

24 images

24 iMAGES

Entretien avec Robert Kramer

Janine Euvrard

Number 92, Summer 1998

Cinéma et engagement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24006ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Euvrard, J. (1998). Entretien avec Robert Kramer. *24 images*, (92), 30–35.

ENTRETIEN AVEC

Robert Kramer

PROPOS RECUEILLIS PAR JANINE EUVRARD



Robert Kramer.

JACQUES DUFRESNE / COIL CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Un dossier «Cinéma et engagement» ne pouvait ignorer le cinéaste américain Robert Kramer dont tout le parcours cinématographique a été traversé par la «chose» politique. De *Ice* (1969) à *Point de départ* (1993), toute son œuvre est une tentative de réinventer une morale politique qui ne scotomiserait pas les rapports humains ni surtout le sujet filmeur. Marxisme, luttes du Tiers-Monde, socialisme, etc., ont été certes chez lui des enjeux politiques, mais toujours médiatisés par des images, passés au crible de la représentation cinématographique qui servait de lieu pour une dialectique de soi (avec un certain narcissisme) et des autres (la solidarité, la communauté auxquelles

croit encore et toujours le cinéaste). Il y a donc, chez Robert Kramer, à la fois un ethnologue, un archéologue et un mythologue de la fiction politique. Raison de plus pour l'interroger. — A.R.

24 IMAGES: *Votre itinéraire commence aux États-Unis, puisque vous êtes américain. Parlez-nous du début de votre engagement.*

ROBERT KRAMER: Mon intérêt pour le cinéma remonte à 1965. Avant cela, je n'y pensais pas beaucoup; j'aimais le cinéma comme tout le monde, mais je me voyais plutôt comme écrivain. Puis je suis entré dans «le mouvement», cette mouvance politique qui avait deux bases, d'un côté les Noirs et les droits civils, et de l'autre la guerre du Viêt-nam. Je suis devenu ce qu'on appelait un «organizer». Je travaillais dans une communauté noire. Quelques jeunes sont arrivés avec du matériel de cinéma, une caméra Éclair, le nouveau Nagra, du matériel très léger qui changeait complètement le rythme du jeu. Ils étaient en train d'apprendre le cinéma en le faisant, ils tournaient un film sur cette activité politique à laquelle ils participaient, qui est devenu *Troublemakers*, un très beau film. Je les ai suivis, j'ai commencé à travailler avec eux; j'étais absolument fasciné par l'idée qu'il n'y avait pas de tradition, pas d'appartenance; fasciné par cette possibilité de démarrer avec une idée qui commençait avec nous.

Qui est ce «nous» dont vous parlez?

Des militants: des enragés, des «aliénés», des marginaux, tous ceux qui disaient en même temps «non» à l'espèce de chape de plomb qui avait pesé sur les années 50 et «oui» au changement tous azimuts. Il y avait une prise de conscience très fraîche sur tous les sujets, et de là vient cette idée qu'on n'appartient à rien, qu'on a une liberté totale, et donc aussi une grande responsabilité.

Moi qui étais écrivain, je sentais derrière moi, lorsque j'écrivais, trois ou quatre cents ans de littérature, alors que le cinéma, j'avais le sentiment qu'il avait à peine commencé à exister, qu'il était là pour qu'on s'en serve, pour y trouver son propre rythme. Si on se demande: «Qu'est-ce que le cinéma?», une des réponses possibles est: «Le cinéma, c'est ce qu'on fait». Ce n'est pas ce que Welles a fait, c'est ce que nous faisons. J'ai donc appris dans cet esprit-là. J'ai embauché mes anciens copains pour tourner mon premier film, *In the Country*, qui est sorti en 1966 dans une indifférence absolue. Mais nous avons tout de même entrepris un autre film en alternance avec notre travail militant, et juste avant le début du tournage, Jonas Mekas a choisi *In the Country* pour le festival de Pesaro en Italie, où il a fait sensation. Il y a été perçu comme l'annonce d'un nouveau cinéma aux États-Unis. Jonas est donc revenu de Pesaro avec la seule copie du film et des articles de journaux. C'était fantastique! Ça voulait dire pour moi que ce que j'essayais de faire au cinéma, qui n'était pas accepté aux États-Unis, l'était dans



En haut, *Point de départ* (1993).

En bas, *Route One USA* (1989).

le contexte européen. À la fin de 1967, j'avais terminé un deuxième film, *The Edge*, puis nous avons créé Newsreel, une expérience rayonnante qui est devenue presque mythique.

Ce qui marque une époque, c'est la synergie qui permet que des choses difficilement imaginables auparavant, se font tout à coup facilement. Il a fallu très peu d'efforts pour rassembler et faire collaborer cinquante à soixante cinéastes qui voulaient œuvrer au sein d'un organe de propagande. Ils ont réussi à travailler ensemble et à résoudre des problèmes d'une manière certainement assez unique dans l'histoire du cinéma militant américain. La grande force de Newsreel fut d'être consciemment un organe de propagande qui n'était dirigé par personne, par aucun parti, aucune formation politique. Les gens de Newsreel étaient les fabricants et c'était à eux seuls de décider dans quel sens ce qu'ils faisaient serait le plus utile. Pendant deux, trois



Doc (Paul Mclsaac) dans *Doc's Kingdom* (1987).

ans, l'objectif a été de mettre en concurrence les opinions, les différentes lignes de pensée, et parce que nous vivions beaucoup dans le doute, l'analyse politique, pendant cette période, a été très riche.

Les choses ont continué comme ça jusqu'à mon départ des États-Unis à la fin des années 70. Il y a, je crois, dans une vie, dans un travail, une première arche inséparable d'un mouvement de masse assez confus: il y avait une couche dure, reconnaissable politiquement; une couche culturelle tout à fait nouvelle qui marque la naissance du rôle de la jeunesse (surtout du côté de la consommation, même si cela n'apparaissait pas ainsi à l'époque). Le mouvement suivait le rythme de la guerre du Viêt-nam. C'était une époque très dense, où il était possible de faire un travail sérieux au cinéma, complètement en dehors du système: des longs métrages en 16 ou 35 mm proches de ces documentaires dans lesquels on ne percevait pas de traces de l'industrie du cinéma. Il était possible de travailler complètement en parallèle, de trouver de l'argent qui, en d'autres temps, ne serait pas allé au cinéma. Le seul contact avec l'industrie était le laboratoire. À l'époque, je connaissais à peine quatre ou cinq personnes qui travaillaient pour la télévision.

J'ai eu envie de quitter les États-Unis quand il n'a plus été possible de travailler comme ça, quand il n'y a plus eu d'argent pour nos films, plus d'ouverture. Des questions bêtes, mais déterminantes, comme la nécessité de gagner ma vie, l'obligation de rentrer dans l'engrenage pour des raisons avant tout personnelles, ont fait qu'il est devenu beaucoup plus intéressant de venir en France.

Vous avez déjà dit que le cinéma était pour vous très secondaire dans ces luttes...

Je crois que le cinéma est très secondaire dans tout. Je pourrais dire exactement la même chose de ma vie depuis 1980: elle est secondaire dans la mesure où elle court derrière les faits. Durant cette époque beaucoup plus active et engagée (des années 60 et 70 n.d.l.r.),

le cinéma pouvait être utile, marquer les événements, servir à beaucoup de choses, mais on ne pouvait pas imaginer qu'il soit plus important que le reste. À l'origine de tout film, il y a la prise de position d'une personne, avec son corps et son âme. J'ai voulu dire aussi qu'une organisation de propagande comme Newsreel ne pouvait jamais agir *qu'en réponse à quelque chose*.

Vous avez déjà dit aussi : «Mes luttes ne plaisaient pas, ou plaisaient rarement aux populations locales».

Quand ai-je dit ça...? Mais c'est quand même très juste. C'est comme mon rapport avec le cinéma, qui est très impur, toujours *entre*, entre ceci et cela. Sur un certain plan, j'ai du mal à accepter les besoins et les envies des «populations locales» (mais c'est d'emblée une terminologie tellement méprisante!). Je n'ai pas voulu gommer cette contradiction et c'est certainement une des raisons pour lesquelles,

effectivement, je ne plais à personne. Cela est devenu beaucoup plus clair avec le temps. Dans deux ans, j'aurai soixante ans et je commence seulement à pouvoir dire: «Je suis cette personne-là».

Je voyage partout dans le monde en essayant que ça ne soit pas de la frime. Pourquoi retourner au Viêt-nam? Parce que je ressens une véritable nécessité d'engagement. Mais en même temps, ma vision des choses me place dans une position compliquée face, entre autres, aux «besoins locaux». La globalisation touche aujourd'hui tous les aspects de notre vie, notre manière de penser, d'imaginer les choses, mais à un autre niveau la vie continue à son rythme «local». Le lien entre les deux est très difficile à gérer.

Je sais que vous n'aimez pas le terme «documentaire», mais dans Ice, Milestone, The Edge, les protagonistes ne sont pas des acteurs. Peut-on dire qu'à partir de 1986 environ, votre attitude a changé? Le statut de Doc, joué par Mclsaac, est ambigu: il n'est plus le protagoniste d'un documentaire, mais il se rapproche plutôt d'un personnage de fiction. Dans quelle mesure est-il votre double, votre alter ego?

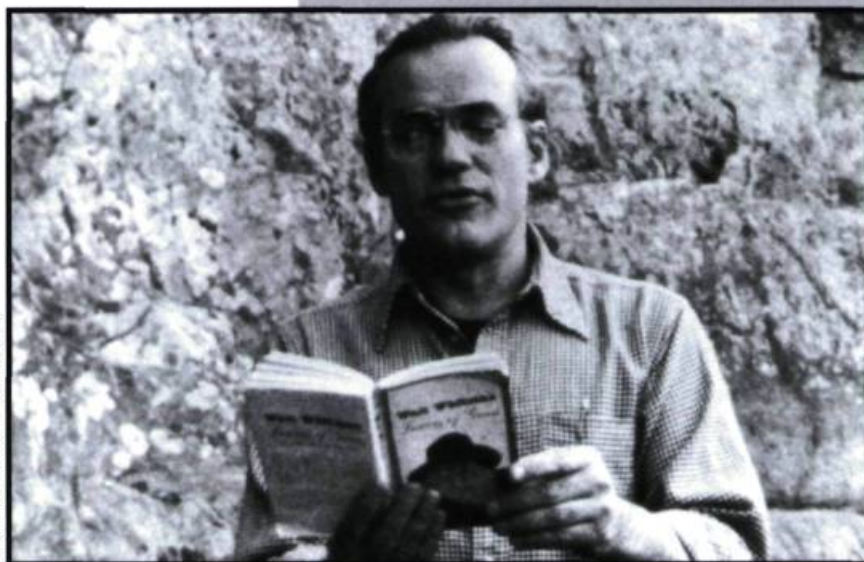
Je ne le vois pas comme ça. Doc était déjà le personnage principal de *Ice*, ça remonte donc à très loin, et je ne sais pas s'il y a un véritable changement en ce qui le concerne. Disons qu'il y a un changement de degré, les moyens que j'utilise sont devenus plus sophistiqués... J'en reviens à cette idée d'impureté que je considère, aujourd'hui plus que jamais, comme la force du cinéma. Le cinéma n'a pas les mêmes racines que le théâtre, la littérature ou les arts visuels. Il arrive soudainement en effectuant des mélanges, en amalgamant des choses — un peu de théâtre, un peu de littérature, un peu de photographie — de manière à correspondre à notre «intérieur extériorisé». Cette impureté nous révèle que le cinéma est toujours potentiellement si riche que le spectateur ne sait pas dans quel réel il se situe: «Qu'est-ce que je vois? le fantasme de quelqu'un, ou quelque chose qui s'est réellement passé comme ça?» Pour moi, au début, cette porte ouverte était quelque chose de si accueillant

que je ne me suis jamais tellement posé la question de la différence entre documentaire et fiction. Venant de la littérature, où je m'étais confronté à la difficulté d'écrire, le cinéma me faisait le don d'un réel devant lequel je n'avais rien à faire. Lorsque j'écrivais, je devais travailler des heures pour décrire une chambre, une atmosphère, pour faire entrer un personnage dans une histoire. Au cinéma, c'est déjà à l'image, il y a au départ un mélange étrange d'éléments trouvés et d'éléments créés. Mon premier film a été tourné dans la maison de mes parents que j'étais en train de vendre, tout comme les personnages du film sont aussi en train de vendre cette maison qui est celle de leurs parents. Le personnage masculin est joué par un comédien trouvé à l'Actor's Studio, William Devasne — qui est devenu une vedette de *sitcoms* —, tandis que le personnage féminin est joué par la compagne du directeur photo. J'avais entièrement écrit le texte, mais il a été constamment remanié avec les interprètes. C'est cela que j'appelle l'impureté, et elle

a toujours été présente même si les proportions entre ce qui est tiré directement du réel et ce qui est créé changent de film en film. Dans le film suivant, le personnage principal est de nouveau un comédien, et les autres ne le sont pas mais ont, comme tout le monde, peut-être rêvé de l'être. Je tourne alors avec des amis, dans des lieux que je connais, qui ont une importance subjective, parce que j'y ai vécu ou travaillé. C'est comme si je voulais que le cinéma immortalise, ou du moins marque, ces lieux et ces êtres.

Cela continue avec *People's War*, tourné au Viêt-nam en 1969. C'est un film qui a, apparemment, une forme beaucoup plus documentaire: la première partie s'organise autour de quatre ou cinq personnages, des Vietnamiens, qui parlent de leur vie à la première personne. Mais ces personnages sont des inventions, ils n'existent pas; ils ont été inventés au montage. Le matériau, ce qu'ils disent, provient de nos recherches, des deux mois passés au Viêt-nam, mais cette voix n'a jamais été celle d'une seule personne. On «greffe» par exemple une histoire passée, témoignage de la guerre contre les Français, sur les plans d'une vieille dame qu'on a filmée mais sans qu'elle nous dise jamais un mot. Inversement, on a construit avec quelques images fixes toute l'histoire d'un vieux monsieur qui, lui, nous a bien raconté cette histoire, mais pas avec ces mots-là. On ne s'est jamais demandé si on transgressait une certaine limite. Franchement, nous ne voyions pas très bien la différence entre ce qui, aux yeux de tout le monde, est la réalité et ce qui est la fiction. Nous étions, vis-à-vis des gens, vis-à-vis du journal de 18 heures, dans une position militante. Était-ce du documentaire ou de la fiction? En ce qui concerne la guerre du Viêt-nam, du point de vue des reporters du journal de 18 heures, notre film était de la fiction. Ils disaient: «On gagne», alors que nous savions mieux qu'eux ce qui était en train de se passer, nous savions que nous étions en train de perdre.

Mais nous allions beaucoup plus loin encore, parce qu'à travers les films, nous posions des questions aux gens comme: «Acceptez-



COIL CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Doc (Paul McIsaac) dans *Route One USA*.

vous la manière dont vous vivez? Voulez-vous vraiment changer de vie?» C'était une façon de dire: «Tout le monde dit que c'est ça, la réalité, mais il y en a une autre.» On est donc dans un discours beaucoup plus complexe, qui demande: «Est-ce qu'une meilleure vie pour tout le monde est une fiction?» Peut-être que oui, peut-être que non... Les choses, pour moi, s'inscrivent en rapport avec ce type de problématique, ce qui explique que je n'aie jamais été à l'aise avec la distinction entre documentaire et fiction.

*J'aimerais que vous nous parliez du rôle que le temps, le passage du temps, joue dans votre cinéma. Vous avez tourné par exemple *People's War* au Viêt-nam en 1969, avec un groupe de pacifistes américains, vous y retournez en 1992 pour animer un atelier de cinéma et vous tournez l'année suivante *Point de départ*, dans lequel vous intégrez des séquences de *People's War*.*

Je prends au sérieux à la fois ce qui se passe dans ma vie et ce qui se passe autour de moi. J'ai donc eu envie de retourner au Viêt-nam et de trouver une histoire à raconter alors que tout le monde dit que l'histoire est terminée. Ce n'est pas différent de la raison pour laquelle Doc revient dans *Doc's Kingdom*; c'est une forme de fidélité toute bête qui se manifeste de temps en temps! Mais elle correspond aussi à l'idée que notre vie est tout ce que nous avons, que ce que nous avons fait est la seule chose qui nous appartienne. L'attitude, très courante dans les années 80, de «tourner la page» me semble venir de la facilité. Je préfère essayer de voir comment un regard évolue dans le temps, et cette idée est présente dans tous mes films quoique au début, je ne la maîtrisais pas du tout. Je tournais d'une telle manière, par exemple de longs plans, mais je ne savais pas pourquoi! J'ai tout de même conservé l'idée que le temps est quelque chose de presque solide: si un point de vue change, je veux le voir changer, je veux le vivre. Tout le monde désire oublier, les gens nient avoir pris telle ou telle position politique. On les entend dire: «J'étais trop



The Edge (1967).

stalinien», «J'étais trop tiers-mondiste», mais ce sont des choses que l'on porte en soi, qui font partie de notre vie, et il faut, à mon avis, continuer à travailler avec elles, bien que les détails politiques ne soient pas très importants.

L'idée de retourner au Viêt-nam ne m'a pas toujours suivi, mais pendant la guerre du Golfe, où j'étais, comme tout le monde, collé à la télé, je me suis dit que ça faisait longtemps que je n'étais pas allé tourner à l'étranger. J'étais en Angola en 1976-77, pendant la guerre, et c'est tout. Donc, pendant la guerre du Golfe, je voyais à la télé le lieu d'où partaient les missiles, et je me demandais comment c'était de l'autre côté, du côté qui recevait ces missiles. J'ai alors fait le projet grotesque d'aller voir un peu partout ce qui restait, en ce début des années 90, de l'idée de «l'Autre», mais j'ai craint d'être une sorte de touriste du tiers monde, tandis qu'aucun peuple n'a payé davantage que le Viêt-nam, aucun peuple n'a été plus «squeezé». Que se passait-il là-bas? L'idée à l'origine du projet était vraiment de voir comment les choses se passaient pour les Vietnamiens, mais, en même temps, comment cela allait-il pour moi? C'est toujours cette double voix que je recherche, et cela peut parfois heurter, le fait d'aller là-bas et de parler de soi. Je crois qu'une des choses qu'on a découvertes avec le temps, c'est que toutes les tentatives de bouleversements sociaux ou politiques qui ont nié les besoins des gens qui les menaient, où l'on disait toujours que c'était pour les autres, ont très mal tourné.

Il est clair que depuis la chute du Mur de Berlin et l'effondrement du communisme, le cinéma engagé a changé. Que peut-il être, que peut-il vous apporter aujourd'hui, à vous et aux cinéastes plus jeunes? Ces deux événements ont-ils modifié votre réflexion sur le type de films que vous faites?

Il y a très longtemps que j'ai osé dire que je faisais du cinéma engagé. Le dernier film que j'ai fait dans cet esprit-là, c'est *Scenes from the Class Struggle in Portugal* en 1977. Après cela, il m'a semblé être au milieu de la mer, sans projet très clair. Les années 80 ont

été terrifiantes, il était dur de voir tant de choses régresser, se défaire en si peu de temps. Comme, par ailleurs, je n'ai jamais vraiment adhéré au projet soviétique, mon intérêt se dirigeait toujours à la périphérie des empires, là où il y avait de petites tentatives d'échapper au contrôle, à Cuba parfois, au Viêt-nam, en Guinée-Bissau, au Mozambique, plus tard au Nicaragua. Là où il semblait possible que se mettent en place des petits foyers très précaires, comme aujourd'hui les Zapatistes au Chiapas. Je me suis toujours senti bien dans ces «foyers». En France, il y a eu la période des radios libres, il y a actuellement le mouvement des chômeurs, celui des sans-papiers, les grèves, de petites choses, mais très riches. Il y a cette marche européenne contre la précarité, où je suis allé tourner un peu, en franc-tireur, pour moi-même, pour appartenir à cette énergie-là.

Je crois qu'il n'y a pas vraiment de grand projet actuellement, sinon celui de maintenir

la possibilité d'existence de certaines idées face au néolibéralisme triomphant. Des idées minimalistes — comme par exemple de défendre notre responsabilité envers les autres, qui protègent des excès et donnent la possibilité de développer ses propres pensées — sont devenues des actes presque grandioses. Avoir une pensée qui ne ressemble pas à celle que l'on a lue le matin dans le journal ou dans le dernier bouquin, c'est déjà beaucoup.

Je supporte mes conditions d'existence actuelles, ma position par rapport au cinéma et à son industrie, parce que j'ai commencé en tournant des films qui ne répondaient pas aux impératifs de l'industrie. Je n'ai pas changé. On est au seuil de ce qu'on appellera la troisième révolution industrielle ou la nouvelle Renaissance, selon qu'on en a une vue négative ou très positive; en tout cas, quelque chose est sur le point de se passer, qu'annoncent les technologies électronique et biologique. Que le vingt et unième siècle soit biologique, biotech, infotech, a des implications énormes qui vont faire basculer toute notre manière de réagir. On est à la fin d'une ère et au début d'une autre. Dans ce contexte, je n'ai aucune idée de ce qu'être engagé veut dire, sinon que pour moi, cela signifie vivre vraiment cette transition, ne pas la gommer. Ne pas me caler sur un passé, mais ne pas non plus plonger dans un avenir illusoire. Être présent à ce moment historique où je sens que les choses changent est quelque chose qui m'intéresse au plus haut point. Je suis un témoin, avec et à cause de ce que j'ai vécu...

Témoin par votre personne, mais aussi témoin avec votre caméra, que vous devez de prendre pour montrer le monde tel qu'il est.

C'est ce que je fais, et si je ne le fais pas, j'ai l'impression de ne pas accomplir mon boulot. Mais je ne veux pas faire des films sur les «choses», sur des «sujets» précis — on revient à la question des formes impures. Je réalise des films qui sont l'expérience que j'ai des choses et des sujets. J'essaie de projeter à l'écran la façon dont je vis l'énorme changement qui nous entoure, la façon dont il me coupe en deux, me tire à l'extrême.

Je filme la perte de quelque chose: nous allons être la dernière génération d'Américains qui aura vraiment vécu «l'autre Amérique».

Les États-Unis étaient encore, dans les années 50, un pays jeune, généreux, qui grandissait vite; il y avait de la terre, des cow-boys, des parties entières du pays sans routes pour y accéder. On connaissait encore une certaine douceur de vivre, les légumes frais, le vin bon marché. Même les images de ces choses sont en train de s'effacer. Quant à moi, j'ai décidé il y a longtemps que, sans être nostalgique, je ne devais pas oublier l'innocence de cette époque, que je me devais de la garder et de la ramener avec moi. Mon dernier film, *Ghosts of Electricity* (1997) commence dans le jardin d'Éden: c'est une façon d'essayer de parler de tout ça, mais on se retrouve finalement dans le monde, où les choses et les images des choses deviennent de plus en plus noires.

Connaissez-vous le travail des jeunes cinéastes français, avez-vous des contacts avec eux? Avez-vous le sentiment que les luttes contre le chômage, contre le sida, pour les sans-papiers ont suscité un nouveau cinéma engagé?

C'est dans la nature du cinéma d'entretenir un lien avec le monde, d'être généreux. Il oblige à cet aller-retour entre soi et l'autre, il exige un vrai contact avec les choses. Une des raisons pour lesquelles je vis en France, c'est peut-être parce que c'est presque le dernier pays du cinéma. Les États-Unis, Hollywood, c'est autre chose...

Je n'ai donc pas été très étonné, mais j'ai été assez ému par la manière dont les jeunes cinéastes français ont réagi au projet d'expulsion des sans-papiers. Je suis demeuré plutôt à distance de ce mouvement, parce que je suis, je crois, à un autre moment de mon travail. Ces jeunes cinéastes essaient vraiment beaucoup que leur cinéma soit engagé — engagé avec un petit «e», et non pas «Engagé» —, de travailler avec les événements et les données qui entourent ces événements. Il faut croire au réel; l'image virtuelle, elle, s'en passe. Le cinéma social, engagé, est aujourd'hui en panne, parce que nous sommes confrontés à une évolution qui est pour l'instant impensable. Les choses sont peut-être plus présentes chez Guédiguian, ou Claire Denis... On verra plusieurs films sur les mouvements des chômeurs, sur les sans-abri..., mais je ne sais pas si je vais beaucoup aimer ce cinéma-là !

Pourquoi?

C'est le même problème que celui du rapport entre les besoins locaux et ce qui se passe sur la planète, dont je parlais tout à l'heure. En même temps, il est bon qu'il y ait un vrai dialogue entre les différentes façons d'essayer de parler de notre monde. À mon avis, la France est remarquable en ce moment, elle rayonne à l'échelle mondiale, précisément pour les raisons qui font que tant de gens sont réticents à l'égard des Français: leur enfermement dans leur propre histoire, leur obsession de ce qu'est leur drame national font que c'est le seul pays qui résiste consciemment à la mondialisation, tant à l'extrême-droite qu'à l'extrême-gauche, pour des raisons assez différentes. Le vrai nœud du mouvement réactionnaire ici, me semble-t-il, n'est pas le racisme. La France est bien xénophobe, mais plutôt pour des raisons culturelles: on aime les choses quand on les connaît. Sur cette idée, il y a un total consensus. C'est en même temps très



Retour au Viêt-nam vingt-trois ans plus tard.
Point de départ (1993).

dangereux, car ça peut prendre un tournant activement xénophobe, mais ça donne à la France une formidable force de résistance. Les débats de l'Assemblée nationale retransmis l'après-midi à la télévision ne se comparent pas avec les débats du Congrès américain. Je suis très content d'être gouverné par les instituteurs laïques républicains!

Le nouveau cinéma français essaie de fonctionner dans une situation très explosive et changeante en restant fidèle à une ancienne éthique du cinéma, à une tradition de refus de la simple imitation. Aujourd'hui aux États-Unis, les chefs des studios ont trente-cinq ans et leur cinéma commence avec *Taxi Driver*! J'ai vu, presque par hasard, *Drancy avenir* d'Arnaud des Pallières; un très beau film, insolite, fort, qui résiste à beaucoup de choses, un film suicidaire, qui ne pouvait être fait qu'en France. Il y a là une densité de pensée, un sens civique de l'importance de parler du passé. Ce film est un geste très généreux vis-à-vis de l'histoire commune. Il n'y a pas beaucoup de films comme celui-là...

Vous allez, quant à vous, continuer à naviguer avec votre caméra?

Sans doute... J'ai déjà certains repères. Je suis de plus en plus intéressé par l'Europe; elle m'a toujours intéressé comme contre-pouvoir à l'Empire, mais j'en ai un peu perdu le fil à la fin des années 80. *Walk the Walk* était une façon de me dire à moi-même qu'il fallait que je me remette dans ce bain-là. Ce n'est qu'une piste, je ne sais pas quelles histoires je pourrais raconter sur ce sujet-là, mais je ne vois pas, à l'heure actuelle, que puisse émerger un projet politique. Par ailleurs, je réfléchis beaucoup sur l'informatique et sur la bioéthique, et je ne sais pas non plus précisément vers quoi cela va me conduire... ■