Document généré le 3 juil. 2025 11:50

24 images

24 iMAGES

Entretien avec Robert Kramer

Michel Euvrard

Numéro 46, novembre–décembre 1989

Cinéma documentaire

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24486ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Euvrard, M. (1989). Entretien avec Robert Kramer. *24 images*, (46), 45–46.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

ENTRETIEN AVEC *Robert Kramer*

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHEL EUVRARD

PHOTO : JACQUES DUFRESNE

Deux membres de l'équipe de tournage entourent Robert Kramer portant chapeau, et Paul McIsaac; comédien dans ***Route One, U.S.A.***

MAL CONNU AU QUÉBEC, ROBERT KRAMER EST L'UNE DES FIGURES MARQUANTES DU CINÉMA UNDERGROUND AMÉRICAIN DE LA FIN DES ANNÉES 60. POLITIQUEMENT ENGAGÉS, SES FILMS VONT DE LA FICTION RACONTANT LE PROJET D'ASSASSINAT DU PRÉSIDENT DES ÉTATS-UNIS PAR UN INTELLECTUEL (**THE EDGE**, 1967) AU DOCUMENTAIRE SUR LES COMBATTANTS NORD-VIETNAMIENS (**PEOPLE'S WAR**, 1975). FONDATEUR D'UN IMPORTANT GROUPE DE CINÉMA MILITANT, *NEWSREEL*, KRAMER A QUITTÉ LES ÉTATS-UNIS POUR LA FRANCE EN 1979. C'EST CEPENDANT DANS SON PAYS D'ORIGINE QU'IL A TOURNÉ **ROUTE ONE, U.S.A.**, L'UNE DES OEUVRES MAJEURES PRÉSENTÉES À L'OCCASION DE L'ÉVÉNEMENT «LE DOCUMENTAIRE SE FÊTE».

VIVRE EN CINÉASTE

Depuis mon départ des États-Unis en 1979, je me fais un point d'honneur de vivre de mon métier de cinéaste. Avoir besoin de gagner sa vie constitue un critère non subjectif, et savoir que quelqu'un va payer le film est psychologiquement important. En même temps, je ne pense pas au public. Cependant j'ai une idée du rythme, de ce que je pourrais, moi, supporter dans une salle, ce qui est tout de même lié à la rencontre d'un public.

J'ai fait des films industriels, mais jamais je n'ai été obligé de faire des films contre mon gré, et petit à petit c'est devenu plus facile. Maintenant, quand on me demande de faire un film, on sait généralement qui je suis, et c'est moi qu'on veut pour réaliser ce film.

J'ai commencé à faire des films à un moment où le champ était plus large pour les cinéastes indépendants; quand le champ s'est rétréci dans les années 70, j'avais déjà réalisé un certain nombre de films, mais les seules possibilités aux États-Unis se résumaient à Hollywood ou la télé. Hors de ce choix restreint, il fallait trouver un autre moyen de gagner sa vie tout en s'efforçant de réunir les fonds nécessaires pour financer un projet. Or je pense — voyez l'exemple de Godard — qu'il est très important d'assurer une continuité.

J'ai passé plusieurs années en Europe, dont deux au Portugal (et en Angola) où j'ai tourné en 1977 ***Scenes from the Class Struggle in Portugal***, monté aux États-Unis. Avant mon départ, j'avais pris des contacts en France pour un film qui devait être tourné en 79 et ne l'a été qu'en 80, puis un film en a amené un autre... Cela signifie qu'il existe en Europe un terrain moyen entre le grand public et les petits auditoires spécialisés; cependant, le financement des oeuvres qui se situent dans cette tradition ne provient plus aujourd'hui de l'INA et des producteurs, mais de la télévision, la SEPT ou Channel 4. En Europe, au moins la tradition et le dialogue culturel se poursuivent, alors qu'aux États-Unis tout est lié au marché.

LE RETOUR AU PAYS

Pour ces raisons, beaucoup de cinéastes de différents pays ont choisi l'Europe, pour finalement constituer, à la faveur de festivals comme celui de Pesaro à la fin des années 60, et celui de Rotterdam sous la direction de Hubert Bals, une sorte de «famille». ***Route One, U.S.A.***, je l'ai conçu, en partie, comme un outil pour fouiller la question du documentaire et de la fiction. À mon avis, le cinéma est devenu la plus conservatrice, sinon la plus réactionnaire des formes d'art. Alors que les formes modernes du rapport avec la réalité, le collage par exemple, datent déjà des années 20, on en est encore

The Edge (1967)

Paul McIsaac dans *Doc's Kingdom* (1987)

quand il s'agit du cinéma à parler de «miroir», de «reflet»... Dans ***Route One, U.S.A.***, je cherche à illustrer la complexité du problème, à poser la question: «Qui tire du sens?» Alors que nous avons mis cinq mois pour le tournage, le repérage a duré deux semaines et le voyage s'est effectué en direction inverse de celle du film, soit du sud au nord, à la recherche des lieux plus que des gens.

La partie du voyage qui se déroule en Nouvelle-Angleterre évoque le passé, la famille, le poids des valeurs traditionnelles — religion, patriotisme — les origines: Doc, au bingo amérindien, parle de sa mère. New York représente la destruction, avec l'épisode de Doc et des enfants, et le petit phare rouge de l'époque coloniale maintenant blotti sous le pont de Brooklyn. Washington, c'est la guerre, avec la visite au camp de Fort Bragg et l'entraînement des parachutistes. Le film s'organise en chapitres correspondant à autant d'arrêts dans tel ou tel lieu, et à mesure qu'il avance, les différentes manières de rendre compte de l'expérience deviennent moins primitives; je ne me sentais pas aussi libre en Nouvelle-Angleterre, d'où je viens, qu'en descendant vers le Sud, que je connais moins...

À travers le personnage de Doc c'est, entre autres, l'idée de responsabilité sociale qui est évoquée. En voyageant comme il le fait, Doc a le sentiment qu'il élude cette responsabilité. Dans la séquence de la conserverie de poissons en Nouvelle-Angleterre, la table sur laquelle les homards sont découpés lui rappelle une table d'opération; à l'aquarium, il est en blouse blanche, et dès que possible, à New York par exemple, il reprend une activité médicale.

MOI ET L'AUTRE

Paul (McIsaac) était responsable du personnage de Doc; il me soumettait des propositions, que j'acceptais ou non. Pour l'épisode de la soupe populaire, à Bridgeport, il connaissait quelques personnes qui y travaillaient, puisqu'il y a travaillé lui-même une ou deux semaines avant le tournage, pendant que je préparais d'autres épisodes ailleurs. Il savait donc de quoi on pouvait faire parler telle ou telle personne.

Tout au long du voyage, le rapport entre Doc et Robert (Kramer) se modifie; la complicité s'affaiblit lorsque Doc dit, chez le coiffeur à Fort Bragg, que le voyage est terminé. Ils se rendront jusqu'à Miami ensemble, mais alors que Doc cherche à s'enraciner, Robert pense toujours à voyager. Miami est une ville-frontière, presque une ville du tiers-monde: au-delà, c'est le Sud...

Après Miami, le cinéma redevient un sujet; de toute façon je ne filme que ce qui m'intéresse, je ne filme pas quelque chose parce que je sais que ça serait utile. En cela, Rossellini a toujours été pour moi un modèle.

Par exemple, l'attitude morale qu'il y a dans le rapport entre le tortionnaire, la victime et la caméra dans ***Rome, ville ouverte*** est tout à fait exemplaire. Je suis vraiment étonné, et pour tout dire scandalisé, qu'aucun des cinéastes consultés en vue d'établir le programme de la manifestation «Le documentaire se fête» ne se soit réclamé de Rossellini, et qu'en conséquence il n'y eut aucun de ses films présenté au cours de cette manifestation. ■