



Walk the Walk

de Robert Kramer

Fiche technique

France - 1996 - 1h45

Couleurs

Réalisation et scénario :

Robert Kramer

Musique :

Barre Phillips

Interprètes :

Jacques Martial

Laure Duthilleul

Bethsabée Haas

Eliane Boisgard



Bethsabée Haas

Résumé

Au départ, une famille élémentaire (la mère, le père, la fille) posée sur les terres amphibies du delta du Rhône (l'eau plate, les flamands roses et les micro-organismes qui les nourrissent et les colorent, les friches industrielles, la rouille omniprésente). La mère est biologiste et blanche, le père est athlète en fin de course et noir, la fille est métisse et travaille le chant. La fille part parce qu'elle est à l'âge où l'on doit partir, le père part parce que la fille est partie, la mère reste parce que son travail (sa recherche, sa nature) la fixe entre les boues qu'elle prélève et les images fabuleuses qu'en tire son microscope électronique...

Critique

Revenant au cinéma de fiction et aux personnages de ses premières années (on pense au très beau **In the Country**, tourné il y a trente ans), Robert Kramer nous ramène par la même occasion à l'un des plus beaux mythes d'origine du cinéma : tout en inventant un film, le cinéaste voyageur invente un territoire, une terre à parcourir et habiter. L'auteur de **Route One USA** nous propose une nouvelle fois de faire l'état des lieux d'un continent, mais il ne s'agit plus des Etats-Unis. Il nous lâche, avec trois personnages, carte et boussole, dans cette vieille Europe, trop connue. Et réussit ce tour de force de nous la donner à voir comme si c'était la première fois.

On se souvient que **Route One** était, à la faveur d'une déambulation sur une des routes historiques des Etats-Unis, une tentative filmée de

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

dresser l'électro-cardiogramme de la société américaine, celle des ghettos, des minorités, des laissés-pour-compte, des petits métiers... Un personnage-interprète, Doc, servait de truchement à cette auscultation. Avec **Walk the Walk** ce principe de base du cinéma de Kramer - principe fordien où il s'agit de repousser les limites visibles d'un territoire, physiquement et moralement - se trouve comme récupéré par un imaginaire plus européen celui-là : si les personnages-voyageurs de **Walk the Walk** sont bien pris dans le même mouvement d'avancer et de guérir - soi-même et les autres -, ils sont aussi mystérieusement reliés à une même cellule, familiale d'abord, symbolique ensuite.

Le paysage de l'Europe s'affirme pour la première fois chez Kramer comme une image de la terre-mère, nid et matrice dont il faudra briser les rets.

Au départ de **Walk the Walk** une famille donc, qui est comme un concentré du voyage. Abel est noir, coureur de 400 mètres, entraîneur sportif. Nellie est chercheuse, s'intéresse au développement des micro-organismes, fait des prélèvements sur la terre qu'elle a toujours habitée : la Camargue. Raye, leur fille de vingt ans, est métisse. Elle chante. Ce petit monde, Robert Kramer le regarde : à la fois de très loin et de très près. Son personnage-interprète, Doc, a disparu. Robert Kramer ne se vit plus comme médecin, mais comme gardien : il est à la fois le gardien de phare - sa voix résonne tout près du foyer de la lanterne au début du film - et l'ange gardien - sa présence, seulement manifestée par sa voix-off synchrone, est signalée très souvent. Il est en quelque sorte phare et boussole. Il éclaire et oriente. Et par là, il revendique son appartenance au cercle de ses personnages.

«*J'étais l'Europe et l'Europe était en moi*» dit la voix de Kramer au début du film. Comme s'il s'agissait de mettre à l'épreuve cette fusion trop belle pour être vraie, Robert Kramer va précipiter ses trois personnages, réunis un bref instant autour du feu de la maison de famille, dans l'hiver du vaste monde. Chacun d'entre eux va représenter, par son voyage ou son immobilité, sa mani-

ère d'être fidèle à l'Europe. C'est là la première vertu du film, sa force primitive : il y a une simple beauté morale à se mettre en mouvement ou à rester, à prendre le large ou à scruter ses propres profondeurs, à faire corps de son corps, à en exercer les membres, à l'alléger par la voix, ou à le laisser tomber à terre de chagrin. Cette forme de présence à son corps, Robert Kramer ne l'a jamais célébrée avec autant de pudeur, dans l'invention d'un érotisme précaire et fraternel, sans cesse recommencé. Grande leçon de cinéma ici.

Le mouvement, pour Raye (Bethsabée Haas, souveraine), est d'abord initiatique : il faut quitter son père, sa mère, sa maison, pour mettre un peu de vie dans son art. Rappelons qu'en anglais «*Walk the Walk*» est un dicton qui appelle à mettre en accord ses actes et ses pensées. Pour avoir une belle voix, Raye devra en passer - vieux thème orphique - par l'expérience de la douleur. «*Je crois que ma voix sera le résultat de ma vie*» dit-elle simplement. Le geste inaugural de Raye décide du mouvement centrifuge dans lequel vont se trouver pris tous les personnages. En quittant sa mère, elle blesse et elle se blesse. Elle blesse celle qui représente un attachement mortifère. Elle se blesse en ramassant un homme sanguinolent, qu'elle trouve sur sa route. D'entrée de jeu, la vie s'affirme dans la réciprocité des blessures, celles qu'on donne et celles qu'on se fait. De même Abel (Jacques Martial) se foule la cheville lors d'un entraînement et décide de quitter Nellie après le départ de Raye. Pour lui, le mouvement est une exigence littérale, il s'agit de se sentir revivre en exerçant son corps, ou plutôt en le déplaçant : Abel s'engage comme mousse sur un roulier, immobilisant sa douleur et sa peine en la remettant aux caresses de la mer, le temps d'une traversée qui le conduit en Mer Noire.

Reste Nellie (Laure Duthilleul), l'immobile, la délaissée. A Marseille, elle poursuit ses recherches sur les micro-organismes. Le stéthoscope, emblème de la connaissance qui guérit, a fait place au microscope. Nellie, dépressive, incarne une sorte de mouvement malheureux, un mouvement sur place qui est à la fois celui du deuil et de la connaissance,

et qui fait peut-être toute la secrète détresse de l'humanité européenne. Connaître l'essence des choses, ne pas s'en tenir aux apparences, voilà ce qui fait courir l'humanité occidentale depuis Parménide. Mais cette course mène peut-être à la mort. Une très belle scène relance cette idée de manière violente : au cours de son odyssee, Raye rencontre un clochard (Jean Quentin-Châtelain), qui lui parle de son père qui l'a disqualifié : «*Il m'a regardé et m'a dit : pour toi, c'est bouché*». Ce père, tuant dans l'oeuf tout principe de dépassement, avait donné à son fils un couteau, que le clochard tend à Raye : sur la lame est gravée la devise nazie *mehr sein als sheinen*, «mieux vaut être que paraître». Raye refuse de saisir le poignard, prenant ainsi - et le cinéaste avec elle - résolument le parti des apparences.

L'énergie de la matière, la force du chant et du silence, l'acquiescement au parti pris des choses, voilà ce qui fait toute la force des personnages de Kramer. C'est comme si l'énergie militante du cinéaste anti-hollywoodien des années 60 s'était convertie en énergie vitale, quitte de toute revendication. Au cours d'une de ces pauses-bilan où les personnages s'adressent directement à la caméra et au réalisateur, Abel assène, alors qu'il est seul et perdu en pleine tempête, tel un héros conradien : «*Si je te dis que c'est là ce que je veux, est-ce que tu comprends ?*». La dernière blessure, le dernier arrachement, est encore à vivre entre le réalisateur et ses personnages. Robert Kramer ne cesse de mimer avec eux une sorte de jeu de l'élastique, cherchant tout le temps la bonne distance. Comme s'il était renvoyé lui-même à la manière imprévisible dont les événements du film vont se dérouler. Comme s'il était pris lui-même dans le mouvement de la matière qu'il ne cesse de filmer : les fleuves, les villes, les mers...

Car au bout du compte, c'est un gigantesque paysage que le film tente de restituer : un paysage souvent meurtri - même la campagne n'échappe pas au travail des machines, engins agricoles, pelleteuses, grues... - où la terre-mère est elle-même blessée. Et le monde mécanique, lui, possède en retour des vertus animales. Usines,

trains, ponts, chantiers, dans une sorte de transfert d'énergie, sont doués d'une vie secrète, d'une vie qui se meurt à force d'avoir trop servi. Le monde est une épave qui se régénère : voilà ce que dit le montage de **Walk the Walk**, montage du paysage européen, douloureusement chargé d'histoire. Ce n'est évidemment pas un hasard si les itinéraires de Raye comme d'Abel aboutissent à des monuments. Abel retrouve l'usage de sa jambe sur l'escalier du port d'Odessa, qui servit de décor au **Cuirassé Potemkine**. Et Raye accepte de vivre l'incertitude de son destin - est-elle contaminée par le virus du sida ? - devant la porte de Brandebourg, à Berlin. Deux lieux, deux monuments porteurs du destin souffrant et triomphant de l'humanité européenne, en attente nouvelle de signification... La banalité du filmage ramène ici le trop-connu à une sorte d'archétype, que les personnages vont exprimer de façon parfaitement naturelle : ces lieux servent pour la vie, parce qu'ils ont réveillé un désir de porter secours, d'agir gratuitement, de prendre des risques. Ils ne sont plus histoire mais mémoire : Abel répètera sans le savoir les mêmes gestes de la mère qui ramasse son garçon mort dans le **Cuirassé**, alors qu'il ramasse le corps d'un adolescent tué sur la frontière yougoslave... Avec **Walk the Walk**, Robert Kramer, qui vit en France depuis plusieurs années, semble bien s'être éloigné de ses références fordiennes : il n'y a plus ici ni territoire, ni loi, ni sauveur. Alors qu'on parle tant d'histoire, il nous convoque à un exercice de mémoire, qui ne passe pas par les idées, mais par un consentement au mouvement de la matière. Une matière assemblée ici dans un paysage sensible, profondément humanisé, dont Raye, Abel, Nellie, par leur propre trajet, nous invitent à faire partie. Cette participation de l'homme à un monde originaire fait beaucoup plus penser à cette «pente naturaliste» du cinéma, dont parlait Deleuze. Robert Kramer rejoint maintenant Jean Epstein ou Jean Grémillon, ceux qui ont su filmer le drame qui va de la nature à l'homme, dans une même énergie. C'est un cinéma vital que celui-là. Mieux qu'un traité monétaire, **Walk the Walk** nous donnera l'impression de faire partie de

cette famille d'Europe, dont Robert Kramer se proclame, avec ce film-phare, le fils libre et inséparable.

Laurent Roth

Cahiers du Cinéma n°507 - Nov. 1996

Walk the Walk pourrait-on dire, consiste en un enregistrement. L'enregistrement d'une saison et d'une géographie : un hiver sur l'Europe. **Walk the Walk** trace un trait de l'Ukraine à la Provence, via Berlin, et sur les lignes de force-lignes de fuite ainsi obtenues, le film fait voyager Abel, un athlète-prof de gym (Jacques Martial), Nellie, une biologiste existentielle (Laure Duthilleul), et Raye, une jeune chanteuse lyrique (Betsabée Haas). Ces trois-là sont une famille : père, mère et fille. Puisque c'est Robert Kramer qui filme le tout, on sait à quoi s'en tenir : cinéaste de l'effort et du déplacement, l'Américain de France n'aime rien tant que pratiquer un cinéma nomade, apte à traverser l'espace mais aussi à s'immobiliser pour la contemplation.

On sait combien Kramer est un bon peintre du paysage urbain ou industriel, et **Walk the Walk** réserve à cet égard de superbes morceaux de temps volé au temps : terrains vagues sous la neige, ressacs phocéens, amples panoramiques sur la cité. Son cinéma a le goût de la friche, des terrains désolés où palpitent toujours des reliefs d'humanité déchue. Mais Robert Kramer est surtout un portraitiste sentimental, un documentariste qui n'est jamais aussi à l'aise qu'en gros plan, manie qui lui fait placer parfois sa caméra jusque dans la chevelure de ses modèles. Avec une telle méthode de filmage, Kramer obtient de saisissants allers-retours de l'abstraction au concret, qui le rapprochent des manières analogiques d'un Jean-Luc Godard : un plan chasse l'autre, s'y retrouve et s'y résout.

Mais sa démarche est peut-être plus ouvertement documentaire, et c'est sans doute ainsi qu'il faut considérer **Walk the Walk** comme une suite d'instantanés remarquablement bien vus à propos d'un certain glaci social, même si Kramer, porte bien plus son

regard sur «les gens» que sur «la société». Les plus douloureuses questions présentes (du sida à la toxicomanie, du racisme à la misère de l'exil au désenchantement) y sont abordées avec naturel et bon sens, confirmant l'impression que **Walk the Walk** est d'autant moins éloigné d'un travail documentaire que le film se propose aussi comme un exercice de mémoire, historique et poétique - et assez peu comme une fiction. C'est sans doute la limite majeure de ce film si inspiré : très cinéaste et peu conteur, on y retrouve le Kramer qui se débat toujours avec les règles de la fiction.

Film silencieux, salé, glacé parfois, **Walk the Walk** s'achève sur l'optimisme miradieux mi-inquiet de Raye, en route peut-être vers la carrière lyrique dont elle rêve. Plus tôt, elle aura exprimé l'idée que «*ma voix aura le visage de ma vie*», et cette vérité toute nue est valable pour tous, Kramer compris, dont le film a le beau visage mais aussi l'opacité solitaire qui est le lot des grands inquiets.

Olivier Seguret

Libération - Jeudi 21 Novembre 1996

Entretien avec le réalisateur

Quelle est l'origine de Walk the Walk ?

Une de ses origines est autobiographique, elle est liée au moment où ma fille est partie au loin, et à la manière dont cet événement a obligé sa mère et moi à nous définir vis-à-vis de notre histoire, de nos propres engagements. Son départ m'a poussé à avancer moi aussi ; à un moment où les jeunes prennent les devants, ils nous montrent que nous ne sommes pas en train de faire ce que nous devrions. L'autre axe était l'idée de l'Europe. Après **Route One USA**, j'avais le sentiment d'avoir bouclé mon histoire avec les États-Unis. J'ai fait deux films à Berlin (**Berlin 10/90** en 1990 et **Sous le vent** en 1991), où je commençais à essayer de me situer par rapport à l'Europe, son passé et son présent. Le détour par le Vietnam, qui a donné **Point de départ**, m'a aussi permis de prendre de la distance par rapport aux lieux qui avaient

compté pour moi, les lieux réels et les lieux imaginaires.

Pourquoi le déroulement du film est-il si fragmentaire ?

Je ne suis pas arrivé à construire un récit linéaire à propos de l'Europe ; j'ai conçu **Walk the Walk** à partir de ce constat. Mon sentiment est que je suis parti de chez moi (aux Etats-Unis) pour arriver chez moi (en Europe) en passant par d'autres chez moi, que nous avons beaucoup de «chez nous» et qu'il vaut mieux réfléchir comme ça, au lieu de toujours réduire le «chez soi» au lieu le plus petit, le plus restrictif.

Comment avez-vous construit le film ?

Il y a trois voyages différents, par leur nature et leur ampleur. Ce sont d'abord des voyages intérieurs, qui doivent finir par composer un unique voyage. J'ai cherché une manière d'imbriquer ces éléments pour éviter le montage parallèle, où l'on perd l'énergie d'un des récits dès qu'on passe à l'autre. Je voulais que le film fasse réfléchir, mais comme dans un rêve, qu'il crée un état de transe consciente, très différent de l'aspect ludique mais souvent artificiel du montage parallèle. Mon modèle était plutôt musical, quand la voix d'une fugue fait avancer la partition et que la voix qui reprend est depositaire de cet élan. La difficulté était qu'en tournant j'ignorais la manière dont ce serait monté. J'ai commencé en Camargue, avec la famille, puis Nelly seule, à ce moment je ne savais pas à quoi ces séquences seraient mêlées. Je voulais suggérer que Nelly a une sorte de conscience de ce qui arrive à son mari et à sa fille : même séparés, les membres de la famille constituent encore, d'une certaine façon, un tout. J'ai ensuite tourné le voyage d'Abel, enfin celui de Raye, plus facilement puisqu'à ce moment je connaissais les autres.

Pourquoi intervenez-vous dans le film ?

A l'origine, chaque voyage était filmé du point de vue de son personnage. Mais cette approche mettait trop l'accent sur leur séparation, ma présence homogénéise l'ensemble. C'est moi qui vois tout ça, cette

histoire est racontée par quelqu'un. Il me semble qu'un des rares actes politiques encore possibles consiste à mettre en évidence que toutes les informations qu'on nous donne dépendent du point de vue de quelqu'un. Quand le premier ministre dit «les choses sont comme ça, il faut les accepter», c'est son point de vue, et il nous reste la possibilité d'être responsables face à cette affirmation, de ne pas la subir. Pareil devant le journal télévisé, ou au cinéma.

Malgré sa trajectoire éclatée, le film est d'une beauté très construite.

Il n'y a pas de recherche esthétique délibérée dans la réalisation. Les plans apparaissent très composés parce que j'ai vu la réalité ainsi, comme une succession de natures mortes. A travers ses trajectoires, le film découvre des échecs, une succession d'échecs qui étaient peut-être inévitables mais qui expliquent la grande tristesse de ceux qui en ont été témoins. Ce constat m'a surpris, je ne m'en suis pas rendu compte au tournage mais au montage. Je fais les films pour ça, pour découvrir. Là, j'ai découvert un cimetière des rêves du siècle.

Comment en arrivez-vous, pourtant, à ne pas donner un sentiment entièrement désespéré ?

En partant de l'idée qu'il faut néanmoins «faire» plutôt que ne pas faire. Le film fonctionne sur l'idée que le repli sur soi est un piège, qu'il y a des choses bien pires que risquer d'être agressé ou blessé. Par exemple, ne pas avoir vécu. Nous sommes à une époque intermédiaire, les grands objectifs et les grands élans qui nous ont portés ont disparu sans être remplacés. Dans cette situation, quel travail faire ? Que faire de notre corps ? Que faire avec nos enfants ? Le film essaie de proposer une sorte d'«éthique par intérim», fondée sur la subjectivité, mais une subjectivité restant consciente de l'autre. Elle s'oppose au pseudo-individualisme du libéralisme, qui engendre une pensée de masse d'un conformisme qu'on espérait disparu depuis les années 50. A défaut de «grandes valeurs», il reste des petites stratégies de résistance à l'échelle des rapports inter-individuels. Avec l'espoir que cette sub-

jectivité pourra bientôt s'intégrer à nouveau à un projet collectif, même si on n'en voit guère les contours pour l'instant.

Le Monde

Propos recueillis par J.-M. Frodon

Le réalisateur

Activiste du mouvement contestataire américain des années 60 et 70, Robert Kramer avait vingt-huit ans en 1967 lorsqu'il tourna son premier long métrage, **In the Country**, qui traduit une réflexion sur son engagement, et se poursuivra avec **En marge** (1967) et **Ice** (1968), puis **People's War** (1975), réalisé au Vietnam en guerre. Il généralise son approche avec **Milestones** (1976). Des Etats-Unis à l'Europe, qu'il approche dès 1977 (**Scenes from the Class Struggle in Portugal**) avant de s'y installer, de la fiction au documentaire dont il met volontiers à mal la ligne de partage, il poursuit depuis trente ans, caméra au poing, une recherche critique avec en particulier **Guns** (1980), **Notre nazi** (1984), **Doc's Kingdom** (1987), **Route One USA** (1989) et **Point de départ** (1993).

Filmographie

In the Country	1967
A la campagne	
The Edge	1968
En marge	
Ice	1969
Milestones	1975
Guns	1980
A toute allure	1982
Diesel	1985
Doc's Kingdom	1990
Route One USA	
Berlin 10/90	
Sous le vent	1991
Walk the Walk	1996

Documents disponibles au France

Les Inrockuptibles - 20 Nov 1996
Cahiers du Cinéma n°507
Positif n°430