

Hommage à Robert Kramer

Méthode

C'est faux de dire que tout est bien planifié dans ma tête pour être exécuté pendant le tournage. Je cherche des situations où je suis impliqué - comme je suis à la caméra, je suis impliqué à un niveau très direct. Une fois dans la situation, je me laisse aller avec mes propres sentiments. Ce n'est qu'après que je déchiffre pourquoi j'ai tourné comme ça. Je veux me trouver dans une situation vivante pour lutter contre le sens que tout est contrôlé au tournage, tout est reconstruit au montage, tout est reconstruit au mixage... Quand je parle d'improvisation dans mon travail, il faut penser au jazz et à la musique contemporaine. Ma manière, c'est de beaucoup écrire avant le film, pas un scénario, mais des textes, parce qu'il faut toujours dire ce qu'on veut faire. Ce sont des textes qui travaillent pour soi, qui commencent à définir un peu le terrain. Quand on arrive au tournage, on ne sait peut-être toujours pas exactement comment tourner ça et ça. On se met dans un contexte, une arène avec plusieurs personnes, avec des problèmes de lumière, de son, avec aussi un environnement qui va être dedans ou pas dedans. La géographie est très importante pour moi, presque plus que les personnes : où je suis, où les gens sont, qu'est-ce qui nous entoure parce que je nous vois comme des émanations de ce qui nous entoure. Et puis, on y va, on va ailleurs et on essaie d'être transformé par la situation, on est invité à changer d'avis sur une personne. Par exemple, je m'étais complètement trompé sur la funambule [du film *Starting Place*, NDLR]. J'étais totalement paranoïaque, j'ai pensé qu'elle me détestait, qu'elle n'aimait pas les hommes blancs, surtout les Américains - on peut avoir ces crises de paranoïa facilement au Vietnam. Je trouvais son regard méprisant et je commençais à monter une contre-offensive dans ma tête en me demandant pourquoi elle était comme ça. A mon retour, j'ai vu les rushes et je m'étais trompé. Je pensais qu'elle était plus langue de bois que tous les autres, alors que si on connaît un peu le contexte du Vietnam, on s'aperçoit qu'elle fait un énorme effort pour sortir des choses qu'elle n'a jamais dites, que sans volonté, elle aurait laissé tomber. Il y a d'autres exemples de gens que j'ai mal compris. Mais ça appartient au rapport que j'ai envie d'avoir avec les gens.

Le montage

Cela m'a pris longtemps de trouver une manière de monter qui me convienne. Ça a peut-être commencé en 84 avec *Notre Nazi*, un long-métrage en vidéo - il n'est jamais sorti mais c'est un de mes films préférés. Comme c'était en vidéo, j'ai monté en VHS et c'était la première fois que je pouvais passer rapidement et confortablement sur un énorme volume d'images, que je pouvais essayer presque tout sans qu'on commence à couper et coller. C'était aussi la première fois que je pouvais faire ça tout seul. Je me suis senti beaucoup plus proche qu'avant du mouvement des images, de la possibilité de les arranger. Depuis deux films maintenant, je vais directement du négatif à un support vidéo parce que je peux rentrer chez moi avec, je n'ai pas besoin de table de montage. Au début, je monte un peu comme j'ai imaginé pendant le tournage, je vois ce qui marche ou pas. Je ne travaille pas trop sur l'ordre des choses ; je monte tous les blocs de matériel, je pose dans des modules les choses qui vont ensemble, tout ce qui concerne un personnage ou un lieu. Ce n'est qu'ensuite que commence un énorme travail de structure et que beaucoup des idées qu'on avait pour les modules sont modifiées. Mais c'est important - c'est le même principe qu'au tournage - que les blocs respirent, qu'ils prennent leur dimension propre avant qu'on demande qu'ils obéissent à une structure d'ensemble. Je me méfie du bout-à-bout parce que si on met tout de suite les morceaux dans un ordre qui va être celui du film, on les perçoit déjà comme des molécules finales. Mais si on regarde ces morceaux à part, ils vont prendre tellement d'importance qu'ils vont bousculer la forme qu'on a imaginé. Les possibilités d'une démarche sont sans limites, on n'a carrément rien vu encore - certainement pas dans le cinéma qu'on voit tout le temps. Les possibilités de narrer les choses autrement, de jongler avec les choses autrement, juste par des permutations au montage, sont infinies. C'est absolument astronomique ce qu'on peut faire avec une dizaine de gros plans.

Le son

Le son est très important dans un cinéma pauvre, parce que ça coûte peu. Plus on travaille sur le son, plus on comprend qu'il a une énorme puissance dans le rapport qu'il peut entretenir avec l'image. Je m'intéresse de plus en plus à la construction sonore. On a mixé avec un minimum de seize pistes pour créer les ambiances, il y a souvent une énorme densité sonore. Quand la funambule passe en vélo, on devrait entendre, dans un système de projection correct avec un bon son, le bruit de la roue, cette petite musique assez sucrée qui est partout dans le film parce qu'elle est partout à Hanoi, les

chaînes de vélo, le froissement des vêtements, les cris... c'est un travail assez minutieux qui me plaît beaucoup. Non seulement, ce n'est pas négligeable, mais c'est devenu primordial. C'est intéressant parce que l'image "hollywoodienne" - pour parler d'un certain niveau de cinéma mondial - a été améliorée sans cesse, elle a de plus en plus d'impact, de plus en plus de clarté, de plus en plus d'espace, alors que le travail sur le son est resté assez primaire - on monte surtout le volume. Je ne peux pas faire concurrence aux films hollywoodiens sur le terrain de l'image, mais par contre, au niveau du son, je suis beaucoup plus à égalité.

Un chemin rebelle

J'ai commencé à faire du cinéma avec l'idée que je n'étais pas bien représenté dans ce que je voyais. Avec la plupart des gens avec qui j'ai commencé aux Etats-Unis au début des années 60, on avait un peu la même impression, c'est-à-dire que tous les films hollywoodiens qu'on voyait - bons ou pas, ça dépendait - ne parlaient pas de ce dont on parlait le soir entre nous. Donc, on a décidé de parler des choses qui nous intéressaient à notre manière - qu'il y ait un public ou non était secondaire. C'est un chemin un peu rebelle, très différent de celui, par exemple, d'un très bon cadreur qui est recruté par la télévision et qui, jour après jour, est envoyé sur des reportages avec, pour première responsabilité, de donner les trois secondes dont PPDA a besoin et en deuxième, d'offrir peut-être quelques autres images à son réalisateur. Il sera de plus en plus frustré, de plus en plus usé par la machine qui, à un certain moment, va embaucher quelqu'un de plus jeune et plus malléable. Pour un long-métrage, la chaîne de production normale fonctionne un peu de la même façon, il y a un scénario qui est la garantie du terrain de jeu, sur ce terrain, un certain volume d'argent est misé et le périmètre du terrain est protégé par plein de polices différentes : la police de la production, la peur de la faillite ou celle de rater et de ne jamais avoir une autre opportunité de recommencer. Tout est canalisé et il y a très peu de temps pour la sympathie. La sympathie est pour moi une idée simple, c'est avoir le temps de se reconnaître chez les autres. Avoir le temps de broder cela, de le laisser mijoter et, finalement, de voir dans des yeux qui ont vu un tout autre monde une chose qui vous fait dire : "Il y a quelque chose que je reconnais là-dedans" est devenu un privilège. Je suis très privilégié de pouvoir, en 1995, faire une chose qui démarre sur d'autres bases que ce qu'on voit habituellement. Je ne voulais pas raconter le Vietnam en 90 minutes, mais parler d'un Vietnam qui a été important pour beaucoup de gens. Derrière tout ça, il y a un contexte politique, mais ce n'est même pas nécessaire de l'évoquer pour arriver au film, il y a l'histoire d'une militante, plein de choses, mais on peut les mettre de côté.

Mon cinéma

C'est vrai que je fais un cinéma extrêmement marginal et de plus en plus trop intimiste. Mais je ne veux pas que mon cinéma prenne d'autre proportion que celle du rapport entre les personnes. Je ne veux pas que le cinéma arrive chez les gens avec l'allure du cinéma : il n'y a rien que je déteste plus que tout ce qui accompagne le cinéma, comme les gens qui règlent les lumières et tout ça. Pendant trois mois, j'ai tourné un long-métrage avec une grosse équipe de six, sept personnes et je trouvais qu'on était comme des éléphants. En plus, les gens de cinéma mangent toujours trop, ils ramènent toujours plein de casse-croûte. Ce côté-là est très important, ce n'est pas une fixation de ma part, parce que comment un individu peut-il résister à un mur de privilèges et de pouvoir ? Il faut minimiser les caméras, les fringues, les hôtels.

Les clartés et les confusions

Ce qui est important, c'est d'apporter non seulement ses clartés mais aussi ses confusions dans le travail qu'on fait. C'est un peu ce qui m'a manqué le plus dans la campagne électorale. Je pense qu'on pourrait gagner en disant : je sais que vous n'allez pas m'aimer si je vous dis qu'il n'y a pas vraiment de solution au problème du chômage, que ce n'est pas du domaine du pouvoir français de régler ce problème qui est un problème européen et occidental. Mais peu de choses fonctionnent à ce niveau de dialogue sur les choses qu'on partage. Le cinéma qui m'intéresse est un cinéma qui dévoile cela, où on trouve même le problème de faire le film dans le film. Une des raisons pour lesquelles j'aime bien Kiarostami, c'est qu'on retrouve ces problèmes dans ses films, si on va aller à droite ou à gauche, si le garçon joue bien ou pas bien, des choses comme ça, c'est une échelle juste parce qu'humaine - et c'est tout ce qui reste d'une certaine idée politique pour moi. Je suis assez gêné par l'idée que c'est moi qui donne la parole aux pauvres - ce n'est pas ce que je pense faire. On me dit peut-être ça parce que je me trouve souvent devant des gens démunis de tout. Les personnes avec lesquelles je me sens le plus à l'aise sont celles qui subissent plutôt que celles qui dirigent. Le témoignage des gens qui dirigent véhiculent à peu près le contenu et l'esthétique des médias dominants que nous subissons. Aller vers les dirigeants, c'est entendre un discours que l'on connaît trop bien. Ce qu'on

connaît moins bien, ce sont les nuances du nous - je dis nous, peut-être que vous ne vous trouvez pas là, mais, moi, je m'y trouve bien.

Rails

Dans *Starting place*, les trains sont importants et ils le sont encore plus dans mon nouveau film [*Walk the Walk*, NDLR]. Les rails me fascinent. On parle souvent des possibilités d'échapper à la connaissance qu'on est soit sur les rails, soit en train d'essayer d'éviter d'être sur les rails - et ceux qui sont sur les rails ont les jambes coupées. On est dans une certaine démarche et cette démarche est métallique, industrielle, technologique et maintenant informatique. Il faut des images pour montrer cela parce qu'on vit dans les crevasses entre les rails. La plupart des discussions qu'on a sur les possibilités de changer les choses n'ont pas beaucoup de sens si on n'a pas conscience de la permanence, de la violence et de la totalité d'une planète qui est traversée par ces rails qui sont soit ceux mis en place par le développement industriel du XIXème qui a dominé le XXème siècle soit le nouveau type de rails d'information qui sont en train d'être mis en place. Moi, j'aime bien les gens qui ont une vision des rails parce qu'ils ont raté le train ou qu'ils l'ont refusé.

Travellings

Les travellings ont toujours été ma bête noire. Au début, c'était simple, on n'avait pas les moyens d'en faire, on n'aurait même pas su les installer parce que la plupart des gens avec qui j'ai travaillé pendant les premières années n'avaient aucune formation. On a fait des essais avec des chaises roulantes puis on a compris que Godard le faisait déjà et ce n'était pas intéressant. Après, j'ai commencé à me dire que les travellings me manquaient et qu'il fallait que j'ai une production où je puisse me les offrir. Quand j'ai pu en faire, j'ai été complètement affolé par le temps qu'on mettait à les préparer. J'ai aussi trouvé que j'étais entré dans une mise en scène impliquée dans le travelling, avec une précision et une chorégraphie dans les mouvements des personnages, qui ne me plaisait pas. Alors, peu à peu, j'ai développé des mouvements composés par de courts plans fixes qui constituent des vrais trajets à travers l'espace, parce que le mouvement est vraiment mon histoire, mais pas les travellings. Dans *Starting place* et plus encore dans le film que je viens de tourner, cette obsession du mouvement à travers un vrai espace est devenu le centre de mon travail. J'ai trouvé un autre langage et une autre manière de réaliser ce langage qui me permettent de penser maintenant que les travellings sont ringards, qu'ils appartiennent à une école de cinéma qui est morte glorieusement avec Bresson. Le travelling est une chose compliquée et programmée qui n'appartient pas du tout au chaos dans lequel nous vivons. Je vois un film plutôt comme un rassemblement de petits aperçus du monde que comme une vision panoramique des choses. La vision panoramique correspond à l'idéal romanesque du XIXème qui voulait que l'auteur puisse prendre une position d'où il peut tout voir et tout expliquer. Je n'y crois pas du tout, une politique sensée est une politique où on dirait : on ne peut pas tout voir, on ne peut pas tout contrôler.

Mise en scène du réel

La mise en scène du réel dans le documentaire ? Quand on est invité à dîner et qu'on arrive dans l'appartement, une vraie mise en scène a été faite par les gens dans cet appartement - je ne parle pas de cinéma ici, je parle juste d'aller manger. Les valeurs de la famille ou du lieu sont quelque part mis en avant, c'est inévitable, les humains sont comme ça. On va manger tel plat sur telle assiette, on va manger sur les genoux dans le living, on va manger dans la cuisine, on va avoir une nappe ou pas, on va avoir du vin ou pas - tout est mis en scène. Chaque choix de vêtement le matin, ce n'est pas la costumière qui le fait, c'est moi qui le fais. Il y a une mise en scène permanente qui devient de plus en plus marquée, c'est de plus en plus une question de représentation. Et avant que j'aille dîner, je vais me demander comment les gens vont être, de quoi on va parler, si je serai content ou pas - probablement pas parce que je n'aime pas les dîners -, je fais aussi ma propre mise en scène. Chaque fois que je travaille avec un personnage, trois choses sont en train de se passer. La première, c'est le sujet qui se met en place de l'autre côté de la caméra pour être filmé - ça peut être plus ou moins contrôlé, aller dans un sens ou un autre. La deuxième, c'est moi qui mets cela en scène d'une manière plus traditionnelle. Je dis : on va tourner ici, la lumière va être un peu comme ça, je vais faire ça et ça. Donc, je mets en scène quelque chose qui est là, le "réel". Et il y a une troisième chose, une chose qu'on fait ensemble parce que finalement, ce qui m'intéresse beaucoup, c'est de cacher très peu, j'aime les situations où on négocie sur ce qu'on va faire. Alors, les différences entre ce travail-là et ce qu'on fait quand on fait un film de fiction m'échappent. On peut me dire : si tu filmes Marilyn Monroe, ce n'est pas la même chose qu'avec la funambule. Oui et non, plus on discute, plus on trouve que les deux situations ne sont pas aussi différentes qu'elles semblent l'être et qu'un plateau de cinéma où il y a un scénario, des costumes, des décors et la soirée à laquelle des amis m'ont invité

sont assez semblables - ce qui m'intéresse, c'est d'insister un peu sur cette ressemblance. Dire qu'il y a une frontière absolue entre ces deux situations nous bloque et nous laisse avec une fausse idée de la fiction et une fausse idée du documentaire, parce que le documentaire n'est jamais réel et que la fiction n'est jamais "fictive". Je vis très confortablement l'interface documentaire / fiction au cinéma, d'autant plus que tout ce que j'ai pensé politiquement y a contribué. Au fond, toutes les idées de réel sont culturellement définies, ce qui est réel pour un physicien nucléaire est assez différent de ce qui est réel pour quelqu'un qui n'a jamais pensé que la matière n'est pas solide. Il vaut mieux brouiller les cartes et penser qu'on est chacun un réalisateur de films et qu'on vit dans le film qu'on écrit en permanence. Ce film va avoir plus ou moins de logique s'il est plus ou moins enraciné dans une perception de ce qui se passe autour de soi. Plus c'est tourné vers soi, plus on est perdu. Et plus c'est tourné vers ce qui se passe autour, plus c'est riche, plus ça risque de correspondre à quelque chose. Le centre de ma conception de la mise en scène du réel est juste une application de ce qui me semble être notre vie actuelle.

Berlin 1990

Le monde est bien sphérique, les choses sont toujours larges et rondes : c'est dans ce sens que le choix de l'angle de la caméra est moral. On décide de filmer d'une certaine manière, large ou proche, par rapport à l'idée qu'on a de ce qu'on filme. Alors, à un certain moment, il faut peut-être se filmer. A un certain moment, je me suis dit que je devais être beaucoup plus présent dans mes films. Il fallait que je parle, parce que la subjectivité est une voie de connaissance du monde partageable avec les autres. Chacun a par définition une vision subjective des choses, le monde est une sorte d'accumulation de toutes les subjectivités, il faut donc que cela se sente dans les films. Comme les implications simplistes de la subjectivité - genre la caméra portée - ne sont pas très intéressantes et s'épuisent vite, je devais trouver une autre manière de parler de ça. Et j'ai compris pourquoi Marker parle dans ses films, j'ai compris enfin pourquoi Godard murmurer sans cesse. J'ai essayé plusieurs choses mais ça ne collait pas très bien : je trouvais toujours que je me retirais des films, qu'il y avait une sorte de vie en train de passer. Berlin 1990 était une commande d'un plan-séquence d'une heure. Au début j'ai démarré sur l'idée que je pouvais imaginer un plan-séquence à Berlin au moment où le Mur a chuté qui soit vivable pendant une heure. J'ai fait des essais pendant trois mois, mais ça n'aboutissait pas vraiment. Je me demandais pourquoi, parce que faire un plan-séquence d'une heure n'est pas un problème. Il faut que le contexte soit riche, qu'on comprenne pourquoi on est là. Si j'avais eu une caméra vidéo dans les années 60, j'aurais facilement fait des plans-séquence d'une heure d'une richesse incroyable. Les années 60 en Amérique étaient une période où le social primait, des groupes très variés se composaient naturellement et la richesse des interactions entre les gens méritaient tous les tics du cinéma direct. Et ça s'est un peu épuisé, les temps ont changé, la manière du cinéma direct est devenu la manière de la télévision. L'idée de base d'un plan-séquence, c'est de vivre quelque chose de primordial en continuité, il doit y avoir dans la durée de temps une cristallisation des choses - sinon pourquoi faire un plan-séquence ? Pour Berlin, j'étais allé à la fête pour la réunification à quatre heures du matin avec l'idée qu'il y aurait des montagnes de canettes de bière, des drapeaux un peu tristes : c'était exactement comme ça et mon plan-séquence a duré trois, quatre minutes parce que ça m'ennuyait tellement de me balader avec ma petite caméra dans les canettes. Et je me suis demandé ce qui se passait vraiment pour moi à Berlin - les bons films commencent avec ce genre de questions. En fait, ce qui se passait là pour moi, ce n'était pas du tout les événements actuels, mais une histoire familiale, avec le passé du nazisme. J'ai commencé à réfléchir autrement et finalement je me suis retrouvé dans une salle de bain au carrelage blanc. Je m'étais rasé, je portais une chemise de l'armée soviétique et un short de l'armée allemande, je m'étais bien mis en scène. C'est un bon exemple de la manière, un peu extrême peut-être, de ce qu'on fait tout le temps. Il y avait, encaissé dans cette salle de bain, un téléviseur qui débitait une vague rumeur du monde, avec ma subjectivité qui déroulait en permanence, presque comme un chien pris au piège qui tourne et tourne autour de lui-même. Ça me semblait juste par rapport à ce que je ressentais au moment de la réunification, en Allemagne, à Berlin. Le téléviseur diffusait une certaine information du monde, comme une sorte de robinet - que je contrôlais, parce que le robinet était constitué du montage de tous les plans-séquence inaboutis, c'était donc mieux que la télévision. Je n'ai pas trouvé que c'était un détournement du plan-séquence mais une réponse très juste à l'idée de plan-séquence.

Le trouble

Les choses dont j'ai parlé sont assez problématiques et troublantes, mais c'est le trouble qui est intéressant. Le problème des caméras, des magnétos, du film, de la vidéo... peu importe, il y a beaucoup de choses à apprendre mais pas tant que ça, ça va assez vite. De toute façon, la personne qui utilise la caméra ne peut pas la réparer, on la retourne où on l'a loué et c'est eux qui la réparent.

Après ça, tout le reste, c'est ce trouble et si ce trouble n'existe pas, il y a de grandes chances que le travail ne va pas être bien. J'ai mon avis sur mes responsabilités, si j'ai trompé quelqu'un devant la caméra, etc. mais le vrai travail quotidien est de ménager ce trouble - et ça va se manifester dans le film à chaque coup. S'il n'y a pas cette énergie, cette envie de défaire le nœud - et de trouver, dès qu'on l'a défait, qu'il est fait autrement -, et si ça ne peut pas s'exprimer dans ce qu'on fait, je ne vois pas pourquoi on le fait. Dans le domaine audiovisuel actuel, tout cela est exclu parce que ce sont des états d'âmes et qu'on n'est pas payé pour des états d'âme, on est payé pour des performances. C'est vrai que ce qui m'intéresse n'est pas très présent sur les écrans, mais ce n'est pas non plus très présent dans beaucoup de livres, de poésies, ou de tableaux - quelquefois, c'est présent. J'ai souvent l'opportunité de travailler avec des gens qui commencent dans ce métier - déjà, l'idée de métier me trouble. Au début, ça vaut quand même la peine d'essayer de voir si on peut verser beaucoup de ce trouble dans son travail, parce que plus tard on ne va plus en avoir la chance. C'est au début qu'on peut voir si on a cette étrange obsession, cet intérêt, cette confusion qui fait que ce qu'on fait est très lié à ce qu'on est. Il faut faire ça en vidéo si on n'a pas l'argent de le faire en film, il faut faire ça avec des photos, des croquis, avec tout ce qu'on peut pour voir si cette capacité existe.

Propos recueillis par Civan Gürel, Bertram Dhellemmes et Cédric Verlynde.

Mise en forme par Thierry Laurent.

Cet article est extrait du Tausend Augen #5

Jouer ou non son propre rôle : du majordome au cannibal

[à propos du jeu de Gena Rowlands chez Cassavetes] Franchement, je trouve qu'elle joue en fait une gamme de personnages très réduite ; je crois qu'elle joue tout le temps son propre rôle. Il y a des nuances, mais... moi je ne sais pas ce que c'est qu'un comédien, franchement; je suis assez perdu. Au théâtre à certains moments, quand j'étais très jeune, j'étais impressionné par le jeu d'un comédien qui me transportait. Par exemple, il y a une comédienne américaine qui s'appelle Julie Harris [comédienne formée à l'Actor's Studio. Au cinéma a notamment joué dans A l'est d'Eden d'Elia Kazan, NDLR]. A cinquante ou cinquante-cinq ans, elle jouait Jeanne d'Arc et moi je pensais que c'était une jeune fille de dix-huit ans. J'avais moi-même seize ans et je suis allé voir cette pièce-là, mais vraiment week-end après week-end parce que j'étais très amoureux d'elle et je n'avais aucune idée du fait qu'elle avait la cinquantaine. Je suppose que c'est ça, une grande comédienne : la capacité de transformer cet espace-là. Mais j'ai rarement été pris par ce sentiment-là au cinéma. J'ai l'impression que les gens jouent beaucoup leur propre rôle et que c'est la caméra qui a la capacité d'articuler ça, avec des nuances. Ils ont vraiment de la chance s'ils trouvent un réalisateur qui peut danser avec ça. J'aime vraiment beaucoup le jeu de Gena Rowlands mais je pense toujours à Gena Rowlands elle-même quand je la vois. C'est la même chose avec Cassavetes lui-même: j'aime beaucoup son jeu mais j' imagine qu'il était vraiment comme ça dans la vie. La différence n'est pas liée au fait d'être acteur de théâtre ou pas - Cassavetes l'était lui-même - mais de jouer au théâtre ou au cinéma. A mon avis, le cinéma c'est une façon d'extraire une certaine essence des gens. Donc, tu peux dire: "Ah, Clark Gable a joué tellement de rôles différents" ou "Ah, mais Clark Gable, il est toujours Clark Gable". Il a toujours incarné une sorte d'essence de sa personne. Pour moi, c'est tellement vrai pour Montgomery Clift que j'adore, ou James Dean, par exemple. Donc je suis peut-être peu charitable avec les comédiens. Ça ne m'intéresse pas beaucoup et je trouve que, si on a un regard pas trop hiérarchisant sur le monde, on peut trouver ces qualités chez beaucoup de gens : quelque chose qui éclate véritablement, au niveau de l'image. Chez des gens, des gens qui n'ont jamais pensé à ça, mais qui ont ça. C'est très intéressant : Anthony Hopkins, qui a joué dans Le silence des agneaux, joue aussi dans Les vestiges du jour. Et tu te dis: "Ce grand comédien anglais, qu'il est différent d'un film à l'autre". Mais je me demande si c'est vraiment le cas. J'ai pris beaucoup de plaisir, pendant la projection, à imaginer que son personnage était Hannibal [Hannibal Lecter est le nom du personnage d'Hopkins dans Le silence des agneaux, NDLR]. C'est ça, un de mes problèmes avec les comédiens: c'est qu'ils triment avec eux tous les films qu'ils ont fait avant. Alors, c'est vrai que moi je vois mes films comme une propriété privée. Par exemple, le problème de Marlon Brando, avec qui j'ai toujours rêvé de travailler. Mais, le fait demeure que s'il est dans ton film, il apporte avec lui tous les films qu'il ait jamais faits. Et je ne veux pas de ça, je n'appartiens pas à cette tradition-là, je ne le veux pas. Pourquoi je voudrais qu'il y ait aussi Apocalypse now, L'équipe sauvage, Sur les quais, et je ne sais quoi d'autre dans mon film ? C'est peut-être un raisonnement un peu bizarre, mais j'y crois très fort. Ce qui est vraiment extrêmement bien chez Godard, c'est qu'il a affronté chacun de ces problèmes et il a trouvé une solution pour lui-même. Lui, il prend une vedette après l'autre, pour leur faire jouer leur propre rôle. Depardieu n'est pas autre chose que Depardieu dans Hélas pour moi, Terzieff n'est pas autre chose que Terzieff dans Détective : il est précisément cette personne qui était dans tous ces

films avant. Donc, il n'y a aucune illusion là-dessus. Et ce qui est bizarre, c'est quand tu vois un film comme Les vestiges du jour et tu vois Anthony Hopkins jouer ce majordome, tu te dis que peut-être, juste derrière cette porte-là, il est en train de manger quelqu'un.

Trouver ses propres sentiers

Pour moi, on ne peut pas échapper à l'idée des médias. On n'est plus innocent vis-à-vis du cinéma. Soit on est cinéphile -moi je ne suis pas cinéphile, mais soit on est cinéphile et on est complètement cuit : on ne voit les films qu'à travers d'autres films. Donc, il n'y a aucune expression, sauf celle de quelqu'un qui sorte complètement de cette tradition-là, pour vous impressionner. Donc, Close up [d'Abbas Kiarostami, NDLR], à la limite, ou un film qui vient d'ailleurs, une sorte d'OVNI qui arrive comme ça et vous n'avez aucune idée de comment manier ça. Donc, très bien : mais il n'y a pas suffisamment de cinéphiles pour faire tout un travail pour mettre les cinéphiles dans la merde, la merde c'est-à-dire : "Je n'ai plus de langage pour parler de cet objet-là". Ça ne vaut pas la peine, de toute façon parce que ce n'est pas une, disons population, suffisamment intéressante : elle n'est pas très grande et elle est de plus en plus isolée. Donc, le problème, c'est en fait de mettre les gens un peu sur le cul à chaque coup. Donc, je crois que Cassavetes, c'est une œuvre qui fait un peu ça; un peu moins maintenant, parce qu'on connaît. Mais à l'époque de sa découverte, elle était éblouissante. Mais à mon avis, on ne peut pas plaider pour une sorte de naïveté systématique : "Voilà l'écran, le rideau s'ouvre et ça va être une nouvelle expérience". Soit l'expérience a été complètement dévoilée par la couverture médiatique, pour un film comme Little Buddha [de Bernardo Bertolucci, NDLR]. Ça vaut à peine la peine d'aller au cinéma pour voir le film parce que quelquefois on l'a déjà, soit par des extraits soit par des choses qu'on a lues. On a imaginé des choses et on ne peut être que déçu, de toute façon. C'est quelque chose de terrible, à mon avis : vis-à-vis d'un cinéaste, vis-à-vis du monde, vis-à-vis de ce qu'est la conséquence d'un grand succès. Donc, soit il y a la publicité, soit il y a des comédiens qui vont faire leur numéro, soit ça va être une histoire à laquelle on ne croit pas. Alors, pourquoi les gens sont tellement attirés? Pourquoi ils retournent, disons sans cesse se faire fouetter ? Ils ne sont peut-être pas si fouettés que ça, mais en tout cas confirmés dans leurs préjugés. Il y avait un courant très fort qui disait à un certain moment : "Il faut s'engager sur ce terrain-là, parce que tout le monde est là. Est-ce qu'on ne peut pas faire un film qui ressemble à tout ça mais qui fait passer autre chose, une autre vision du monde ?" Je ne sais pas, mais je ne peux pas le faire de toute façon. Je suis déjà trop marginal, trop impatient. Mais je doute fortement que ce soit possible, parce que je crois que le langage est déjà pollué. Je crois que c'est quasiment impossible d'entrer sur ce terrain-là et sortir avec quelque chose qui dit quelque chose de différent. Et je crois que ça devient de plus en plus difficile parce que le mode de production fonctionne comme un mode, pas seulement de censure, mais de mise en scène presque. C'est-à-dire que vous écrivez un scénario, vous n'avez aucun pouvoir ; le seul pouvoir que vous avez, c'est que quelqu'un pense que vous êtes doué . On ne sait pas très bien ce que ça veut dire mais ça peut vouloir dire : "Vous êtes le bon matériau pour être mis en forme afin de fabriquer le bon produit". Ça c'est la pire des versions. La meilleure, c'est "Vous êtes vraiment un génie" et c'est vrai qu'en Europe, il y a un discours comme ça ; en Amérique, ça n'existe plus. C'est-à-dire l'idée d'être un génie coupe du marche : ça n'existe plus. Spielberg est génial, parce qu'il sait mieux que tout le monde comment faire des produits, de toutes sortes. Mais ici on peut être un génie dans un sens culturel, chaque année un peu moins, mais ça existe quand même. Et c'est ça le vrai terrain de l'exception culturelle européenne. Ce n'est pas Germinal [de Claude Berri, NDLR] mais c'est une attitude vis-à-vis de la culture. Donc, quelqu'un vous dit que vous êtes génial, votre scénario est accepté : à ce moment-là vous êtes dans un système dont il est extrêmement difficile de sortir. Et puis, qu'est-ce que ça veut dire, en sortir, au fait ? Je suis très sceptique et plutôt intéressé par tous les gens qui essaient d'emprunter des sentiers à eux.

Tous les supports sont égaux

Je n'aime pas le ton "Moi, je ne travaille pas en vidéo". Le vrai problème, c'est qu'il y a une énorme différence de résolution entre le 35 mm et la vidéo. Ça va changer, avec la haute définition et tout, mais il va rester une chose. C'est que le film est quelque part lié à une sorte de clarté, y compris une clarté de pensée héritée du dix-neuvième siècle, qu'on n'a plus. A mon avis, le film est idéologique, il l'a toujours été. C'est une question de mettre clairement une idée après l'autre: le montage a toujours été imaginé comme ça. La vidéo, c'est autre chose: même si tu le pratiques comme ça, avec des plans, en fait tu ne penses pas en termes de plan, mais de mouvement, de geste, de continuité, et c'est inscrit au fondement, à la base de tout ça. La vidéo, c'est électronique et le film, c'est chimique. Même cette idée de diviser le film ressemble beaucoup à une manière de voir le monde: ça ressemble à la ville de New York, par exemple. Le film : tous ces petits carrés qui sont mis ensemble : les cellules. Et une manière d'imaginer le travail: c'est même dans le langage, quand on parle d'une

cellule, une unité de l'organisation. La vidéo, ce n'est pas du tout ça, ça n'a rien à voir avec ça. On a un autre sens du temps. Le signal vidéo est quand même ondulatoire, un signal en continu. C'est imprécis, c'est un peu flou, comme notre façon de voir les choses. Si j'ai un sentiment comme ça, c'est que le film reste une chose venue d'une culture qui est en train de nous échapper, que la vidéo c'est ce qu'on mérite : je le vois un peu comme ça. Et je le travaille un peu comme ça. Donc, de temps en temps je me dis : "C'est vraiment comme la vidéo", parce que c'est comme ça qu'on vit. Par exemple, j'avais ce sentiment-là quand j'ai fait un film sur un vieux nazi. Ce film a été tourné en vidéo et je peux passer éventuellement en 35 mm; ça peut être vu autrement mais ça reste de la vidéo. Et j'étais content de tourner en vidéo parce que je me disais : "Comment tu peux traiter du génocide avec cette espèce de poids culturel que le film porte en soi. Je crois que c'est quelque chose de subjectif, on retrouve ça dans cette distinction bourgeoise qui consiste à dire: "Moi je ne tourne pas en vidéo". C'est le même culturel qui se cache derrière. Dans les écoles de cinéma partout dans le monde, à la FEMIS, par exemple, on réserve son génie pour son premier long métrage en 35 mm. Partout où je vais je demande: "Mais où sont vos longs métrages vidéo ?" ; je suis sûr qu'ils existent, mais je ne les vois pas. Alors, ça me trouble parce que je pense que si quelqu'un veut faire du cinéma, normalement, la première chose à faire, c'est faire du cinéma, ce n'est pas prendre des cours. Parce que moi j'appartiens à une génération où personne n'a fait d'école de cinéma de toute façon ; l'explosion des écoles de cinéma en Amérique, c'est au milieu des années 1970 et surtout les années 1980, comme une énorme nouvelle industrie, destinée à faire vivre beaucoup de monde. Mais avant ça, tout le travail était plutôt celui d'un apprenti. Mais maintenant, le langage est là, la machine est là, ça ne coûte pas très cher, alors pourquoi ne pas faire un film?

Ce qui m'a intéressé dans le cinéma, c'est la même chose que le roman ou la peinture : une certaine manière de danser avec le monde autour. D'un côté, il y a une sorte de croyance que le monde existe et qu'on peut utiliser ce monde-là pour raconter des choses : ça c'est l'art figuratif, naturaliste, un certain type de photographie (par exemple Walker Evans). C'est un amour énorme pour les choses du monde, et l'idée qu'il y a un moyen pour capter et figer ça, même si c'est en mouvement, et le partager avec les autres. À l'autre extrême, il y a un grand doute quant à l'existence du monde et tout est donc un jeu de transformation, de représentation, de plein de choses beaucoup plus abstraites. Mais pour moi c'est la même chose dans les tableaux ou la musique. Donc, je n'ai pas du tout abandonné ce projet qu'était le cinéma. Mais que ce soit cinéma ou vidéo ne me dérange pas. Chacun de ces outils à un rapport un peu différent avec ces projets-là ; on peut faire les choses différemment. Peut-être va-t-on arriver à un moment où cette idée que le monde existe ne va susciter aucun intérêt, où on va avoir des électrodes reliées à nos têtes, et tout va être dans une sorte de court-circuit. On va dans ce sens-là, on va vers une idée qui consiste éventuellement à dire: "Est-ce que je ne peux pas faire des films juste en les imaginant ?". En ce moment, il faut faire un scénario et que quelqu'un dépense beaucoup d'argent pour que ce scénario devienne réel. Mais à un certain moment, je peux avoir des électrodes qui me relient directement à un ordinateur et que ces pensées-là ou ces images-là se concrétisent, à travers quelque chose. Mais ça c'est un peu loin de mon projet du début. Moi, je suis partant mais ça va un peu changer les choses.

Mon petit terrain à moi

J'avais l'impression, devant le cinéma hollywoodien - quand j'étais très jeune, dans les années 1950 - que ça ne parlait absolument pas de choses que je voyais, que je vivais. Ça me semble un instinct important vis-à-vis des choses. Ce qui est grave, c'est qu'on est peut-être en train d'essayer de miner la confiance que l'individu peut avoir en sa propre expérience. Il est de moins en moins évident que si toi tu sens les choses différemment de tous les autres, tu aies droit à cette vérité-là. Ça c'est une des choses qui se perdent. Il y a beaucoup moins de choix, par exemple dans les produits culturels, c'est aussi simple que ça. L'idée d'un cinéma différent, c'est qu'il y a un regard différent. Donc si on ne voit pas vraiment beaucoup de regards différents, on a de moins en moins de confiance en le fait que soi-même on puisse avoir un regard. Je ne parle même pas de faire des films, mais juste de l'idée que : "Cette manière de penser ma vie ne me va pas". Ce qui a été mis en place, mais vraiment très très fort dans les années 1980, c'est qu'on peut avoir toutes les idées qu'on veut, mais il faut être réaliste. Ça, ça n'a rien à voir avec les problèmes du cinéma; le cinéma, c'est un peu parallèle à tous ces problèmes-là. Là, c'est extrêmement grave.

Moi, je retourne toujours à une idée - et peut-être est-ce mon petit territoire à moi. C'est que la plupart des questions intéressantes n'ont rien à voir avec le cinéma. Le cinéma, c'est une sorte de résultat, le précipité, comme dans une expérience de chimie par exemple, d'une vie ou d'un projet de vie. Le cinéma qui m'intéresse c'est un peu comme ça. C'est évident que de ce point de vue-là, on peut commencer à faire des tranches de cinéma différentes. Il y a le cinéma hautement commercial, qui se voit plutôt comme un projet, un produit, pour satisfaire une demande qui est là. Le cinéma qui

m'intéresse est celui où les gens arrivent à dire quelque chose par rapport à un dialogue entre leur vie et le monde autour d'eux. C'est devenu par exemple le sujet du cinéma d'auteur, mais pas seulement. Il y a un certain cinéma hollywoodien qui intervient dans ces eaux-là, donc ça m'intéresse. Mais le problème, c'est d'analyser le monde. Il y a tellement d'enjeux extraordinaires et le monde a tellement changé depuis le Mur de Berlin, pour parler comme ça. Parce qu'il y avait une vraie logique dans l'idée bipolaire, même si on n'était pas pour un pôle ou l'autre. Mais c'était intéressant parce qu'il y avait beaucoup d'espace qui se dégageait par le fait qu'il y avait une compétition entre deux idées qui se montraient peut-être très similaires en fin de compte, mais moi j'étais assez protégé par un monde bipolaire; je suis assez vulnérable dans un "mono-monde", un monde hautement "monothéiste", terrifiant. Et quand tu vois la logique d'un pays comme le Viet nam, absolument obligé d'abandonner certaines choses pour y participer. Ou la Chine, qui est embarqué dans une histoire tellement, tellement grandiose, avec un milliard de citoyens ; la situation en Afrique, etc. Quelque part, c'est là, pas la matière du cinéma, parce qu'il ne s'agit pas de faire des films sur ça, mais en nous plongeant par exemple dans les stérilités européennes, en essayant de comprendre : "Mais, pourquoi ?". Parce que moi j'espérais beaucoup d' Europe. Si en plus d'un monde monopolaire, il y a une Europe feignante qui se replie sur elle-même de manière con, c'est vraiment terrible, parce que là, ça laisse les Etats-Unis dans leur innocence vorace et dangereuse, plutôt sympathique mais prête aux pires dérapages.

Ce qui est intéressant maintenant, c'est de comprendre les points de vue qui sont différents et qui donnent différentes choses à voir. Presque partout, le discours sur le marché libre est le même. Une autre façon de voir le monde, c'est de le concevoir non pas comme monopolaire mais multi-polaire, et ça va donner un autre film de le voir comme ça. Ce qui m'intéresse, c'est les gens qui peuvent vivre et travailler avec ces multiples points de vue. A mon avis, ça va donner un bon cinéma, qui donne aussi aux autres. Beaucoup vivent le monde comme ça, mais quand il s'agit de faire des films, en général tout ça se perd. Par exemple, toute tentative de présenter la complexité du monde en faisant un travail un peu traditionnel, narratif, est à mon avis complètement foutue d'avance. Il doit y avoir un autre manière de plonger dans ces problèmes-là, de créer ce monde-là

Propos recueillis à l'occasion de la venue de Kramer au Kino-Ciné de Villeeneuve d'Ascq en 1996, à l'occasion d'une double programmation réunissant Ice de Kramer et Titicut follies de Wiseman.

Le "point de départ" (titre du précédent long métrage de Robert Kramer) est au fond déjà contenu, à plus d'un titre, dans son titre. "If you talk the talk, you better walk the walk" est une expression des ghettos noirs américains qui pointe la nécessité d'accorder ses actes à ses paroles. Ce credo a été "prêté" au metteur en scène par sa fille Keja, dédicataire du film qui a aussi mis la main à la pâte. Cette genèse se réfléchit dans le récit où on retrouve un couple parental dont la fille s'en va découvrir le monde à la nomade. "Ce que je voulais, c'était la compagnie des autres. Ça a commencé dans le Sud. Il y avait une famille... Nellie, Abel, Raye, une famille comme j'en avais eue. Bientôt, nous étions inséparables. Vous savez, parfois un vent fort vous mène ou il veut" dit la voix de Kramer en off et en introduction. Enfin, l'idée de marcher en parlant, de la parole en marche, de la pensée qui s'harmonise avec la marche est bien sûr sous-jacente dans la démarche vagabonde qui est celle de Robert Kramer (à propos de qui on serait tenté d'écrire que bourlinguer, parler, marcher, filmer sont des actes sinon équivalents du moins de nature fort semblable). Dans celle aussi d'un certain Serge Daney, grand penseur-marcheur-parleur et frère de sens du réalisateur de Route one / USA.

Kramer aime être avec les siens, mais à sa manière: filmer (l'Autre, l'ici, l'ailleurs) est affaire de débit, de phrasé, de respiration; savoir comment poser, comment placer sa voix est aussi important que de savoir choisir l'emplacement de la caméra: à bonne distance et à l'endroit juste. Filmer, c'est respirer; filmer, c'est filtrer (Voir JLG / JLG de Godard). La voix de Kramer telle qu'entendue dans Walk the walk contient en substance toute sa présence dans (et avec) ce dernier film. A la fois disponible et distante, traductrice d'une proximité diluée ("Tu sais où me trouver si tu as besoin" dit-elle à la fin, au moment des adieux avec la jeune Raye), d'une distance loyale: elle est comme filtrée par la camera. L'inscription oblique du cinéaste dans le film se rapproche, tout en se distinguant, de celle observable, par exemple, dans Route one. Ici Kramer est - à la dérobée, certes, de manière fugace, mais marquante - présent physiquement à l'image. Un plan nous le montre brièvement de dos en train de consoler Nellie, la mère, en pleurs dans ses bras. Il dialoguera par ailleurs avec elle, offrant au passage à Laure Dutilleul - qui nous en fait cadeau à son tour - la possibilité d'un regard-caméra à la fois sensuel (direct, profond, sans ambages mais tout en rondeurs), maternel, mûr, acceptant sans amertume, comprenant sans résignation. Un des plus beaux que le cinéma récent nous ait donnés, en tout cas. Compagnon discret à la présence enrobée d'absence, épaulé sur laquelle il est bon de se

laisser pleurer, accompagnateur disponible et fiable, "entraîneur" (à la fois au sens sportif et, stricto sensu, celui qui permet d'aller de l'avant) sur qui on peut compter, mais qu'on peut aussi congédier au besoin, comme le fait Abel. Le tracé du filmeur est parallèle à ceux des filmés, sans jamais les barrer, sans que jamais le réalisateur ne barre le chemin à ses personnages.

Cette posture spéculaire réfractée est en fait revendiquée dès les premières images par le cinéaste, avec le générique "fait à la main", en l'occurrence celle de Kramer inscrivant le titre et les noms des acteurs sur les pages d'un calepin posé sur une table ou on aperçoit également une boussole, dans un lieu qui ne tarde pas à s'avérer être un phare (avec la voix-off qui exprime le désir de compagnie déjà évoqué). Ouverture paradigmatique s'il en est, qu'on est d'ailleurs libre de juger un rien appuyé symboliquement. Toutefois, quand il s'agit de rendre présente la famille au seuil de l'atomisation (mais partir c'est aussi (se) créer de nouvelles possibilités communautaires) Kramer sait trouver un sens presque fordien de la concentration, de l'économie narratives - avec un petit glissement de tonalité par rapport aux prémices à la Marker. La séquence démarre avec quelques plans montrant la façade d'une maison; suit un gros plan sur le visage d'une jeune fille dont le regard permet de passer au corps (lequel précède donc le visage) du père, noir, en survêtement, de manière toujours fragmentaire. Enfin la mère blanche (vers qui la transition se fait toujours par le regard-relais) est vue en train de mettre dans son cartable des photos qui semblent de caractère scientifique (il s'agit en fait d'images de cellules micro-organiques). Raye, Nellie et Abel sont là, tout simplement.

Trois êtres, trois corps, trois regards (le père, la mère, la fille ou l'athlète, la biologiste et la chanteuse) et ce qu'il en advient : à partir de ce capital fictionnel minimal, Robert Kramer se livre à un travail de cartographe, du souterrain plus que de la superficie, d'archéologue du quotidien et de shaman de (et par) la modernité.

Le monde est tellement là qu'il n'est pas même besoin de le désigner; il suffit d'en prendre le pouls (le personnage kramerien par excellence est celui du médecin, exemplairement incarné par Paul Mclsaac dans *Route one* et *Doc's kingdom*, guérisseur et sourcier-sorcier). C'est aussi ce que semble souffler par en-dessous, sur le mode du basso profundo, la pulsation rythmique qui ouvre et clôt le film dont la musique est due à Barre Phillips (avec la contribution du guitariste Terje Rypdal). Il est remarquable qu'au terme d'un triple parcours filmé par un Euro-Américain au plus près de la chair, de la douleur des individus et de leurs rencontres émerge comme le dessin à l'encre invisible d'un "Europe aux anciens parapets" (Rimbaud) où règnent, de Berlin à Odessa en passant par Zurich plus que jamais la peur (de l'Autre - et donc de soi) et la déréliction, dans ce qu'elle peut avoir de plus matériel et journalier mais aussi, et c'est inévitable, politique et spirituel.

Partir, c'est guérir un peu : chez Kramer le départ est souvent moyen détourné, presque magique car procédant d'un rapport magique au monde, de soigner (ou d'évoquer, mais c'est la même chose) les blessures (*Route one*, Berlin 1990, Point de départ) présentes ou passées - et à venir aussi quelquefois. Abel rééduque, au cours - mais aussi par - son périple sa jambe meurtrie (notamment sur les escaliers du belvédère d'Odessa, évocateur de la Révolution d'Octobre comme du Cuirassé Potemkine), ne court plus contre mais vers les autres (la scène de guerre qui fait écho aux conflits yougoslave et tchécoslovaque, où il se précipite vers l'enfant touché par les éclats d'une explosion). Par-dessus tout, son corps- être découvre enfin le langage: voir la rencontre avec le petit karatéka russe qui donne lieu à un véritable dialogue sportif, grâce à un espéranto corporel improvisé.

C'est, enfin, la pérégrination d'Abel qui, par le gommage frontalier, par l'abolition douanière dus à la facilité avec laquelle il passe d'un pays à l'autre, fait émerger l'idée, centrale aussi dans le cinéma fordien, qu'une frontière n'est pas obligatoirement une ligne de séparation et de fracture mais peut devenir une étendue, un sas, un territoire communal ou dialoguent maison et monde, ou le monde est la maison, à la fois intensément familial et d'une foudroyante fraîcheur: "sur le no man's land, les fleurs sont d'une beauté inhabituelle" (Vladimir Vissotsky).

Tous deux des "searchers" (titre original de *La prisonnière du désert* de John Ford) à leur manière, le père et la fille voyagent pour revivre, revoir, redéfinir - leurs failles, mais aussi leurs actes et activités habituels : la course pour Abel, le chant pour Raye partie parce qu'elle "ne pouvait plus respirer", considérant que sa voix sera le résultat de sa vie. C'est à travers elle que sera filmée la texture immédiate du monde qu'est le regard des autres, que sera consigné l'orphelinat du travail privé de l'homo faber (les machines agricoles qui semblent fonctionner toutes seules, les galeries de mine vides, l'usine désaffectée). C'est par sa voix que se fera entendre le programme de *Walk the walk* lorsque, sous l'œil doublement et doucement complice de la caméra et du metteur en scène, elle lit, comme un prélude à sa partance, à l'instar de Doc se replongeant dans la poésie whitmanienne avant de prendre la "Route one", un extrait du *Journal du voleur* de Jean Genet qui prône la recherche du sacré au-dedans même du sordide. Son itinéraire est jalonné d'intercesseurs, essentiellement féminins: la vieille femme, sorcière bienveillante rencontrée dans l'usine déserte, qui la recueille chez elle et la reconforte; l'assistante sociale allemande dévouéesans condescendance aucune aux

toxicomanes ; la parlementaire Aline Pailler. Mais avant cela, c'est déjà une femme, sa grand-mère avec son accent méridional et mélodieux, ses yeux bleu limpides, son beau visage buriné qui l'encourage à partir en lui faisant un legs symbolique, de même qu'elle saura secouer, à tous les sens du mot, Nellie obnubilée par la "perte" de sa fille. Le départ est aussi ce qui permet de vraiment rentrer chez (c'est-à-dire en) soi. A la fin de son parcours (diégétique, en tout cas), Raye accepte d'être une habitante de la frontière, s'accepte soi-même : être métisse, dans l'entre-deux, dans l'inter-dit, dans l'indécis (elle choisira de ne pas connaître le résultat du test de dépistage du sida).

Mais ceux qui partent sur les routes ne parcourent pas forcément le plus de distance: la filmographie kramerienne est féconde en "voyageurs immobiles" (telle la vieille femme d'origine indienne de Route one, en partance permanente sur son rocking-chair) et Nellie, à sa manière, en est une. Le directeur du centre scientifique ou celle-ci travaille l'avait clairement énoncé en parlant de la réaction des cellules qu'ils étudient face à la lumière : soit elles filtrent soit elles bougent. Nellie reste sur place (mais parviendra à se rendre perméable), décante, déchante. Cependant, sa fixité ne sera pas synonyme de fixation, celle-là même qu'elle tend d'abord à développer à l'endroit de sa fille et n'est que possessivité parentale camouflée inconsciemment en inquiétude bienveillante. Une fois de plus, c'est une affaire de "bonne distance". Nellie se sent à la fois trop proche et trop loin de Raye ; peut-être est-ce cela aussi qui définit sa position vis-à-vis du spectateur que je suis et la rend lointanément si attachante, "so far away so close". Mais, à partir d'une descente en ses enfers - et affaires - intimes (d'où va l'extirper la gifle de la grand-mère), elle arrive à reprendre contact avec la vie (prélève des échantillons en milieu naturel, couche avec un de ses collègues), à comprendre le besoin de départ des siens, à comprendre tout court, et en embellit. Etre avec les autres, c'est les laisser être eux-mêmes. C'est en faisant un détour par soi-même qu'on parvient à autrui, ce qui ne va pas sans prise de risques - y compris celui qu'un soir sur un bateau quelqu'un vous tende un poignard SS portant l'inscription "Il faut être et non paraître". D'où aussi le sens du chant que Raye, accompagnée par un organiste entonne dans la petite église et dont les paroles disent: "Blesse-moi avec ton regard mais réjouis-moi avec ton sourire".

Il s'agit en fait de débusquer le sacré dans l'immédiat par le biais d'une sorte de mysticisme matérialiste, d'une magie quotidienne qui est à restaurer, d'une alchimie ordinaire, "démocratique" qui est à réhabiliter. "Une telle opération ne se pouvait réussir par la dialectique, alors j'eus recours à la magie" dit une phrase de Genet recopiée à la main et qu'on saisit au vol lorsque défile le générique de fin, "hand made" comme l'inaugural. Là où d'aucuns (Godard, Hartley, Greenaway) se concentrent sur l'opération poétique, Kramer, de concert avec Marker, en scrute l'objet. Chez lui, la symbolique n'est pas derrière mais avec les choses - une symbolique d'accompagnement en somme.

Ce cinéma de l'être-avec n'hésite point à faire entendre par ailleurs "la plainte haute de l'être qui défaille au bord du vide pur" (Julien Gracq), à rompre les amarres pour - sans que jamais il soit question d'économiser ou de monnayer sa générosité - se distancier loyalement. Car si être avec les autres c'est les laisser être eux-mêmes, c'est aussi demander sans mot dire qu'on vous rende la politesse. "T'aimer, c'était partir" écrit Delphine à Yvan dans le dernier film, beau, mesure, spontané de Pascale Ferran; chez Kramer on a toujours (du moins a-t-on toujours la possibilité de recouvrer, à condition d'en payer le prix) "l'âge des possibles". Et chacun sait que c'est celui-là le plus bel âge qui soit.

Civan Gürel

Article extrait du Tausend Augen #8

©tausendaugen/2000