



HAL
open science

Penser le cinéma à travers des pratiques. Autour de Robert Kramer

David Yon, Jean Cristofol

► **To cite this version:**

David Yon, Jean Cristofol. Penser le cinéma à travers des pratiques. Autour de Robert Kramer. La Furia Umana, 2021, 42. <hal-05581816>

HAL Id: hal-05581816

<https://hal.science/hal-05581816v1>

Submitted on 6 Apr 2026

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

***Penser le cinéma à travers des pratiques*¹. Autour de Robert Kramer**
Entretien avec Jean Cristofol par David Yon, 2019

J'ai rencontré Jean Cristofol lors du colloque *Cinéastes arpenteurs : Qu'est-ce qu'un territoire cinématographique ?*, le 28 novembre 2019 à l'IMÉRA à Marseille. Sa parole m'a fortement intéressé car il nous faisait part de sa relation personnelle avec le cinéaste, il y a plus de vingt ans, mais également de ses réflexions présentes sur ses films, tel un dialogue ininterrompu entre eux. Jean Cristofol est philosophe. Il avait vingt-cinq ans lorsqu'il a rencontré Robert Kramer à Marseille, alors que ce dernier préparait le tournage de *Guns* (1980). Ils se sont rencontrés par l'intermédiaire de Jean-Pierre Daniel qui avait fait visiter la région de Marseille au cinéaste en 1979 et lui avait ainsi donné envie de tourner une partie de son film dans cette ville. Jean Cristofol et Robert Kramer se sont vus régulièrement pendant vingt ans, jusqu'à la mort de ce dernier en 1999.

Ci-dessous des parties de l'entretien que j'ai mené avec Jean Cristofol le 11 décembre 2019 et qui a été prolongé par mail.

Peux-tu nous parler du tournage de *Guns* ?

J'ai vécu *Guns* comme un film de Robert tournant avec une équipe française et selon les règles du cinéma français. Et je ressentais chez lui quelque chose de l'ordre d'un intérêt à tourner dans ce contexte. Je pense que ce n'est pas pour rien qu'une partie de l'équipe de *Guns* est restée avec lui, parce qu'il me semble que le dispositif cinématographique fait partie du processus de la production filmique chez Robert. Il n'y a pas une dimension secondaire du dispositif de la production par rapport à ce qui est en train d'émerger en termes d'image ou de montage. Les données du film passent par le dispositif du film lui-même. Pour moi ça explique en partie l'histoire de *Diesel*. Je pense qu'il aurait adoré tourner un film avec de l'argent pour expérimenter les possibles du cinéma. C'est-à-dire aussi les possibles de la machine cinématographique. À un moment de sa vie, il se sentait capable d'affronter ça.

Les films de Robert Kramer sont incompréhensibles en dehors de la démarche et de la pratique du cinéma. La pratique du cinéma de Kramer ne se réduit pas aux objets qui ont été réalisés. Le but du cinéma, ce n'est pas que de faire des films. Le cinéma c'est une pratique complexe, c'est une pratique poétique, c'est une pratique sociale, c'est une pratique anthropologique, dont l'un des modes organisateurs est la fabrication du film.

Lors de ton intervention « Tracer les traces² », au-delà du territoire au colloque « Cinéastes arpenteurs : Qu'est-ce qu'un territoire cinématographique ? », tu as évoqué le tissage.

1 Texte publié dans *La Furia Umana*, n°42, [En ligne], 2021. Le texte est disponible à cette adresse : <https://www.lafuriaumana.com/david-yon-penser-le-cinema-a-travers-des-pratiques-autour-de-robert-kramer-entretien-avec-jean-cristofol/>.

2 Jean Cristofol, « Tracer les traces », *Derives.tv*, 2020. Le texte est disponible à cette adresse : <https://derives.tv/tracer-les-traces/>.

Tu n'es pas sans savoir qu'Helen Kroll Kramer, la mère de Robert, créait des tissus. En revoyant ses films, une des choses qui m'est apparue, c'est le rapport à sa mère dont il parle peu. Je le vois dans la pratique du montage.

Depuis une vingtaine d'années, j'ai beaucoup travaillé autour des questions de temporalité et de spatialité. Je me suis réinterrogé sur le cinéma de Robert et j'ai regardé ses films à partir cet angle-là, celui de la production des temporalités et des formes de la spatialité. Et je me suis retrouvé à interroger son montage. J'y ai vu quelque chose qui est de l'ordre de la trame, du tissage. Comme si, dans les films de Robert, des fils se construisaient en prolongement de quelque chose qui était avant et qui vient sur le devant ou qui passe à l'arrière de la trame ou du film. Et du coup j'avais ce sentiment que sa manière de monter avait quelque chose à voir avec le tissage.

Par exemple dans *Doc's Kingdom*, un des plus beaux moments, à mes yeux, est cette extraordinaire lettre que lit le marin et qui est destinée à son petit-fils. Le personnage s'adresse à la caméra dans une situation qui casse complètement la logique de la relation filmique. Tu as ce personnage du marin malade qui est apparu plusieurs fois et qui apporte avec lui tout un univers. Il n'est pas une figure qui serait là uniquement pour porter ce qu'il a à dire. Il est animé par toute une existence, comme si cette existence était quelque part présente dans la trame du film et comme si à ce moment-là, elle émergeait pour peut-être disparaître de nouveau après.

Mais de la même façon, le rivage portuaire de Lisbonne dans *Doc's Kingdom* résonne avec le rivage portuaire de Fos-sur-Mer dans *Guns* ou dans *Walk the Walk*. Comme si non seulement la trame existait dans les films mais qu'elle existait également entre les films.

Robert Kramer et toi, vous partagiez des réflexions sur l'évolution des technologies ?

Lorsque Robert venait me rendre visite, nous étions au tournant des années 1980-90 et à ce moment-là, j'étais nourri par les écrits de André Leroi-Gourhan. Je pensais qu'il y a des formes différentes du savoir et qu'il fallait mettre en relation les modalités différentes de la construction du savoir, que le monde ouvrier produit du savoir, comme le monde des techniciens produit du savoir, comme le monde scientifique produit du savoir et qu'à un moment donné la question était : comment faire circuler ces savoirs qui sont en même temps des pratiques, qui sont en même temps des modes d'existences sociales, qui sont en même temps des cultures ? La question était de penser la complexité de ces relations et de ces transformations.

Robert s'interrogeait : qu'est-ce que c'est faire du cinéma ? Et faire du cinéma, c'était l'appareil photo, c'était la caméra...

Et il me semblait que la question de la caméra était indissociable de la question du montage qui était indissociable de la question de la diffusion, qui était indissociable de la question du traitement. Pour moi Leroi-Gourhan me donnait des éléments pour penser ce qu'il appelait des chaînes opératoires. Ne pas penser le film comme objet mais le penser comme chaîne, comme dispositif, comme processus et comme pratique. C'est à cet endroit-là qu'une pratique artistique se différencie d'une autre pratique. Pas par la nature des objets qu'elle produit.

Robert était dans une réflexion où la question de la technologie était liée pour lui à deux choses. D'abord à la question du pouvoir politique, c'est-à-dire la question de la technologie comme mode de maîtrise des nouvelles formes du pouvoir politique, ce que tu as

dans *Cités de la plaine* avec les technocrates. Et donc comment la révolution technologique réarmait les formes du pouvoir capitalistique sur un mode techno-bureaucratique. D'autre part quelque chose qui était d'un ordre anthropologique beaucoup plus grave, la question du rapport au corps et de l'obsolescence du corps.

Au début des années 1990, j'entrais comme enseignant à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence. L'école avait organisé en 1991 un colloque intitulé *Art et cognition*³ où Stelarc avait été invité. Le discours de Stelarc annonçait ce qu'on appelle aujourd'hui le post-humanisme. C'est un discours sur l'obsolescence du corps, son dépassement évolutif par l'expansion des technologies numériques.

Les images de Stelarc qui sont utilisées dans *Ghosts of Electricity* ont été prises par François Lejault, qui enseigne la vidéo à l'école d'Aix, lors d'une performance que Stelarc a réalisée à cette occasion. François Lejault m'a autorisé à les donner à Robert. Robert était hanté par l'idée que le pouvoir technologique essaie en quelque sorte de nous débarrasser de notre corps, ce à quoi je ne croyais pas du tout. De ce point de vue-là, je me sentais beaucoup plus sensible aux expérimentations de Chris Marker qui est à mes yeux le seul cinéaste de son époque (en tout cas dans l'horizon de ceux que je connais) à prendre véritablement en charge la révolution numérique, qui la prend là où elle était à ce moment-là, c'est-à-dire comme une ouverture des possibles. Qu'est-ce que ça veut dire qu'être cinéaste à l'âge du numérique ? Ce n'est plus être cinéaste comme John Ford, ça veut dire continuer à être cinéaste mais autrement, ailleurs et dans d'autres champs. Et pour moi le vieux Chris Marker, à plus de quatre-vingts ans, est quand même celui qui fait un CD-Rom, va créer sur second life ou fait ce film qui s'appelle *Level five*.

Robert pensait que j'étais un peu fasciné par la technologie et moi je pensais qu'il mettait du temps à affronter autrement cette question, pas simplement sur le terrain de la résistance mais sur le terrain des potentialités. Mais c'était pour moi une vraie question politique aussi, de saisir ce qui s'invente à un moment donné de l'histoire. C'est une façon de reposer de nouveau la question de la machine. Que faisons-nous par rapport à la machine industrielle ? Ou l'on considère que la machine ne va apporter que du mal (et elle a apporté effectivement beaucoup de mal), ou l'on considère que la machine transforme les conditions de la production et de ses formes, y compris de la production artistique, et donc qu'elle retransforme les lieux et les modalités du combat.

Robert était hanté par la vision transhumaniste, ce qu'elle engageait d'un fascisme potentiel. Il luttait d'autant plus vigoureusement contre elle que, quelque part, il y croyait.

Peux-tu nous parler de la question du temps dans son dernier film *Cités de la plaine* ?

Dans *Cités de la plaine*, il y a une circulation transhistorique. C'est aussi la question de l'histoire, la question de l'aveuglement, qui revient au travers des grecs, c'est Homère, c'est Tirésias, c'est Œdipe.

Il y a un très beau moment dans l'entretien⁴ avec Octavia de Larroche, quand Robert Kramer dit que l'histoire est comme la mer dans laquelle on nage. Je trouve que cette métaphore est vraiment intéressante et je crois qu'elle est caractéristique de la pensée de Robert. On est dans l'histoire, on est plongé dans l'histoire mais il faut qu'on nage. Si

3 Ce colloque avait été conçu par Louis Bec, artiste, zoosystémicien, qui portait le projet d'une orientation de l'école d'Aix vers un questionnement et une prise en compte des technologies numériques.

4 Robert Kramer, entretien vidéo inédit avec Octavia de Larroche, *op. cit.*

tu arrêtes de nager, si tu arrêtes de te déplacer toi-même, si tu arrêtes d'être actif, si tu arrêtes d'être dans le mouvement, tu coules. Là, je me sens vraiment en accord avec lui. Si tu penses l'histoire comme ce dans quoi nous nous mouvons, y compris dans la relation au corps, c'est une pensée qui est aussi une action.

Robert affronte depuis le début la question de la linéarité cinématographique. Il travaille à faire coexister des temporalités différentes dans une même trame poétique, celle du montage. Avec *Cités de la plaine*, je crois qu'il arrive à la limite de cette tentative. Il cherche à accepter quelque chose qui est de l'ordre de la dissociation temporelle, tout comme il y a une dissociation spatiale. Avec la question politique au milieu : à quelle condition la communauté est-elle encore possible ?

Dans *Cités de la plaine*, quels éléments rattaches-tu à cette question de la communauté ?

Il me semble que la question de la communauté est permanente dans le cinéma de Robert. Elle était déjà présente dans ses premiers films américains et militants, où on fait communauté contre. Elle est au centre de *Milestones* comme une espérance en crise. On la retrouve dans *Route One/USA* ou dans *Walk the Walk*. Chaque fois, c'est elle qui est cherchée, interrogée, racontée, inquiétée. Dans *Cités de la plaine*, la communauté est peut-être perdue, déclinée au passé, mais espérée, ne serait-ce que par la figure de l'enfant.

On pourrait retracer l'histoire de ses films en suivant le fil des variations qui posent la question de la communauté.

La politique est indissociable de celle de l'être-ensemble, ou au moins de l'être-avec et cela n'a rien à voir avec l'utopie. Ce qui se discute toujours, c'est la liaison avec le monde, avec les autres, dans la tentative de définir sa propre place. J'aime beaucoup *Walk the Walk* pour ça, parce que chacun des personnages de cette famille qui éclate cherche à réinventer sa propre place parmi les autres et dans le monde.

Dans ses films, la relation familiale est toujours présente, mais jamais comme un héritage, toujours comme une forme possible ou impossible du commun. C'est ce qui se cherche, à mes yeux, dans *Cités de la plaine*, comment penser et vivre la communauté en devenir dans ce monde qui se transforme et qui individualise, qui sépare, qui fragmente ?

C'est par rapport à cette question que Robert me semble porter une forme de solitude, une éternelle tentation de retrait, si manifeste dans le personnage de Doc.

Doc, c'est un type seul qui sans cesse travaille à faire communauté. Je pense qu'il y a là une part de Robert, sa part de fragilité.