaume Cailleau et tourné sur deux ans à la Zone-À-Défendre (ZAD) de Notre-Dame-des-Landes, a été sélectionné dans de nombreux festivals internationaux et a remporté le Grand Prix du jury à la Berlinale 2024, élargissant considérablement le spectre d'audience d'une œuvre déjà riche et multiple. *Direct Action* se découpe en une suite non-chronologique de 36 longs tableaux filmés en plans fixes centrés sur la vie collective, les gestes du quotidien gagnés de haute lutte et l'effort constant d'intégration de l'écosystème immédiat — humain ou non, comme en témoigne la place saisissante des animaux— à la décision et à l'agir politique en général. Par son rythme distancié, son ampleur temporelle (le film dure plus de 3h30) et ses choix minimalistes de mise en scène et de découpage, *Direct Action* s'inscrit dans une démarche documentaire radicale initiée quelques années plus tôt par deux autres longs-métrages, *Let Each One Go Where He May* (2009), réalisé grâce à une bourse de la fondation Guggenheim obtenue en 2008, et *Good Luck* (2017), produit par CaSk Films, la société de production de Guillaume Cailleau.

Ben Russell adopte dans ces trois films une méthode documentaire que l'on pourrait qualifier d'impure, au sens où, selon lui, tout film dit de « non-fiction » renvoie à un « réel » nécessairement construit et orienté par un travail conscient ou non de mise en scène. Ainsi, tel qu'il l'indique dans un entretien, « la construction et la chorégraphie ont une grande part dans ce que je fais[1] », ce qui signifie d'abord que dans ses films, la distinction générique entre film de fiction et film documentaire n'a pas vraiment cours.

*

Let Each One Go Where He May se compose d'une suite de treize plans-séquences de longueurs égales (indexées sur la longueur d'une bobine de film, équivalant à environ 12 minutes), qui décrivent la marche quotidienne de deux jeunes descendants d'esclaves Surinamais vivant dans les environs de la capitale, Paramaribo, sur les chemins qu'ont parcouru, trois siècles auparavant, leurs ancêtres. *Good Luck* se présente quant à lui comme un diptyque présentant en miroir le quotidien de deux communautés de mineurs, serbe et surinamaise. Plusieurs types d'images s'y entrecroisent : de longs plans-séquence de marche qui décrivent l'accès au lieu d'extraction minière par les travailleurs serbes et surinamais ; des séquences filmées « au travail », portant sur les gestes mêmes de l'extraction ; des moments d'échanges collectifs autour d'une table ; enfin, des portraits filmés des mineurs en plans fixes et en noir et blanc.

La structure hétéroclite et déliée de ces films anticipe clairement celle de *Direct Action*, dont les réalisateurs expliquent qu'il s'agissait pour eux, au montage, de permettre « à plusieurs lignes narratives d'exister, qu'elles soient à la fois indépendantes et reliées à une idée d'action plus générale. […][2] ». En somme, la juxtaposition d'une multiplicité de lignes narratives donne à voir dans ce film, de même que dans ceux qui nous intéressent ici, une articulation dialectique originale entre continu et discontinu propre à penser le cycle au cinéma. Cet article cherchera donc, à partir de *Let Each One Go Where He May* et de *Good Luck*, à dégager une pensée problématique du cycle à

l'œuvre chez Ben Russell.

Si ces deux films en particulier intéressent la réflexion sur le cycle, c'est avant tout parce qu'ils semblent bien s'inclure eux-mêmes dans un cycle commun, centré autour d'un même *terrain*, le Suriname. Ce terme de « terrain » devra être entendu à la fois de manière topologique, puisque les films s'organisent autour d'un même socle géographique et culturel, celui des communautés Marrons du Suriname, et de manière méthodologique, au sens du « terrain de recherche », puisque ces communautés et les espaces qu'elles habitent constituent un cadre pour l'observation ethnographique. Parler alors de « Cycle du Suriname » au sujet de ces deux films sera donc une manière de penser d'abord le cycle comme un opérateur de continuité davantage temporelle que spatiale entre les films, dont les modalités pratiques et esthétiques seraient celles du *retour* (sur un même terrain), de la *reprise* (de vues analogues) ou du re-*cyclage* (d'un film dans un autre). Ici le cycle change de nature, puisque le cadre de l'observation conduit à modifier en retour son objet : le terrain vaut davantage comme une surface temporelle construite par les films que comme profondeur spatiale qu'il s'agirait d'explorer et d'expliquer, de déchiffrer.

Dans un second temps, il s'agira de penser, au cœur du régime esthétique de ces deux films marqués notamment par l'usage quasi-systématique du plan-séquence, le cycle comme une structure formelle propre à produire de la continuité entre des éléments d'ordinaire disjoints, en particulier au niveau des rapports entretenus par les protagonistes filmés à leur environnement spatial et historique. D'une certaine manière, la forme cyclique, marquée par la répétition des mêmes types de plans sur les mêmes lieux, permet d'assurer, du moins à l'image, l'illusion d'une continuité spatiale et temporelle entre l'expérience vécue et l'expérience filmée. On s'attardera en particulier sur la dimension immersive des plans-séquence employés dans ces films afin de produire de la continuité dans la perspective ethnographique d'une observation de l'expérience vécue du quotidien.

Ensuite, je m'interrogerai sur la manière dont les films tirent leur force problématique de la confrontation de cycles antagonistes. Dans *Good Luck*, il s'agit par exemple de l'opposition entre le cycle destructeur de l'extraction minière et les cycles géologiques des terrains pris d'assaut par des infrastructures minières. Si le plan-séquence donne d'abord brillamment accès à ces antagonismes au sein d'une même prise de vue unique, il s'avère toutefois insuffisant, en tant qu'image du cycle, à exprimer pleinement ce qui résiste à la violence de l'exploitation capitaliste imposée cycliquement du *dehors* sur un terrain naturel ou sur les corps des travailleurs. De plus, si ces films nous rendent sensibles aux cycles, c'est précisément parce qu'ils nous donnent à les sentir par-delà les images qui en attestent le passage et le retour, le début et la fin. En somme, le cycle n'est peut-être jamais tant rendu sensible qu'en son creux, là où la répétition d'un geste ou d'une journée de travail n'est pas encore pleinement actualisée. Deux régimes de temporalité s'opposeraient alors au cœur de ces films, celui du cycle, structuré par les images continues du temps présent, et celui de l'acyclique, de la suite discrète, c'est-à-dire discontinue d'instants faisant signe à la fois vers le passé et vers le futur. Ces deux régimes de temporalité renvoient selon

Gilles Deleuze dans *La Logique du sens* à la distinction entre Chronos et Aiôn[3] et structurent dans nos films des mouvements antagonistes. L'importance donnée non seulement aux moments quotidiens, de désœuvrement ou de repos, mais plus essentiellement à la parole, au chant, aux transes rituelles ou encore à la musique dans ces deux films sera alors décisive pour déplacer notre compréhension du cycle. L'inscription, sonore notamment, de mouvements différentiels et vibratoires entre les images est une manière de se *déprendre* de la promesse de régularité imposée du *dehors* par le cycle sur les corps filmés.

Le Cycle du Suriname, ou les temps d'un retour.

Retours, reprises et recyclages du terrain : temporaliser l'observation.

L'attention portée conjointement à *Let Each One Go Where He May* et de *Good Luck* conduit à identifier premièrement au cœur de la démarche de Ben Russell une pensée méta-filmique du cycle, en raison de fortes similitudes repérables d'un film à l'autre. Ce cycle, que j'appelle le « Cycle du Suriname », regroupe également d'autres films liés à l'exploration cinématographique du même *terrain,* tels que *He Who Eats Children*, tourné également au Suriname, ou d'autres encore littéralement « recyclés » tels que *River Rites* (2011) et *Trypps 6 (Malobi)* qui faisaient partie à l'origine du même tournage que *Let Each One* mais constituent désormais des pièces autonomes.

Ainsi, une pratique « officielle » du cycle est à l'œuvre chez Ben Russell. Faite de *retours* sur les mêmes lieux de tournages, de *reprises* de vue selon des modalités analogues, ou du *réemploi* d'une même forme géométrique au seuil de certains films[4], tels que le cercle situé au début et à la fin de *Good Luck* (fig.1), la pratique du cycle introduit avec originalité cette notion dans le contexte du cinéma ethnographique expérimental. Dès lors, ce qui actualise d'abord un cycle au cinéma, ce serait le retour avéré, d'un film à l'autre, d'éléments semblables pouvant être mis en série. De ce fait, l'analyse croisée des deux films majeurs du corpus surinamais s'impose, puisque Ben Russell pense explicitement *Good Luck* comme un *sequel* à *Let Each One Go Where He May*, et ce pour deux raisons principales.

D'une part, puisque deux plans-séquence de *Let Each One* ont été tournés dans la mine illégale d'Afobaka et de Kiiki Neigi, situées à proximité de la mine d'or de Rosebel du district de Brokopondo au Suriname, qui seront au cœur, huit ans plus tard, de la deuxième partie de *Good Luck*. Ben Russell connaît donc les jeunes hommes surinamais qu'il filme dans *Good Luck* depuis longtemps, parlant lui-même Saramaka, comme il est possible de s'en assurer lors du visionnage des séquences de questions-réponses de la seconde partie. D'autre part, l'usage quasi-systématique de plans-séquence de marche à pied tournés au *steadycam* par le même opérateur, Chris Fawcett, unifie formellement les deux films. Très inspiré des longs travellings du film *D'Est* (1993) de Chantal Akerman[5] et de la manière dont les mouvements qu'ils décrivent à la surface du monde

observé composent un univers temporel à part, Ben Russell considère le plan-séquence au *steadycam* comme une « performance » immersive du corps de l'opérateur dans le temps : « Je vois toujours dans l['usage du] *steadycam* comme une performance, dans la caméra un œil omniscient qui est désancré [*unanchored*] et qui flotte d'une manière particulière[6]. » Si l'on retrouve le même type de plans stabilisés, où le personnage-marcheur est saisi de dos, dans d'autres de ses films, voire bien sûr, chez d'autres réalisateurs contemporains[7], force est de constater que *Let Each One*, puis *Good Luck*, élèvent ces prises de vue marquées par la prééminence d'un « quotidien du dehors[8] » au niveau rigoureux d'une méthode d'observation ethnographique. Le plan-séquence apparaîtra de plus comme l'image du caractère cyclique de la vie des protagonistes de ces films.

La forme dialectique du cycle.

À ce titre, comme chez Chantal Akerman, ces longs travellings composent des lignes abstraites à travers le territoire observé et inscrivent résolument ces films dans la sphère historique et esthétique de « l'image-temps » décrite par Gilles Deleuze, c'est-à-dire une image qui « s'est subordonnée le mouvement[9] ». En effet, si comme l'indique Ben Russell à propos de *Let Each One*, « le temps était le sujet [du film], et combien il est relatif », il faut comprendre les parcours dans l'espace des protagonistes surinamais et serbes comme des configurations temporelles bien plus que spatiales du mouvement, et donc du cycle.

Ainsi, non seulement ces films décrivent entre eux un cycle commandé par l'observation de terrain, mais au cœur même de l'observation, la substitution de données temporelles à des itinéraires dans l'espace conduit à penser chaque plan de marche comme l'accomplissement d'un mouvement dialectique, tourné à la fois vers le passé et vers le futur. C'est particulièrement vrai dans *Let Each One*, où les deux protagonistes exécutent des trajets sans début ni fin, bornés seulement, semble-t-il, par la durée de pellicule disponible pour enregistrer cette marche intransitive. Ils semblent marcher pour marcher, pour épuiser l'espace quotidien. Mais justement, la répétition, ou plutôt la réitération cyclique, d'un plan-séquence à l'autre, du même effort, que ne discrimine à la limite que le changement du paysage traversé, permet d'assimiler ces mouvements dans l'espace à des postures temporelles, orientées tantôt vers le passé — et alors la marche vaut comme la remémoration du passé colonial hollandais suggéré par l'épigraphe du film — tantôt vers le futur — et ici la marche figure un mouvement en avant, de franchissement émancipateurs de frontières visibles ou invisibles, présentes ou passées.

C'est pour cette raison que le cycle, chez Ben Russell, au même titre que chez Chantal Akerman et d'autres, ne renvoie pas tant à une répétition de l'espace, telle que le retour des saisons ou de la journée de travail, qu'à une modulation cinématographique du temps capable de configurer les espaces et les corps filmés selon un ordre abstrait. À cet égard, le motif du feu, présent dans les deux films (fig.3) à des moments très différents des séquences dédiées au Suriname, figure une sorte d'image dialectique du temps lui-même, tel que configuré par ces films. Lancés par les hommes surinamais sur

les broussailles, les feux jettent un pont d'un film à l'autre et nous éclairent sur la nature cyclique de la violence infligée à une jungle sans cesse repoussée pour permettre l'exploitation des sols. Le film ouvre ici le temps présent de la prise de vue à un « ressouvenir » double, orienté à la fois vers l'arrière (le passé) et vers l'avant (le futur), que Kierkegaard identifie à ce qu'il nomme une « reprise[10] ». L'image-temps du feu chez Ben Russell est alors une reprise dans la mesure où elle intègre une pluralité de temps au cœur de l'image.

Ainsi, ces films ne décrivent pas tant une cyclicité littérale – un geste filmé dans l'amplitude de son accomplissement – qu'une cyclicité de second degré, pourrait-on dire, liée au régime temporel particulier créé par un film, que le réalisateur assimile plus à un flux, comme nous le verrons plus loin. En d'autres termes, ces deux films expriment une pensée du cycle qui ne se résume pas, loin s'en faut, à une pratique cyclique faite de tournures répétitives, de reprises et de recyclages, ni même à la représentation de cycles réels, marquée par le retour des gestes ou des paysages filmés à un état initial dont le film chercherait vainement à effectuer la mesure.

Le cycle, ou l'épreuve du continu.

Faire rimer les images : répétition et continuité.

Néanmoins, ce cycle du Suriname introduit frontalement la notion de continuité logée au cœur de l'expérience cinématographique proposée par Ben Russell. La notion de continuité, entendue comme l'ininterruption d'un phénomène dans l'espace et le temps, est elle-même intimement liée à celle de cycle et apparaît dans les deux films sous deux rapports, l'un formel, l'autre éthique. Le cycle sera alors la structure abstraite permettant de vérifier cette continuité inscrite au cœur du programme « psychédélique » et cosmique du cinéma de Ben Russell.

La première continuité formelle qui permet de comprendre le cycle comme une structure dans ces films renvoie à la manière dont certains procédés, non seulement se voient réemployés d'un film à l'autre, comme on vient de le montrer, mais au cœur même de chacun des films. Formellement placés sous le signe de la répétition, du bouclage et du retour, ces films présentent la continuité d'un plan à l'autre, d'une séquence à l'autre, d'un *terrain* à l'autre (Serbie-Suriname), comme la conséquence d'une réitération formelle d'un même procédé.

Dans *Good Luck*, comme on l'a dit, les plans de marches sont fréquents, et décrivent le plus souvent des sortes de *marches d'approche* du lieu de travail. La reprise d'un plan de même valeur, sur la même portion de chemin menant à une zone de pompage située au bord d'un lac artificiel censé faire monter les pépites d'or à la surface, figure le cycle du travail par voie d'ellipse, par retour à un stade initial, où la marge de variation est minime, voire dérisoire au regard de la nature même de ce qui provoque la répétition : sur le premier plan-séquence, le personnage est seul, et sur le second, il est entouré de trois camarades (fig. 2).

De même, le film est tramé d'inserts de portraits filmés en noir et blanc par les mineurs eux-mêmes, assis devant un fond noir, dans une ambiance générale de clair-obscur lumineux extrêmement contrasté (fig.5) rappelant les *Screen Tests* (1964-1966) d'Andy Warhol. Ce procédé permet en réalité d'unifier deux parties d'un film pensées en miroir l'une de l'autre. Russell raconte avoir fait développer les rushes tournés en Serbie avant de partir tourner la seconde partie au Suriname pour être en mesure de les projeter aux mineurs surinamais avant de commencer à les filmer.

> Cela a participé, je crois, affirme-t-il, à l'élaboration de ce qu'était le projet à ce stade. J'ai essayé de trouver des récurrences, des choses qui *rimaient* (je souligne) par rapport à ce que j'avais déjà, à ce que je pourrais refaire, en quelque sorte.[11]

Cette façon de faire « rimer » [*rhyme*] les deux parties intègre une composante musicale essentielle à de nombreux travaux du cinéaste, proche du travail de bouclage de nappes sonores ré-enregistrées dans les *Disintegration Loops*[12], du compositeur américain William Basinski, souvent cité par Ben Russell[13]. Chez Basinski, l'utilisation du *delay*, un effet audio permettant de « répéter plusieurs fois un même son, tel un écho[14] ». Dans ce cadre, la répétition agit selon le mode de l'écho, de la résonance d'une image à l'autre, d'un film à l'autre, et il n'est pas anodin, à ce titre, que Ben Russell insiste sur le motif vibratoire à de nombreuses reprises, tant dans la transe épileptique des danseurs de Malobi que dans les chairs vibrées par la foreuse des galeries serbes filmées en gros plan (fig.6). Comme on le verra plus loin, les rapports de forces structurant la relation des protagonistes à leur environnement, et de manière générale le cycle de cinéma inventé par Russell nous est rendu sensible sous la forme d'une composition vibratoire de rythmes hétérogènes.

La seconde continuité formelle postulée par les films de Ben Russell est promise par le support même de leurs images, la pellicule argentique 16 mm. Dans la lignée de la « ciné-transe[15] » de Jean Rouch, Ben Russell identifie en effet un canal de transmission directe à distance (presque magique en cela) entre l'expérience vécue sur le plateau de tournage, capturée par l'image analogique, et l'expérience temporelle ressentie par le spectateur. L'avant-dernière séquence de *Let Each One Go Where He May*, existant par ailleurs sous le titre de *Trypps 6 (Malobi)* décrit une danse de possession rituelle prenant place au cœur du village Marron de Malobi, au Suriname, lors de la cérémonie mortuaire de l'Adjo. Dans une interview, Ben Russell déclare à son propos :

> Je ne filme pas la cérémonie dans *Let Each One Go Where He May* avec l'intention de recréer cet état de transe. Il y a bien des scènes de transe durant la cérémonie mortuaire de l'Adjo, mais pour le public, la transe-cinéma se manifeste du fait de la durée du film et de la proximité avec ces corps en mouvement pendant 135 minutes. Je ne dis pas que la transe est toujours de type temporel, mais dans ce cas, ce n'est pas le simple fait de

> voir cette cérémonie à l'écran mais bien le mouvement et le voyage qui provoquent en nous un basculement culturel et physique. [16]

Dès lors, le régime analogique du film, en somme la continuité ontologique postulée entre l'image et sa représentation, déploie par la suite des analogies au cœur même du régime de signification du film, où la transe des protagonistes peut équivaloir, pour un temps du moins, à celle éprouvée par les spectateurs mis au contact direct de ces images. On pourrait parler de cycle analogique pour décrire la manière avec laquelle l'expérience de dépossession de soi, de *déprise*, se répète, ou se *re-cycle*, du corps de l'image projetée à celui des spectateurs. Cycle rituel et cycle cinématographique coïncident alors le temps de l'exposition aux images d'une transe.

Ainsi le cycle, envisagé de manière structurale, participe d'un programme esthétique immersif consciemment bâti par le cinéaste au travers du travail du plan-séquence notamment, lequel est censé approfondir cette continuité presque phénoménologique de l'expérience cinématographique, cet « empiètement », dirait Maurice Merleau-Ponty dans *L'Oeil et l'esprit*, du « monde visible » et des « projets moteurs » des protagonistes-marcheurs de Ben Russell, compris comme « des parties totales du même Être[17] ». Les plan-séquences dans *Let Each One* ont en effet tous la même durée concrète, celle de la prise de vue, indexée sur la durée correspondant à la longueur de pellicule employée. Cette durée est le plus souvent conservée rigoureusement telle quelle au montage et permet de décrire dans son extension maximale un geste compris comme le site d'un empiètement ontologique du corps et de l'espace, par exemple lorsqu'il s'agit de couper un arbre, à la fin de *Let Each One*, de forer une paroi dans une galerie minière ou de tamiser, à l'aide d'une batée dans Good Luck (fig.7), les sédiments prélevés dans le lac artificiel pour en extraire les précieuses paillettes d'or.

Des films cosmiques ?

Toutefois, au-delà d'une continuité phénoménologique, la pensée du cycle permettrait d'envisager une continuité cosmique, au sens du grec κÏ□σμος, « l'ordre », ou plutôt « le bon ordre de l'univers[18] », son « organisation, sa construction », entre les différents éléments réunis au sein des images filmiques. Dans *La Volonté de puissance*, Nietzsche affirme que « le chaos universel, qui exclut toute activité à caractère final, n'est pas contradictoire avec l'idée du cycle.[19] » Le cycle apparaît dans ce cadre comme un chaos soumis à un ordre, compris comme un ordonnancement des forces qui composent ce chaos. Chez Ben Russell, l'« ordre » postulé par le film au moyen de la mise en évidence de structures cycliques est quant à lui de nature morale et politique, lié fondamentalement à sa compréhension du concept de culture.

Dans *Let Each One* et *Good Luck*, le cycle opère en effet selon l'exigence éthique qui doit légitimer toute la démarche du cinéaste, celle du *continuum* des existences terrestres rassemblées dans l'espace et le temps réels dans lesquels se déroule l'observation ethnographique. Et dans ce cadre, le cycle apparaît comme ce qui, par-delà la répétition incontestable du constat des différences entre cultures, croyances,

espaces quotidiens, conditions de travail, c'est-à-dire par-delà les discontinuités « objectives » , permet de penser – voire de *panser*, de réparer – une unité, une continuité, une égalité des existences au sein d'une communauté. L'image du cercle entrecoupé d'une ligne de diamètre qui ouvre *Good Luck* pourrait alors s'interpréter premièrement comme la figuration abstraite d'une telle mise en continuité des conditions d'existence des mineurs à travers la planète au moyen du film. *Good Luck* se donnerait ainsi comme la mesure d'écarts irréductibles entre les mineurs de Serbie et ceux du Suriname, tout en autorisant un rapprochement lié à la réalité planétaire, à ce même malheur terrestre qui lie les activités d'extraction et les conditions de vie délétères des travailleurs.

C'est par ailleurs en raison de cette exigence éthique et politique que, selon moi, les films « psychédéliques » de Ben Russell sont chargés d'une telle dimension existentielle, voire cosmique. L'alignement des durées de prises de vue et de déroulement réel de l'action dans le plan-séquence dont il vient d'être question relève à ce titre d'une expérience directe du monde qui vaut comme une tentative de jeter des ponts entre les existants d'un même écosystème, humain et non-humain. Ceci est particulièrement prégnant dans les séquences de déplacement, où la carrière de pierre, la jungle, le fleuve ou la ville traversée semblent chargés d'un même degré d'existence à l'image et au son. De même au travail, où l'outil manié par des mains anonymes existe à l'image en tant que *chose* filmée en gros plan (fig. 6) : ce sont les tracteurs, les tuyaux de pompage, les perceuses ou les détecteurs de métaux des orpailleurs.

Faire une image, pour Ben Russell, c'est alors avant tout « faire l'expérience du monde et (mé-)comprendre la culture[20] ». Faire un film lui permet en outre d'envisager la « culture » en vertu de différences fondamentales mais pourtant commensurables au sein d'une expérience partagée de l'existence terrestre. À cet égard, le cycle apparaît comme un opérateur de continuité culturelle qui permet de mettre en relations des corps, des gestes, des espaces, mais aussi des croyances et des rites différents (mais peut-être non-dissemblables), ou en tout cas liés à une même « aspiration essentielle commune à toutes les cultures[21] ». À charge au film de réaliser ce que Maya Deren appelait « la fugue des cultures » pour désigner tant le refus de l'ethnocentrisme (fuguer de sa culture) qu'un transport juste vers *autrui* (produire une fugue, c'est-à-dire en termes musicaux, une polyphonie), fait d'échanges culturels et symboliques réciproques[22].

L'usage quasi-systématique du plan-séquence, en alignant littéralement la durée filmée sur la durée réelle d'accomplissement d'une action, figure ainsi au second degré un geste réparateur, de restauration d'une continuité brisée avec le passé historique et familial des deux protagonistes de *Let Each One*. Et si, comme l'explique Corinne Maury, « la marche participe d'un déchiffrage du dehors[23] », le montage bouclé des plans-séquence de marche à pied dans ce film fait de cette dernière une pratique de réappropriation, entendue comme une remise en continuité des corps avec leur environnement extérieur, naturel ou historique. Dans *Good Luck*, la marche des mineurs serbes conduit de même à se réapproprier (éphémèrement, certes) l'espace du travail et les moyens de production dans le contexte de l'exploitation minière capitaliste et

autoritaire sévissant en Serbie.

La discrétion du monde, ou comment « saper » le cycle

Le cercle divisé et les temps de l'histoire.

Il serait pourtant trompeur d'assimiler la structure cyclique à l'œuvre ici à un désir de ces films de « faire monde », qui conduirait *in fine* à naturaliser les relations entre les protagonistes et leur activité de travail, ou bien entre l'activité d'extraction et la production du minerai rare sous la forme finalisée d'une marchandise. Dans des termes davantage matérialistes, l'extraction et la transformation de minerais autour de la planète ne peuvent et ne doivent être pensées comme un tout cohérent, unifié, *allant de soi*. Elles sont faites d'une suite de choix conscients et de processus concurrentiels qui, s'accomplissant, entérinent la fin d'un cycle au profit d'un autre. De même le rapport, à un instant donné, entre une population dont les ancêtres furent déportés du continent africain pour être mis en servitude, et le territoire sur lequel ils vivent aujourd'hui, ne peut être pensé comme le fruit d'un prolongement logique ou naturel. Ce serait nier le caractère discontinuiste du développement historique, tel que ces films cherchent pourtant à le présenter. Pour illustrer cela, il faut reprendre le motif du cercle divisé qui ouvre Good Luck, et dont la signification éclaire, semble-t-il, également le propos de *Let Each One*.

Le premier plan de *Good Luck* est un plan fixe d'une jungle, duquel se détache bientôt une forme géométrique abstraite et énigmatique. Pendant de courts instants, un cercle coupé en deux occupe le milieu de l'écran telle une cible. Bientôt, la figure se dissipe et la jungle à sa suite, laissant place, au loin, à une carrière de pierre (fig.1). Le cercle réapparaîtra au milieu du film pour marquer le passage d'un *terrain* d'observation à l'autre. Outre la dimension éminemment cyclique du cercle, dont le motif antique de l'« Ouroboros », le serpent se mordant la queue, passe pour l'illustration la mieux documentée, on pourrait déceler ici une référence subtile à l'univers alchimique et au symbolisme hermétique, le cercle divisé pouvant renvoyer aux cycles de transmutation de la matière, et en ce qui concerne *Good Luck*, les métaux Cuivre et Or. En outre, la barre horizontale coupant le cercle de *Good Luck* en son milieu suggérerait l'irréversibilité du passage d'un état qualitatif à l'autre – cette irréversibilité des transmutations de la matière correspond par ailleurs à frustration séculaire des alchimistes.

Ces deux hypothèses ont le mérite de proposer deux conceptions différentes du cycle en tant que métaphore du temps historique. La première comprend le temps historique comme une suite continue de *retours* d'une même configuration, la seconde comme un processus discontinu de transformation, scandé par des évènements et des crises. Or cette discontinuité est inscrite même dans le présent, si l'on suit la conception stratigraphique de l'histoire défendue par Fernand Braudel : « Ainsi en sommes-nous arrivés à une décomposition de l'histoire en plans étagés. Ou si l'on veut, à la distinction

d’un temps géographique, d’un temps social, d’un temps individuel[24]. » Comprendre le processus historique comme la juxtaposition de temporalités hétérogènes soumises à des analyses différentes, voire concurrentes, de l’histoire, c’est comprendre également le présent, ou la contemporanéité d’un phénomène, comme une catégorie discontinue et différentielle, admettant simultanément une infinité discontinue de temps, de rythmes et de perspectives hétérogènes. Le film articule alors les durées, il est une mesure différentielle du mouvement des existences qui y sont intégrées.

C’est précisément de cet *étagement* du présent que rendent compte les deux films de Ben Russell centrés sur le Suriname. *Good Luck* en particulier semble présenter le temps présent comme un feuilletage de temps hétéroclites et non-réconciliables. Et dès lors si l’ensemble de « lignes narratives » constitué par le film est cosmique, c’est dans la mesure où il articule des forces réelles et des discontinuités tangibles, capables de se soustraire à la cyclicité artificielle du processus de production de la marchandise minière, du travail et des gestes aliénés des corps précaires des protagonistes. Or comment, par-delà les images stabilisées du cycle, ces films nous rendent-ils sensibles à une pluralité de cycles coexistants et le plus souvent hétérogènes voire antagonistes ?

« Saper » le cycle : déprises vibratoires.

Une première manière de répondre à cette question renvoie à la partition assumée dans l’œuvre de Ben Russell entre les médias, ou plutôt entre l’image visuelle et d’autres modes expressifs, tels que la parole, le chant, la danse (rituelle) ou la musique. Au sujet de la bande-son dans ses films, Russell déclare :

> Pour moi, le son représente au moins cinquante pour-cent d’un film. Il est souvent plus important que l'image parce que l'image a tellement d'autorité lorsqu'elle se présente, lorsqu'on la voit, qu'on ne s'interroge pas vraiment sur ce qu'elle est. Mais grâce au son, l'image peut être sapée [*undermined*].[25]

Et en effet, le son vient souvent opposer à la stabilité « désancrée » de l’image du *steadycam* une forme discontinue de l’expérience subjective qui passe par le son de nature vibratoire : parole, chansons, danse ou transe. En réalité, cette partition s’opère dans les films de notre corpus par rapport à la tension visible-invisible. Tout se passe comme si le visible s’épuisait dans des images cycliques, répétitives, incapables en réalité de dépasser un certain mode de représentation de l’*autre* sans l’objectiver. C’est donc bien un invisible que médiatisent les formes discontinues mentionnées plus haut, un monde fait de présences discrètes, au double sens de cachées et de discontinues, animistes ou transcendantes, qui rendent peut-être, au quotidien, la répétition de l’exploitation supportable. Ce sont tantôt l’esprit de la jungle, tantôt l’argent ou le bonheur — en somme toutes les modalités d’une « fortune » qui donne son titre à *Good Luck —,* valeurs élevées au rang de présences fétiches. Seulement dicibles ou audibles, ces présences, le cinéaste cherche à les convoquer à tout prix pour intégrer au parcours de vie des protagonistes des trajectoires *autres*, voire utopiques.

Reformulons ici en regard de la notion de cycle le propos cité plus haut : l'image du cycle, c'est-à-dire, dans *Let Each One* et *Good Luck*, le plan-séquence de marche, à l'allure stable, linéaire, valant comme un « déchiffrage du dehors », a tellement d'autorité lorsqu'elle se présente, lorsqu'on la voit, qu'on ne s'interroge pas vraiment sur ce qu'est le cycle. En effet, ces longs plans-séquence sont littéralement muets, sans paroles. Au contraire, et en cela *Good Luck* développe une structure davantage dialectique que celle de *Let Each One*, ces images du cycle sont entrecoupées de séquences de *reprises* verbales faites à l'oral. Entre les séquences de marche ou de travail, les mineurs sont ainsi encouragés à s'exprimer, même vainement, sur leurs peurs et leurs espoirs, en somme à déchiffrer le *dedans,* quand bien même celui-ci renverrait à d'anciens mythes du sol minier ou de la forêt, comme c'est le cas pour les mineurs Surinamais qui convoquent sans cesse l'esprit de la jungle pour *dire* et *expier* la violence de l'échange symbolique qui s'exécute malgré eux, lorsqu'ils amputent la terre des ancêtres à coup de pelleteuse, lorsqu'en quelque sorte ils incarnent ce *dehors* qui les dépossèdent de leur *dedans*. Comme l'entend l'un des mineurs surinamais autour de la table, il faudra tantôt sacrifier quelque chose à la terre avant de la forer ou de la noyer (« When you go to a new place in the jungle, the jungle will ask you for something. »), tantôt la laisser se reposer (« The jungle wants to rest as well. Let it rest. »).

La confrontation de cycles antagonistes – quotidien de la mine ou des transports, rituels animistes, mais aussi cycles plus abyssaux, ceux de la géologie – au sein d'une même totalité est donc au cœur du projet de Ben Russell. Elle n'est par ailleurs jamais aussi forte que lors des séquences musicales : dans *Let Each One*, lors de l'Adjo à Malobi, où l'échange symbolique entre la vie et la mort, entre les corps vivants et la terre, se figure en une exaltation sexuelle communiquée explicitement d'un corps à l'autre ; dans *Good Luck*, dès l'ouverture en fanfare du début, ou bien quand un mineur serbe joue de l'accordéon (fig. 8) dans une galerie souterraine, ou finalement durant le chant final exécuté par les mineurs Marrons, véritable transfiguration de la violence extractiviste exercée à l'encontre du sol naturel en célébration fétichiste de « l'Argent de l'Or » (Gold Money). La vibration des notes de l'accordéon ou du souffle dans un saxophone, le tremblement frénétique des corps, possèdent ici une dimension presque incantatoire, chargée de démettre le cycle de son pouvoir d'anticipation conféré par la répétition en imposant des modulations différentielles de la temporalité dans le film. Dès lors, plus que jamais, quelque chose semble s'opposer à la répétition inlassable du même imposée du *dehors* en tant que structure, tant au sein de l'organisation formelle du film que dans le rachat rituel ou symbolique du quotidien cyclique de ces hommes. De nature avant tout rythmique, ces temps de résistance ne sont peut-être rien d'autre que l'expression d'un monde composé d'unités discrètes affirmant sur un mode vibratoire leurs différences irréductibles.

Aussi, il n'est pas anodin que cette intrusion d'autres modes d'expression non-visuels s'insèrent dans les temps creux de l'activité, dans les moments de repos et de désœuvrement, où l'on joue aux dés autour de la table de la salle commune, ou à la balle sur un terrain de football improvisé sur le lac désormais asséché de la mine. Dans ce dernier exemple, il est frappant de constater que le plan-séquence tourné au

crépuscule suit le décrochage d'un des joueurs hors du terrain de jeu. On le suit qui marche vers une portion de lac, avant que la caméra ne s'appesantisse un moment, en plongée, sur le sol à vif, écorché par les opérations successives de drainage (fig.9). Au repos des joueurs après le travail vient se greffer celui de la terre après l'extraction, et à la *reprise* orale formulée quelques séquences auparavant par les mineurs vient se doubler ici une *réponse* terrestre, ici d'ordre visuelle, aux activités humaines. Cette *réponse* de la Terre est décrite entre autres par l'historien indien Dipesh Chakrabarty[26] comme le géo-*signe* propre à l'Anthropocène, marqué, entre autres, par l'irruption de la catégorie de « planétaire » dans notre compréhension intellectuelle du temps présent.

C'est peut-être alors paradoxalement au point mort du cycle, bien loin des bornes marquant une quelconque périodicité du devenir, que la cyclicité elle-même peut être exprimée avec le plus de justesse. Au fond, ce qui « sape » ces images cycliques cheminant pourtant en ligne droite, ce sont d'autres modes d'expression, non-visuels et non-humains, obliques et fragmentaire, épousant les formes suspendues du témoignage oral, du récit des origines, d'une fanfare de fortune ou d'une « réponse terrestre ». La trajectoire de ces formes capables de réinventer le quotidien par-delà la répétition aliénante décrit des lignes brisées, des expressions terrestres et des entités vibratoires. Le motif du cercle divisé de *Good Luck* apparaît alors sous un jour neuf. La ligne horizontale qui coupe le cercle en deux figures renverrait à la forme abstraite à laquelle cherche en réalité à s'identifier le film entier, à savoir un ensemble capable de produire à la fois une image du cycle, le cercle, et des trajets antagonistes et non-cycliques, des lignes de fuite capable de fausser la répétition en empruntant un chemin de traverse.

Cette interprétation interroge en dernière instance la capacité du film non seulement à envisager la confrontation de cycles antagonistes, mais encore à penser dialectiquement leur coexistence différentielle au sein d'une même totalité. Autrement dit, comment rendre commensurables les temps hétérogènes d'une vie humaine, d'un geste d'extraction, d'une marche quotidienne ou encore du temps géologique nécessaire pour reconstituer les cycles du carbone atteints par l'extractivisme globalisé ?

Conclusion

Si Ben Russell développe une pensée originale du cycle au cinéma, c'est, comme on l'a vu dans la mesure où celui-ci lui permet de produire des univers temporels originaux, marqués par l'expérience essentielle du quotidien pour les personnes filmées et rythmés par la répétition cyclique des mêmes gestes. Ce sont les gestes du déplacement à pied, en bus ou en pirogue dans *Let Each One Go Where He May*, de l'extraction minière dans *Good Luck*, de la vie autogérée dans *Direct Action*. Mais ce sont aussi, et parfois surtout, les temps creux, les temps morts de l'activité qui suscitent l'intérêt du cinéaste[27]. Autrement dit ces moments où la force d'un cycle, quel qu'il soit, n'est jamais aussi forte que parce qu'elle permet de faire tenir ensemble ces moments dans un tout cohérent : le repos advient puisque l'on sait qu'il va bientôt falloir

reprendre le travail, ou la lutte, pour subsister.

Néanmoins, le cycle n'est pas seulement représenté par ces films à vocation ethnographique. Il fait tantôt figure de motif structurant un montage de plans minimalistes, tantôt de contrainte formelle à même d'interroger la dimension non-répétitive, non-continue et non-réductible au cycle même, de ces existences clivées, en lutte. C'est bien dans le creux des gestes, dans les temps morts du travail que chacun des mineurs filmés dans *Good Luck* est invité à parler de lui, à délivrer une parole individuelle sur ses peurs, ses aspirations futures, sa propre façon d'endurer le cycle de la production minière aliénant son propre devenir individuel.

Et dès lors, si « [l]e temps [est] vraiment le sujet de [ces films] où l'on voit combien il est relatif, s'étirant et se contractant[28] », c'est parce qu'ici le documentaire se donne les moyens de configurer un temps spécifique, transfiguré, où faire coexister dans le quotidien le cycle, la répétition, le continu ; et son envers, l'acyclique, la différence, le discontinu.

Dès lors, la forme cyclique est mobilisée pour penser l'irruption du discontinu dans le continu, de la différence dans la répétition mécanique du présent. Forme dialectique en cela, le cycle chez Ben Russell interroge la capacité utopique du cinéma, c'est-à-dire son potentiel émancipateur ; insérer du discontinu, de l'*autre*, dans le quotidien des protagonistes (ou du spectateur) ou dans l'ordre habituel des choses, c'est déjà s'en *déprendre*, c'est-à-dire espérer s'en délivrer. L'imaginaire est donc chargé de rompre la cyclicité de l'existence.

Et ainsi, de *Let Each One Go Where He May* à *Direct Action*, en passant par *Good Luck*, les longs-métrages de Ben Russell, comme d'autres aujourd'hui[29], n'auront eu de cesse de poser la question de la possibilité véritablement cosmique même d'une coexistence de cycles hétérogènes, à l'échelle du film comme à l'échelle terrestre ou à celle, plus restreinte, d'une communauté de lutte politique. Dans les films surinamais, le film analogique devient alors « géologique » dans la mesure où, d'une part ses composantes matérielles (sels d'argent, celluloïd) sont intimement liées à l'histoire de l'extraction des ressources fossiles terrestres[30], et d'autre part, puisque le film met en relation directe le temps profond de la géologie et le temps (relativement) court des évènements historiques.

Le travail du cycle comme forme problématique permet alors de penser la confrontation de la répétition et de la différence à l'intérieur même d'un film compris comme un milieu, ou un flux, soumis certes à des fluctuations périodiques, mais soustrait à la cyclicité du présent par une intensification de l'instant. Ainsi, dans *Direct Action,* affirme Ben Russell, « les scènes ne paraissent pas avoir de début ou de fin, mais plutôt des milieux, [elles sont] prises dans un flux[31] » Autrement dit, chacun des plans du film semble se soustraire *in fine* à toute dimension cyclique et linéaire, et s'ouvrir plutôt à des « allongements » possibles selon les trois modalités du temps : dans le présent limité de la prise de vue, mais aussi dans le passé et le futur illimités de gestes politiques ou humains suggérés virtuellement par ces films. Coexistent alors ces deux

« lectures du temps » dont parle Deleuze dans *La Logique du sens*, Chronos et Aiôn, « dont l'un est cyclique, mesure le mouvement des corps, et dépend de la matière qui le limite et le remplit ; dont l'autre est pure ligne droite à la surface, incorporel, illimité, forme vide du temps, indépendant de toute matière.[32] »

Le film passe alors pour un tout cosmique, où chacune des lignes du temps qu'il agrège compose une unité discrète et riche de possibles virtuels. Le film cosmique, ou géologique, serait alors à la pensée esthétique ce que les catégories de « terrestre » ou de « planétaire[33] » sont à la réflexion intellectuelle sur l'histoire du temps présent contemporain, l'Anthropocène.

Bibliographie :

Braudel Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 10e éd, Malakoff, Armand Colin, 2017.

Castro Teresa, « L'ontologie fossile. Pellicule et impensé environnemental du cinéma(tographe) », dans *Écocritiques*, Paris, Hermann, coll. « Cahier Textuel », 2023, p. 17-32.

Chakrabarty Dipesh, *Après le changement climatique, penser l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2022.

Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Collection critique », 1969.

Deleuze Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Collection "Critique" », 1985.

Etelain Jeanne et Patrice Maniglier, « Ramener la critique sur Terreâ□¯: le tournant planétaire de Dipesh Chakrabarty », *Critique*, n° 903-904, n° 8, 1er septembre 2022, p. 768-782.

Latour Bruno, *Face à Gaïaâ□¯: huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverteâ□¯: Les Empêcheurs de penser en rond, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2015.

Lécole Solnychkine Sophie, *Dans la boue des images*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, coll. « Images, médiums », n. 35, 2023.

Litvintseva Sasha, Geological filmmaking, First edition, London, Open Humanities Press, coll. « Media, art, write, now », 2022.

Maury Corinne, *Marcher au cinéma, lignes d'existences*, Cherbourg-en-Cotentin, De l'incidence éditeur, 2024.

Kierkegaard Søren, *La reprise*, Nelly Viallaneix (trad.), Paris, Flammarion, 1990.

Russell Ben, « Entretien avec Ben Russell (Against Time) », entretien réalisé par Claire Lasolle, 2022.

Russell Ben, « Faire l'expérience du monde et (mé)-comprendre la culture. », entretien réalisé par Michael Guarneri, *Revue Débordements*, 2012.

Russell Ben, « Maybe I will talk in my language and I will complete everything. », entretien réalisé par Michael Guarneri, *Revue Débordements,* 2014,

Russell Ben, « Interview Ben Russellâ¯: Having Profound Dreams », entretien réalisé par Ioana Florescu, 22 février 2015.

Russell Ben, « Ben Russell Interviewâ¯: GOOD LUCK », entretien réalisé par Christopher Heron, 10 novembre 2017, The Seventh Art.

Russell Ben et Guillaume Cailleau, « â¯*Direct Action* propose de regarder l'utopie comme un processus, et non comme un résultatâ¯ », entretien réalisé par Valentine Guégan, *Critikat,* 2024.

Stults Chris, « A Journey Through Different Worlds », *Viennale Catalog*, n° 9, 2009, p. 20

Table des figures :

Figure 1 : Le cercle divisé (*Good Luck*).

Figure 2 : Marches d'approches.

Figure 3 : Départs de feux

Figure 4 : Visages de mineurs.

Figure 5 : Chairs vibrées.

Figure 6

Figure 7 : Faire sonner la mine.

Figure 8 : Au repos.

Notes et références :

[1] B. Russell, « Interviewâ¯: GOOD LUCK », entretien réalisé par C. Heron, 10 novembre 2017, The Seventh Art (en ligne : http://theseventhart.org/ben-russell-interview-good-luck/) : « But construction, choreography, is a big part of what I am doing. » (Toutes les traductions des propos de Ben Russell sont de l'auteur)

[2] B. Russell et G. Cailleau, «â¯*Direct Action* propose de regarder l'utopie comme un processus, et non comme un résultat », entretien réalisé par V. Guégan, *Critikat,* 2024.

[3] G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 77-79 et p. 195-196.

[4] En particulier, le triangle, couplé à l'usage de miroirs, permet d'unifier la série « utopique » composée et d'*A Spell To Ward Off Darkness* (2013), co-réalisé avec Ben Rivers, d'*Atlantis* (2014) et d' *Invisible Mountain* (2021), adaptation libre du texte *Le Mont Analogue* (1952) de René Daumal. À propos du retour de ces motifs géométriques d'un film à l'autre, Ben Russell déclare : « I was self-consciously creating a formal lineage or quality between these things. » (in. B. Russell, « Interviewâ¯: GOOD LUCK », entretien cité).

[5] B. Russell, « Interviewâ¯: GOOD LUCK », entretien cité.

[6] *Ibid.*

[7] Sur cette question, voir le récent ouvrage de Corinne Maury, dans lequel il est fait mention, entre autres, du travail documentaire de Ben Rivers, ami de longue date de Ben Russell. (voir C. Maury, *Marcher au cinéma, lignes d'existences*, Cherbourg-en-Cotentin, De l'incidence éditeur, 2024.)

[8] *Ibid.*, p. 19.

[9] G. Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p.34 : « C'est ce renversement [passage de l'image-action à l'image-temps] qui fait, non plus du temps la mesure du mouvement, mais du mouvement la perspective du temps : il constitue tout un cinéma du temps, avec une nouvelle conception et de nouvelles formes de montage. »

[10] S. Kierkegaard, *La reprise*, N. Viallaneix (trad.), Paris, Flammarion, 1990, p. 4 : « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. »

[11] B. Russell, « Interviewâ¯: GOOD LUCK », entretien cité : « It helped, I think, in elaborating on what the project was. I tried to find recurrences, things that rhymed based on what I had, what I could re-do somehow. it was intentional, but the mirror failed for a lot of reasons, which is great. »

[12] C. Levaux, « William Basinski, Disintegration Loops. De l'érosion de l'espace sonore. L'antithèse totaliste. », *Revue et Corrigée*, 2014, p. 24-27. Et aussi : L. Belloï, M. Delville, C. Levaux, C. Pirenne (dir.), *Boucle et répétition : musique, littérature, arts visuels*, Liège [Charenton-le-Pont], Presses universitaires de Liège, 2015.

[13] Notice de la performance intitulée « The Black and the white gods », composé d'images bouclées du film *Daumë* (2000) (en ligne, sur le site de l'artiste : https://dimeshow.com/The-Black-and-the-White-Gods-2009)

[14] « *Delay*(effet) », article Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Delay_(effet) (consulté le 14 novembre 2024).

[15] B. Buob, « Splendeur et misère de la ciné-transe », *L'Homme*, vol. 223-224, 2017, p. 185-220.

[16] B. Russell, « Faire l'expérience du monde et (mé)-comprendre la culture. », entretien réalisé par M. Guarneri, *Revue Débordements,* 2012.

[17] M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*, Paris, NRF, 1973, p. 17.

[18] Dictionnaire grec ancien-français en ligne Bailly 2020 : https://outils.biblissima.fr/fr/eulexis-web/?lemma=κÏ□σμος&dict=Bailly (consulté le 14 novembre 2024)

[19] F. Nietzsche, La Volonté de puissance, II, 326.

[20] Titre donné à un entretien donné par Ben Russell à la revue en ligne Débordements en 2012, voir *infra*.

[21] B. Russell, « Faire l'expérience du monde et (mé)-comprendre la culture. », entretien cité.

[22] Voir à ce propos les développements conduits par Julie Beaulieu sur Maya Deren et Alice Leroy sur Ben Russell : J. Beaulieu, « Ethnographie, culture et expérimentationsâ□¯: essai sur la pensée, l'œuvre et la légende de Maya Deren », *Cinémas*, vol. 19, n° 1, 2009, p. 15-35 ; A. Leroy, « Écologie des formes ritualistes du film ethnographiqueâ□¯: Rouch, Deren, Gardner, Russell et le Sensory Ethnography Lab. », *CINETRENS*, n° 1, 2016.

[23] C. Maury, *Marcher au cinéma*, p. 21.

[24] F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 10 éd, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 14.

[25] B. Russell, « Interview Ben Russellâ□¯: Having Profound Dreams », entretien réalisé par I. Florescu, 22 février 2015 : « For me sound is at least fifty percent of the film. Often it is more important than the image because the image has so much authority when it presents itself, when you see it, that you do not really question what it is. But through sound the image can get undermined. »

[26] D. Chakrabarty, *Après le changement climatique, penser l'histoire*, Paris, Gallimard, 2022.

[27] B. Russell, « Interviewâ□¯: GOOD LUCK », *entretien cité.* : « I was thinking about leisure and what people do when they're not working. »

[28] *ibid.* : « Time was definitely the subject of *Let Each One* and how it's relative, expands and contracts. »

[29] Voir en particulier les travaux de la cinéaste et chercheuse Sasha Litvintseva, et en particulier *Geological filmmaking*, First edition, London, Open Humanities Press, 2022.

[30] T. Castro, « L'ontologie fossile. Pellicule et impensé environnemental du cinéma(tographe) », dans *Écocritiques*, Paris, Hermann, 2023, p. 17-32.

[31] B. Russell et G. Cailleau, « *Direct Action* propose de regarder l'utopie…» entretien cité.

[32] G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.,* p. 79.

[33] J. Etelain et P. Maniglier, « Ramener la critique sur Terreâ¯ : le tournant planétaire de Dipesh Chakrabarty », *Critique*, n° 903-904, n° 8, 1er septembre 2022, p. 768-782.