

*Pratiques collaboratives
dans le New York des années 1970.
Entretien avec Beth B*

par Céline Murillo et Katalin Pór¹

J

La cinéaste Beth B a réalisé de nombreux films à partir des années 1970. À l'origine, elle travaillait avec Scott B. Ils aimaient à dire qu'ensemble, ils réalisaient des « B movies » (des séries B). En réalité, il s'agissait de films indépendants, à très petits budgets, au contenu politique, immergés dans les scènes No Wave et Punk new yorkaises de la fin des années 1970, période durant laquelle la chanteuse, performeuse et poétesse, Lydia Lunch et Beth B ont également étroitement collaboré. Au cours de cet entretien, nous avons interrogé Beth B sur sa palette de pratiques collaboratives en tant que réalisatrice avec Lydia Lunch, avec Scott B, mais aussi avec beaucoup d'autres.



Beth B (Photo Céline Murillo).

¹ Entretien réalisé en anglais, en visioconférence, les 25 et 28 juin 2021, par Céline Murillo et Katalin Pór.

Céline Murillo et Katalin Pór : *Nous aimerions commencer par évoquer votre collaboration avec Scott B. Comment avez-vous choisi les thèmes, les sujets de vos films ? Comment s'est déroulé le travail de mise en forme de vos idées ? Avez-vous beaucoup écrit, avez-vous utilisé un scénario ?*

Beth B : Ce qui était vraiment stimulant, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, c'est le fait que New York était un véritable terrain de jeu. Beaucoup de gens étaient des marginaux, des parias, des gens qui ne s'intégraient pas. Ils venaient de partout en Amérique mais aussi du monde entier, et finissaient par converger vers New York, cette ville sans argent. De manière assez étrange, ça en faisait un terrain de jeu pour la création. Cela correspondait aussi à un moment où le concept de spécialisation était en train de s'effondrer. Les gens se sentaient très éloignés du cinéma structuraliste qui se faisait à l'époque, ainsi que de la préciosité de l'art et du théâtre. On trouvait des formes de rébellion dans tous les médias, dans tous les genres. Nous étions les membres d'une tribu partageant les mêmes idées, désireux d'aller contre les manières établies de faire de l'art, du cinéma, du théâtre, de la musique. Et de cette implosion/explosion est né un sens de la collaboration. Cela venait du fait que beaucoup d'entre nous ne savaient pas vraiment ce qu'ils faisaient. Je n'avais pas été formée au cinéma. Quand je suis sortie d'école d'art, j'étais extrêmement désabusée par le concept d'art, par sa prétention, ainsi que par les restrictions qu'impliquait le structuralisme. Pour moi, le cinéma était un moyen merveilleux d'incorporer tous les arts : le son, la musique, la performance, les acteurs, les accessoires, les décors... J'étais très attirée par cela. J'ai rencontré beaucoup de gens qui étaient eux aussi opposés aux modes d'expression formalistes et traditionalistes. L'une de ces personnes était Scott B. Nous avons d'abord eu une relation amoureuse, puis nous avons commencé à travailler ensemble, toujours dans cet esprit de collaboration qui animait tout le monde à l'époque.



Scott B, Beth B. et les acteurs de *The Offenders*, de gauche à droite :
Diego Cortez, Lydia Lunch, Johnny O’Kane, Bill Rice, and Adele Bertei.
(Photo Marcia Resnick, 1979).

Il y avait cependant différentes factions. Scott et moi étions beaucoup plus politisés que la plupart des gens. Ce qui se passait aux États-Unis à l’époque, Nixon, la guerre du Vietnam, la violence, le mensonge, tout cela nous donnait le sentiment que nous n’avions pas notre place, et qu’il était donc vraiment important que nous puissions dire notre vérité. C’était surtout les gros titres qui m’interpellaient : le fait de lire le journal et d’être choquée par ce qui se passait, non seulement aux États-Unis mais aussi dans d’autres pays. Les horreurs, les troubles, les sectes, les abus de pouvoir, les abus sexuels, toutes ces choses dont personne ne parlait. Beaucoup des films que j’ai réalisés tout au long de ma carrière ont un contenu politique, social ; ils traitent de l’abus de pouvoir et de la question du contrôle.

Les films que Scott et moi avons réalisés ont également fait appel à d’autres collaborateurs : nous avons travaillé avec John Ahearn, l’artiste qui a créé les décors de *Black Box* (1978). Nous travaillions aussi toujours avec des musiciens : Lydia Lunch et Bob Mason, qui ont joué dans *Black Box* ; dans *Vortex* (1981), il y avait Richard Prince, qui était totalement inconnu à l’époque mais qui est aujourd’hui célèbre ; Jenny Holzer a joué dans *The Trap Door* (1980). Quand Scott et moi abordions un sujet, nous partions toujours du contenu. C’est toujours le contenu qui dictait la forme. C’est encore ce que je fais aujourd’hui : quelque chose me brûle, brûle mon esprit et mon cœur, et je sens que je dois faire quelque chose sur ce sujet. Je me demande alors quel est le meilleur moyen de l’exprimer. Le cinéma était alors compartimenté, divisé en

genres. Notre méthode visait à construire une forme d'hybridité. Nous ne voulions pas être limités par les différentes catégories : film narratif, film documentaire, film expérimental... Nos films combinaient tout cela. Nous partions des événements factuels, puis venaient la fantaisie, l'innovation et la collaboration.

Nous avions parfois des scénarios, mais ce n'était pas toujours le cas. Nous lancions une idée de scène à ceux et celles qui travaillaient avec nous, et nous leur disions « allez, improvisez sur cette idée ». Le casting des films était très important. Il dépendait, en général, des gens que nous connaissions et qui faisaient partie de la scène artistique new-yorkaise. Cela pouvait aussi être, comme dans le cas de Lydia Lunch, quelqu'un que j'avais vu en concert et dont je m'étais dit : « Bon sang, je n'ai jamais vu quelqu'un incarner ce type d'image ou de *persona*. » Elle avait une façon entièrement différente d'incarner le féminin. Elle était sur scène avec un caraco noir, une minijupe en cuir ou en skaï noir qui était plus que mini, et des talons aiguilles. Elle était l'incarnation de la rage et de la furie sur scène ; elle avait une capacité à verbaliser cette rage que je n'avais jamais vue, une vision très concise, dépassant les limites et affûtée comme un rasoir. Nous l'avions rencontrée pendant que nous travaillions sur *Black Box*. Le point de départ du film était les instruments de torture envoyés par les États-Unis à d'autres pays. L'un d'eux s'appelait « le réfrigérateur ». Nous avons écrit un scénario dans lequel un jeune homme, un grand adolescent, est tiré hors de sa maison, loin du sentiment de sécurité que celle-ci induit, et disparaît dans le système. Et qui est à la tête de ce système ? Lydia Lunch, la tortionnaire. Le fait de lui donner ce rôle permettait de tout renverser, car à l'époque ce type de rôle était uniquement interprété par des hommes. Cela dit, il s'agissait aussi d'intégrer des personnes avec une forte personnalité. L'approche de Lydia était similaire à celle que nous avions avec Scott : vous frappez le public au visage aussi fort que possible, puis vous partez et vous les laissez se débrouiller. Nous essayions de nous attaquer à l'apathie qui régnait à cette époque. On nous disait « Votre but est-il uniquement de choquer ? ». Mais, en réalité, il n'y avait pas d'autre méthode. L'assaut, l'agressivité étaient essentiels pour exprimer le contenu, tellement ce contenu était perturbant. Vous voyez, maintenant que j'ai pris de l'âge, je choisis de séduire un peu les gens avant de leur flanquer un coup sur la tête. Mais à l'époque, nous voulions que les gens se réveillent.

De plus, nous étions perturbés quand nous étions jeunes, et c'est encore le cas pour certains d'entre nous aujourd'hui – car on ne se débarrasse pas des effets des traumatismes et des mauvais traitements, cela reste en vous pour toujours. Faire des films est une drôle de sorte d'exorcisme. Nous n'avions pas le choix : nous n'avions rien à perdre, ni rien à gagner. Nous avions l'impression de ne pas avoir de passé, nous tentions d'être dans le présent, mais

nous n'avions aucune vision du futur. Scott et moi, ainsi que beaucoup de nos connaissances de l'époque, avons une attitude très différente de celle qui prévalait avant cela. Nous avons le sens de la collaboration, car nous n'étions pas soutenus par ailleurs. Personne ne voulait montrer nos œuvres, nos films. Les institutions ne nous apportaient aucun soutien². Nous leurs disions « Allez vous faire voir, nous n'avons pas besoin de votre soutien. Nous n'avons pas besoin de votre validation ». Nous faisons cela contre vents et marées. Nous faisons notre propre publicité, nous trouvons nous-mêmes des lieux. C'est pour cela que nous projetions nos films dans des bars ou des clubs, car les bars de rock nous aimaient et les galeries d'art nous détestaient. Notre façon de faire des films était liée à la scène musicale.

CM & KP : *Vous évoquez plus tôt la présence physique de Lydia Lunch. Est-ce que, dans vos choix d'actrices et d'acteurs, la capacité des personnes à incarner, au sens littéral du terme, est un élément crucial ?*

BB : Ce n'est pas seulement sa présence physique, mais aussi son intelligence et le fait que son travail soit parcouru par des enjeux sociaux. Je m'identifiais à ce qu'elle disait, à ce qu'elle faisait, à l'intensité de sa performance. Beaucoup seraient partis en courant, mais moi, au contraire, j'en voulais plus. Cela venait aussi de la manière dont elle incarnait ces enjeux. Le fait que nous portions des vestes en cuir, c'était du jamais vu. Quant au fait de porter des jupes en cuir, c'était considéré comme de la contre-culture à ce moment-là. Une critique du film *The Offenders* (1980), parue dans le *New York Times*, ne semblait s'intéresser qu'à nos vêtements étranges et déchirés, ainsi qu'à nos vestes en cuir. Mais c'est tout ce que nous avons : la plupart de nos vêtements étaient déchirés car nous n'avions pas les moyens d'en acheter d'autres. Les acteurs venaient sur les tournages avec leurs propres vêtements ; nous n'avions ni maquilleurs, ni décorateurs, ni créateurs de vêtements, ni garde-robe. Tout le monde venait

² Beth B, effectivement, ne demandait pas directement de soutien financier pour ses films, mais elle se trouvait dans un cercle où les gens recevaient des subventions ou utilisaient des équipements fournis par les institutions. Scott B et elle, ainsi que John Ahearn, qu'elle mentionne plus tard, faisaient partie d'une coopérative d'artistes nommée Colab, qui faisait des demandes et obtenait de l'argent d'institutions comme le National Endowment for the Arts ; cf. Alhena Katsof, "Collaborative Projects Inc. (Colab), Times Square Show, 1980", in Elena Filipovic (dir.), *The Artist as Curator: An Anthology*, Londres, Koenig Books, 2017, p. 144. Les institutions fournissaient aussi des lieux comme The Kitchen ; ceux-ci contenaient des synthétiseurs et des outils vidéo dernier cri à la disposition d'artistes comme John Lurie, avec lequel elle a collaboré. Les subventions que les institutions donnaient aux artistes ont continué au-delà des années 1970 et ne se sont étiolées qu'à partir de la seconde élection de Reagan cf. 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.

exactement comme il ou elle était. Ils incarnaient leurs rôles conformément à leur manière d'être dans la vie réelle. Nous avons fait jouer Adele Bertei dans *The Offenders* car nous la connaissions. Il y avait une part autobiographique dans chaque choix de casting. Nous cherchions ce que chacun pouvait apporter, pas seulement par sa personnalité, mais aussi par son histoire.



Beth B et Lydia Lunch.

CM & KP : *Preniez-vous les décisions à l'avance, ou bien les choses pouvaient-elles évoluer pendant le processus créatif ?*

BB : Tout n'était pas figé. Pour *The Offenders* en particulier, nous avons travaillé par tranches de 10 minutes. En effet, grâce à Lydia, nous avons eu l'opportunité de projeter notre film dans un club, le Max's Kansas City³. Nous voulions faire un long métrage à l'origine, mais nous n'en avons pas les moyens. Nous avons alors proposé au club de diffuser un film de 10 minutes tous les mardis soirs, avant que les groupes ne commencent à jouer. Ils ont adoré l'idée, parce qu'ils étaient conscients du fait que beaucoup des artistes qui participaient au film étaient issus de la scène new-yorkaise, qu'ils soient

³ Club important pour la scène dans laquelle s'insère Beth B, près duquel habite Lydia Lunch. Il est situé sur Park Avenue au niveau de la 18^{ème} rue ; cf D. Johnson, " 'Personality Crisis? Honey, I Was Born with One' ": Lydia Lunch, "Interviewed", in Gavin Butt, Kodwon Eshun, Mark Fisher (dir.), *Post-Punk Then and Now*, Londres, Repeater, 2016. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/handle/123456789/62359>.

musiciens ou artistes. Ils ont aussi compris que cela pouvait avoir un véritable intérêt financier. Et c'est ainsi que nous avons réalisé notre premier film par épisodes de dix minutes. Nous ne savions pas vraiment quel serait le sujet du film dans son entier. Nous nous contentions d'écrire le scénario pour les dix minutes suivantes, nous ne savions pas où nous allions. Si vous regardez le film tel qu'il est aujourd'hui, vous verrez qu'il n'a pas vraiment d'intrigue : il parle de ce qui se passe, de ce qui nous inspirait, c'est à dire le climat politique et social de New York, la vague de criminalité qui balayait la ville⁴. Le scénario comptait moins que les idées. Nous faisons jouer des personnes différentes chaque semaine. Par exemple, nous avons donné un rôle à John Lurie, qui était saxophoniste pour les Lounge Lizards. Cependant, le rôle ne lui plaisait pas. Il a joué pour nous environ trois fois, puis il a voulu quitter le film. Alors nous avons dit : « super, nous allons te tuer dans la scène suivante », et c'est ce que nous avons écrit pour les dix minutes suivantes.

Le mardi, l'épisode était projeté ; le mercredi, nous écrivions le scénario de l'épisode suivant, nous faisons le casting et trouvons les lieux de tournage, puis nous filmions les jeudi et vendredi. Le film était développé pendant le weekend ; nous le récupérons le lundi, nous faisons la musique, nous le montons, puis nous le montrons le mardi soir.

CM & KP : *Le mercredi, vous écriviez donc le scénario ; cela incluait-il déjà des choix de casting ?*

BB : Nous voulions que telle ou telle chose se passe dans le film, puis nous nous demandions qui pouvait jouer le rôle. Nous appelions ensuite la personne, pour lui dire que nous avons une scène dans laquelle nous voulions qu'il ou elle joue. Le plus souvent, elle répondait « OK, super ». Ça pouvait évoluer jusqu'à la toute dernière minute. Par exemple, Anna Sui, la créatrice de mode, devait jouer dans une séquence. Nous lui avons alors demandé si on

⁴ La ville subit un phénomène de mutation industrielle qui amène les classes moyennes blanches, mais aussi hispaniques à partir vers la banlieue. En outre, suite à une crise fiscale, la ville se trouve en faillite en 1977 ; une des manières d'en sortir est de diminuer les dépenses publiques, notamment les budgets de la police et des pompiers, qui ne s'occupent alors plus des quartiers défavorisés « ce qui a conduit à une augmentation des agressions, des cambriolages, du trafic de drogue et des crimes violents. » ; William K. Tabb, *The Long Default: New York City and the Urban Fiscal Crisis*, The Monthly Review Press, New York, N.Y., 1982, p. 154 et suite. Les chiffres du National Crime Victimization Survey (NCVS) montrent de fait des pics de criminalité et de consommation de drogue à la fin des années 1970 à New York (Nick Morgan, *The Heroin Epidemic of the 1980s and 1990s and Its Effect on Crime Trends: Then and Now: Technical Report.*, Home Office (United-Kingdom, 2014). Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : https://nls.ldls.org.uk/welcome.html?ark:/81055/vdc_100040681474.0x000001.

pouvait filmer dans son appartement. Il s'agissait d'une scène de sexe avec Walter Lure des Heartbreakers, dans laquelle il vient, en réalité, pour lui voler ses affaires. C'était improvisé et inspiré par ce qui se passait à l'époque. Le film parle de deux gangs – un gang de filles et un gang de gars, qui sont en compétition l'un avec l'autre. Nous nous sommes dit « Et si nous faisons fusionner les deux groupes ? » ; et c'est ce qui se passe à la fin. Le film n'était vraiment pas centré sur l'intrigue ! *Black Box*, en revanche, qui a été filmé avant *The Offenders* était plus scénarisé ; en termes de scénario, chaque film était différent.

Pour moi, la collaboration consiste à trouver les trésors cachés dans d'autres personnes ou dans un autre médium, et à rassembler ces éléments disparates pour créer un tout. C'est un processus fascinant. Je pense que ce que Scott et moi avons vu l'un dans l'autre était une sorte de rencontre des esprits, dans laquelle nous avons chacun des forces et des faiblesses différentes. En étant ensemble, nous étions capables de créer une vision différente, à laquelle nous n'aurions pas eu accès individuellement. Ensuite, cela n'a plus fonctionné, car nos ego prenaient trop de place. Nous avons des idées différentes sur ce que nous voulions faire de nos vies à ce moment-là. J'ai réalisé en vieillissant que je ne devais pas laisser mon ego m'empêcher de faire le meilleur travail possible. Avant de finir un film, je le montre à un certain nombre de personnes pour qu'elles me donnent leur avis. Il est crucial pour moi d'obtenir des retours constructifs de la part de gens en qui j'ai confiance. La collaboration va plus loin qu'un simple partage des rôles : il s'agit d'être ouvert à une collaboration créative. C'est grâce à cela que Lydia et moi parvenons à poursuivre une collaboration intense depuis des années : nous avons collaboré sur beaucoup de choses car nous nous respectons et nous faisons confiance.

CM & KP : *Comment gérez-vous les désaccords ?*

BB : En tant que réalisatrice, j'ai le dernier mot. Mais aujourd'hui, en tant que collaboratrice, j'apprécie beaucoup l'apport de personnes intelligentes, et parfois, je sais que j'ai tort. J'essaie d'écouter les autres attentivement. J'ai arrêté de me disputer autant avec les gens. Quand j'étais jeune, j'étais terrible, car j'ai grandi dans une famille où on me disait toujours ce que je devais faire, ce qui m'a amenée à être extrêmement rebelle. On m'avait appris qu'il fallait avoir raison, ce qui m'a conduite à devenir celle qui dit « J'ai toujours raison ». Il m'a fallu de longues années de thérapie pour calmer cette tendance. Si je choisis de travailler avec les gens, c'est parce qu'ils ont une valeur créative à mes yeux. Donc, même si je suis la réalisatrice et que j'ai effectivement le dernier mot, parfois ce dernier mot n'est pas nécessairement le meilleur. Je dois prendre du recul, voir la situation dans son ensemble... et mettre mon ego de côté.

CM & KP : *Quel rôle jouent les références dans ce processus créatif ?*

BB : Je pense que tout ce que je vois et entends, ce qui me touche de manière positive ou ce qui au contraire crée de l'inconfort, atteint ma psyché et contribue à ce que je veux intégrer ou non. Ce sont les paramètres avec lesquels, me semble-t-il, chaque personne doit composer. Ce n'est pas du tout conscient, c'est un processus intuitif.

CM & KP : *Revenons à la musique : avez-vous collaboré avec des musiciens ?*

BB : Nous utilisons des musiciens pour interpréter des personnages dans nos films. Par exemple, dans *Vortex*, nous avons écrit le rôle d'Angel Powers en pensant à Lydia, en termes de présence et de *persona*, en ayant en tête une image de ce que ce personnage devait être. Dans *Salvation!*, il y avait un rôle de femme au foyer fascinée par un télévangéliste, qui voulait apporter du *heavy metal* au message de Dieu. J'avais été inspirée par la prolifération de groupes religieux de *heavy metal*, à l'époque, qui proféraient des prophéties et la parole de Dieu à travers cette musique intense et folle. Pour le personnage de *Salvation!*, j'ai choisi Exene Cervenka du groupe X. Certains ont pu penser que cela n'avait pas de sens, mais elle joue magistralement ce rôle, en partant de cette femme au foyer timide et sans prétention, dans sa petite robe bouffante jaune, qui prépare le dîner pour son mari contrarié, pour finir par être le centre de l'attention en tant que chanteuse et leader d'un groupe de *heavy metal* religieux. Dans ce film, j'ai employé un mélange d'acteurs professionnels et non-professionnels qui formaient un bel assemblage. Il y avait deux acteurs, Exene et Dominic Douglas, qui venaient de la scène musicale et des arts de la scène, tandis que Stephen McHattie et Viggo Mortensen étaient des acteurs professionnels, formés aux techniques de jeu. Ce type de mélange est souvent difficile à faire fonctionner, mais dans ce cas, ça a été un franc succès.

D'autre part, la scène musicale de la fin des années soixante-dix et des années quatre-vingt était pour moi une source d'inspiration, car elle était liée à l'énergie brute, aliénée et nerveuse qui m'habitait. Cela créait une connexion immédiate entre son et image. J'ai travaillé avec différentes personnes : Lydia s'est occupée de certaines bandes originales ; John Lurie, Adele Bertei, Richard Edson, qui ont ensuite joué dans mes films, ont aussi collaboré à la musique de mes films, durant cette première période de ma carrière. Je continue à travailler avec des musiciens extraordinaires. La bande originale de *Salvation!* est de New Order ; Cabaret Voltaire, dans *Two Small Bodies* (1993), est des Swans. Il s'agit surtout de trouver ce qui correspond le mieux. J'ai d'abord une idée, puis je cherche des collaborateurs, en me demandant qui serait le plus capable de créer

un concept musical en rapport avec les idées du film, qui pourraient être les acteurs, qui je dois rechercher dans la perspective de ce projet. C'est toujours un mariage entre le son, l'image, le jeu d'acteur, la cinématographie.

CM & KP : *Que pouvez-vous nous dire de votre collaboration avec Richard Kern ?*

BB : Quand nous nous sommes rencontrés, nous avons d'abord été amis puis, pendant une courte période, nous avons travaillé ensemble à l'écriture d'un scénario qui n'a pas abouti. C'est un plaisir de travailler avec Richard, il est très ouvert aux idées des autres. Il a aussi travaillé pour un de mes premiers films en tant qu'assistant, avant de faire ses propres films. Et j'ai brièvement joué dans un des siens, *Goodbye 42nd Street* (1986). Mais nous n'avons jamais collaboré à plus grande échelle. Il a réalisé un film qui s'appelait *The Sewing Circle* (1992), et qui contenait une performance dans laquelle Kembra Phaler recousait son propre vagin. Elle en était l'initiatrice ; en la filmant, il lui donnait une tribune pour exposer ses idées. De la même manière, avec *The Right Side of My Brain* (1985) Richard offrait une voix aux fantasmes de Lydia, et ce, me semble-t-il, en ne mettant que très peu de filtres. Je trouve que son travail a été injustement traité. Si une femme avait réalisé ces films, cela n'aurait pas posé de problème. Si une femme tient la caméra cela devient du « female gaze ». Nous devrions être ouverts à tous les regards, être capables d'en discuter, d'examiner toute l'étendue de notre sexualité et la manière dont nous l'envisageons, la manière dont les autres veulent la représenter, tant que cela n'est pas avec des enfants ou des mineurs, ou d'une manière dégradante.

CM & KP : *D'après Charlie Ahearn, à la fin des années 1970, collaborer ça voulait plutôt dire « Je jouerais dans ton film si tu joues dans le mien ».*

BB : Pour moi la collaboration consiste à trouver des personnes partageant les mêmes idées et la même vision, et qui respectent suffisamment le point de vue des autres pour que le dialogue puisse avoir lieu et qu'on puisse créer, de manière à ce que le tout soit plus grand que la somme des parties. Au cinéma, on a besoin de toutes ces parties différentes pour avoir une vue d'ensemble. Le plus important a toujours été de savoir qui je pouvais rassembler pour exprimer au mieux la ligne directrice de mes films. Ce qui me pousse à collaborer, c'est souvent le fait que je ne puisse pas faire quelque chose seule. Ces derniers temps, en revanche, je fais presque tout moi-même – je conçois le projet, je tourne, je monte, je produis, je dirige les acteurs. Dans le cas de *LYDIA LUNCH – The War Is Never Over* (2020), j'ai d'abord dû rassembler tout le East Village, afin d'obtenir les images d'archives, les photographies, les performances, les interviews, dont j'avais besoin pour le film. Puis je l'ai réalisé

moi-même. C'est un peu comme à la fin des années 1970 ou au début des années 1980 : un groupe de musique pouvait se composer d'une ou deux personnes qui faisaient tout.

CM & KP : *Diriez-vous qu'une fois que vous êtes en train de faire le film vous développez une sorte d'esprit commun avec l'équipe ?*

BB : Ça dépend du film. Il est parfois crucial de développer ce terrain d'entente. Dans un documentaire, j'ai tendance à travailler seule, à la manière d'un « film guérilla », au contraire de ce qui se passe pour un film narratif comme *Two Small Bodies*, qui est un film que j'avais tourné en Allemagne avec seulement deux personnages. J'avais fait venir Phil Parnet, un directeur de la photographie de Los Angeles, qui parle anglais et dont je connaissais le travail. J'avais aussi donné à l'équipe des films à regarder comme *The Night Porter* (Lilana Cavani, 1974) ou des films de Joseph Losey et de Roman Polanski dont je pensais qu'ils convenaient visuellement au contenu de mon scénario. C'est mon travail, en tant que réalisatrice, de rassembler les gens pour qu'ils puissent comprendre quels sont les points les plus importants du projet global. Il s'agit de constituer une bonne équipe, mais aussi de leur fournir des bases à partir desquelles nous pouvons développer des idées et former un ensemble cohérent.

CM & KP : *Vous parlez de travail : y a-t-il beaucoup de travail dans ce processus pour vous, pour eux ? Comment appréciez-vous la notion même de travail dans le processus de création ?*

BB : C'est un sacré travail. Bon sang de bonsoir. Je me casse le cul. Je travaille comme un chien...Les chiens travaillent-ils ?

CM & KP : *La plupart d'entre eux ne travaillent pas.*

BB : Plutôt comme un cheval de trait ! Ce qui me motive, c'est le désir d'exorciser certains sentiments, certaines notions qui se trouvent dans mon corps et dans mon expérience. C'est ce qui m'a toujours poussée à essayer de comprendre les choses. Il n'y a pas de réponse définitive ; il s'agit plutôt d'être toujours dans une démarche. Lorsque je réalise un film ou que je monte une exposition, je ne sais pas vraiment pourquoi. Ce n'est que des mois plus tard que je réalise que c'est très personnel. Je commence à travailler sur quelque chose, j'y mets mon cœur, mon âme, mon sang et mes larmes, car c'est mon nom qui y figure et je veux que ce soit le plus réussi possible. Je veux que ce

soit quelque chose qui séduise les gens, mais qui fonctionne aussi comme un abrasif sur l'esprit des gens, comme une sorte de papier de verre.

CM & KP : *Mais quand il y avait très peu de temps et que les gens arrivaient sur votre plateau sans être préparés et que vous deviez tourner immédiatement... Comment se passait le travail ? Les gens travaillaient-ils vraiment pour vous ?*

BB : Dans *Black Box*, il y a une merveilleuse contribution créative de John Ahearn, qui a réalisé toutes les peintures à l'arrière-plan. Nous devions avoir un décor et nous trouver dans une chambre des horreurs. John a créé des peintures extraordinaires, qui suggèrent le lieu. Il a permis de faire entrer ces images surréalistes dans l'esprit des gens, simplement en suggérant des lieux, au lieu d'avoir un lieu réel que nous ne pouvions pas nous payer. Dans ce film, la collaboration a donc joué une part essentielle dans le résultat final. L'approche que Scott et moi avons adoptée était peut-être un peu plus planifiée, même si nous la mettions très rapidement en œuvre. Nous collaborions à deux, ce qui offrait l'avantage de pouvoir faire beaucoup de choses, au niveau de l'éclairage, de la caméra et des décors. La recherche de lieux de tournage était liée à notre réseau : « Oh, tu connais untel ou untel ? Tu connais quelqu'un qui aurait un lieu où nous pourrions tourner ? ». En raison de l'orientation très politique et sociale de notre travail (et de mon travail aujourd'hui) nous avons besoin d'être sûrs de nous faire comprendre, et de restituer correctement les choses. Nous travaillions à partir d'une matière factuelle ; nous voulions que cela apporte une forme de vérité et d'authenticité, même si ce matériau de départ était ensuite éclaté en quelque chose de plus fantasmagique. Les films de cette époque, et ceux que j'ai continué à faire ensuite, sont tellement politiques qu'on n'a pas le droit de se rater dans le message. On n'a pas le temps de dire à quelqu'un de passer sur le plateau et de faire ce qui lui passe par la tête. J'aime que les choses soient bien faites et soient faites au bon moment : il faut être complètement en phase avec le projet. Je n'ai jamais été nonchalante dans mon travail. Il a toujours été extrêmement contrôlé, tout en étant ouvert à un dialogue spontané. Il y a donc une rigueur, mais aussi une sorte de liberté interne dans certains de mes films.

CM & KP : *À propos des deux derniers films que vous avez réalisés, celui avec Lydia et celui avec votre mère⁵, diriez-vous que vous agissez comme une sorte de sage-femme, qui aide les gens à donner naissance à du sens ? Dans la mesure où vous aidez vos sujets (Lydia*

⁵ Respectivement *LYDIA LUNCH – The War Is Never Over* (2021) et *Call Her Applebroog* (2016).

Lunch et Ida Applebroog) à rendre plus compréhensible le sens de leurs vies, à la fois pour elles-mêmes et pour le public.

BB : Je n’y ai jamais pensé de cette manière. Il est vrai que chaque film ressemble à un accouchement. Il ne se termine pas après l’écriture du scénario, ni après le tournage, ni même après le montage. Cela se poursuit. C’est comme élever un enfant : il faut continuer à s’en occuper, lui apporter des soins, encore et encore. Ce qui est essentiel pour moi, lorsque je fais un film sur la vie d’un artiste ou sur le travail créatif de quelqu’un, c’est de lui offrir une tribune qui lui permette d’être complètement libre. C’est important pour moi de ne pas porter de jugement sur ce qu’il dit ou fait, sur la nature de son travail, mais de pouvoir lui faire honneur et de donner une forme de vérité à ses histoires. Ce n’est pas parce que je fais un film sur quelqu’un que je suis d’accord avec ce qu’il dit ou fait. Je lui offre un moyen d’expression. Aussi, il ne faut pas passer sous silence les choses difficiles qui pourraient faire reculer certains réalisateurs, mais plutôt être capable de porter la complexité de chaque personne à l’écran, de la rendre perceptible au public. Parfois, il s’agit d’approfondir un thème. Dans *LYDIA LUNCH – The War Is Never Over*, ou dans *Call Her Applebroog* (2016), il y a une multiplicité de thématiques. Je m’efforce d’abord de les mettre en avant, afin qu’elles apparaissent le plus clairement possible dans le travail de l’artiste. Ensuite, je trouve dans leurs interviews des éléments qui permettent de compenser la partie la plus intense, agressive peut-être, ou en tout cas déstabilisante, de leur création, en créant un contraste ou en complétant leurs idées. Ces nouveaux éclairages permettent de donner de la profondeur à la représentation de la psyché des personnes avec lesquelles je travaille. Cela advient lorsque je commence à monter le film.

C’est aussi lié aux questions que je prépare avant les entretiens. Elles trouvent souvent leur origine dans le fait que je connais ces gens personnellement, et que je cherche à les comprendre de manière approfondie. C’est un processus évolutif : d’abord je suis curieuse, je cherche à clarifier des choses, puis je me demande comment transmettre cela au public de manière créative. Dans le film sur Lydia (mais ça vaut aussi pour celui sur Ida), il y a des moments où elle peut faire une performance choquante, comme par exemple celle sur le mouvement #MeToo, lorsqu’elle parle des victimes et des agresseurs – je me souviens que même durant le tournage, certaines personnes ont été choquées par ce qu’elle disait. Il fallait pourtant que cela figure dans le film. J’ai ensuite cherché dans ses interviews des éléments susceptibles de soutenir et d’expliquer ce qu’elle disait. J’ai trouvé un moment très émouvant, lorsque Lydia raconte les abus que son père lui a fait subir, et qu’elle parle de sa mère qui ne l’a pas protégée, mais aussi du fait qu’il ne faut pas blâmer les

victimes. J'ai mis en regard la performance de *Daddy Dearest*⁶ (1984) avec celle de #MeToo, afin de valoriser le contraste entre les deux. La rage absolue qui se dégageait de cette performance était aussi le produit de quelque chose de personnel, de son histoire.

⁶ Accessible sur <https://lydialunch.bandcamp.com/track/daddy-dearest> [consulté le 21/10/2021].