



**HAL**  
open science

## ”Route One USA” (Robert KRAMER, 1989) : Le trouble de la fiction dans le réel

Isabelle Singer

### ► To cite this version:

Isabelle Singer. ”Route One USA” (Robert KRAMER, 1989) : Le trouble de la fiction dans le réel. 25ième Annual SERCIA Conference - Trouble on Screen, Sercia, Sep 2019, Brest, France. hal-02437221v1

**HAL Id: hal-02437221**

**<https://amu.hal.science/hal-02437221v1>**

Submitted on 13 Jan 2020 (v1), last revised 28 Jan 2020 (v2)

**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.

***Route One Usa* (Robert KRAMER, 1989),**

**Le trouble de la fiction dans le réel**

**Isabelle SINGER**

PRISM - UMR 7061 - Aix-Marseille Université

**RESUME**

Les films de Robert Kramer se caractérisent notamment par leur mixité: à la fois documentaires et fictionnels. Le réel est donné comme construction, et la fiction ne vaut que par ce qu'elle dit du réel. L'étymologie du mot « fiction » est à chercher ici dans son origine : *fictio* « action de façonner » - avant celle plus traditionnelle de « feindre ». Nous nous intéressons alors aux moments de glissement et d'inconfort : séquence ostensiblement mise en scène, fiction assumée pour mieux questionner le réel, et symétriquement, irruption brutale, organique du réel comme ce vétéran du Viet Nam qui se blesse avec une tronçonneuse. Telle donnée formelle (cadrage, montage, regard caméra etc.) déplace la ligne de démarcation entre le documentaire et la fiction, la brouille pour mieux questionner ce rapport au monde troublant, confus, mouvant. Il ne s'agit pas de mettre en opposition le réel et de l'œuvre de fiction mais suivant Rancière de questionner le réel, comme un donné qu'il nous faut comprendre dans ce brouillage des séparations confortables entre régimes de représentation. La démarche du cinéaste prend alors sa pleine dimension politique, critique.

Le cinéma de Robert Kramer résiste à toute classification définitive entre fiction et documentaire. Dès la fondation du Newsreel<sup>1</sup> en 1967, il expérimente leur métissage. Face à Albert Maysles, qui explique que les nouveaux matériels légers, apparus dans les années 60, ont permis de mieux saisir la réalité, il conteste : « La réalité immédiatement donnée, ça n'existe pas. Tous les films adoptent un point de vue, interprètent le monde. La réalité est un objet que l'on construit, les scientifiques le savent bien. »<sup>2</sup> Le réel, du moins son image, est une construction, quelque soit le régime de représentation adopté. Il s'agit de s'opposer aux films planifiés qui selon Kramer « presque invariablement réaffirment l'immutabilité des choses, du moins des choses comme on croit qu'elles sont. »<sup>3</sup> Justement, les choses ne sont pas comme on croit qu'elles sont, confronter les deux régimes de représentation permet de questionner en permanence notre interprétation, la mettre en doute, réfuter une objectivité supposée du réel.

Si *Route One USA* (1989) se présente comme un documentaire, descente le long de la route mythique du Nord au Sud des Etats-Unis, force est de constater que Kramer se choisit comme compagnon de route un personnage de fiction, le Doc, médecin incarné par l'acteur Paul Mc Isaac. « Cette impureté nous révèle que le cinéma est toujours potentiellement si riche que le spectateur ne sait pas dans quel réel il se situe. »<sup>4</sup> *Route One* est clairement *impur*, de par ce dispositif particulier. Un dispositif c'est selon François Niney dans *Le Documentaire et ses faux semblants* l'articulation des consignes de tournage et des consignes de lecture<sup>5</sup>. Ici, la consigne de tournage consiste à plonger un personnage de fiction dans des situations réelles et improviser (le scénario tient en sept pages<sup>6</sup>), la consigne de lecture consiste à adhérer aux situations comme des documents et mettre en doute en permanence cette adhésion, de par la biographie fictive du personnage de Doc qui entre dans un jeu de résonance ou de dissonance avec le réel. « Le doute est le mode de réception implicite du documentaire »<sup>7</sup> constate François Niney, ici le doute ne porte pas simplement sur les situations qui pourraient être fabriquées mais aussi l'inscription dans celles-ci du personnage principal.

---

<sup>1</sup> Le Newsreel fut fondé par par Robert Kramer, Allan Siegel et John Douglas

<sup>2</sup> cité par WAINTRUP Edouard [https://next.liberation.fr/cinema/2006/03/15/l-activiste-reactive\\_33216](https://next.liberation.fr/cinema/2006/03/15/l-activiste-reactive_33216)

<sup>3</sup> KRAMER Robert, « Pour vivre hors-la-loi, tu dois être honnête », traduit de l'anglais par François Niney, <http://derives.tv/pour-vivre-hors-la-loi-tu-dois/>

<sup>4</sup> EUVRARD, Janine, « entretien avec Robert Kramer » *24 images* n° 92, été 1998, p.32

<sup>5</sup> NINEY François *Le Documentaire et ses faux-semblants* Paris: Klincksieck, 2009, p.41

<sup>6</sup> YON David et TIVOLLE Lo "Entretien avec Barre Phillips" - audio - mars 2018 <http://derives.tv/entretien-avec-barre-phillips/>

<sup>7</sup> NINEY François *Ibid* p.63

Le personnage de Doc apparaît dans une fiction, *Doc's Kingdom*, un an avant *Route One USA*. Kramer y livre la biographie du personnage, et choisit une forme très mise en scène : autoportrait à la troisième personne à la manière d'un compte-rendu médical. La scène pourrait être un monologue théâtral, comme la suite, où Doc raconte son passé d'activiste puis, habillé et cravaté, il devient le personnage d'un livre qui fait retour sur cet engagement, sur la violence. Enfin, en blouse blanche, il raconte ses années en Afrique, passant ainsi de l'homme nu du début du monologue au médecin. Notons le petit geste qui invite le cadreur à s'asseoir en face de lui.



*Doc's Kingdom* - Robert KRAMER - 1988

Ce geste est troublant car il intègre dans la scène la caméra. *Doc's Kingdom* donne ainsi une fausse biographie à ce personnage fictif de médecin, biographie qui sera reprise dans *Route One USA*.

*Route One* pose la question de la présence d'un acteur dans un documentaire et au delà, celle de l'artificialité en contradiction avec les méthodes du cinéma direct : « cette manière de travailler qui est la base du documentaire est beaucoup moins intéressante pour moi que des choses qui démarrent complètement artificielles. »<sup>8</sup> prévient Robert Kramer. Et l'arrivée de Doc aux Etats-Unis est bien un démarrage artificiel. La caméra (et Robert Kramer puisque c'est lui qui la tient) reste sur le bateau alors que Doc débarque. La voix off mélange la fiction de Doc et la biographie de Kramer, la fable et le réel, moi et l'autre.

Des allusions au passé fictif de Doc font régulièrement irruption dans le cours du film, troublant l'interprétation du spectateur, puisque nous savons que Paul McIsaac n'est pas un médecin alcoolique qui a exercé en Afrique. Ces incursions fictives peuvent paraître gratuites, comme l'appel téléphonique à Jimmy, le fils de Doc dans *Doc's Kingdom*. La référence à

---

<sup>8</sup> "Discussion avec Robert Kramer" séminaire Ecritures du CMCC, 4 avril 1982, <http://derives.tv/discussion-avec-robert-kramer/>

Jimmy convoque la fiction au beau milieu de ce qui est documentaire : la campagne de Pat Robertson. Cette irruption de la fiction est évidemment troublante : c'est comme un appel à la fiction, un appel d'air dans une situation vécue comme révoltante. Doc assiste à la campagne de Robertson dans une maison de retraite où de petites filles donnent des tracts et des petits drapeaux à de vieilles personnes qui ne savent pas de quoi il retourne. La colère rentrée, lisible sur le visage de Doc qui assiste à la scène en coulisse, est celle de Doc, de Paul Mc Isaac et de Robert Kramer.



*Route One USA* - Robert KRAMER - 1989

Il s'agit de mettre le spectateur en alerte, de l'inviter à exercer sa vigilance. Dans un centre social de Bridgeport, Doc participe à la préparation de Thanksgiving et questionne la femme qui travaille à ses côtés. Il est question de jouer un rôle, justement: "Pas besoin de connaître les réponses ici, pas besoin de jouer un rôle, et je trouve ça libérateur.", ce à quoi Doc répond: "Dans les derniers mois, je n'ai pas du tout travaillé comme médecin et ça me manque beaucoup" et il précise: "Par exemple, que les gens sachent qui je suis.". Le petit sourire coquin de Paul Mc Isaac lorsqu'il affirme apprécier que les gens sachent qui il est, est assez savoureux, puisqu'il n'est pas du tout qui il prétend être ! Paul Mc Isaac joue à jouer le docteur, mettant en péril l'adhésion du spectateur à son personnage. L'appréhension du personnage par le spectateur est très instable. Il sait bien que Paul Mc Isaac n'est pas médecin, et ce d'autant plus s'il a vu *Doc's Kingdom*. Mais il arrive que cette certitude vacille. C'est le cas en particulier dans cette discussion entre Doc et un ami après que Doc a assisté à une soirée de bienfaisance et a été choqué de l'opulence des donateurs. Le dialogue est très troublant : les deux hommes semblent véritablement partager une expérience commune, celle du soin d'urgence en situation précaire, celle aussi de l'impossible réadaptation à la vie confortable. On a du mal à garder en tête le fait que Paul Mc Isaac n'est pas médecin de par la force de la confession de son interlocuteur.

Ces appels de la fiction qui ponctuent le voyage le long de la Route One nous détachent du régime de représentation du documentaire. Par contraste, ils rendent plus troublante l'irruption brutale, organique du réel comme cet homme qui se blesse avec une tronçonneuse. Kramer met en dissonance le fictif et l'irruption brutale du réel, de la physicalité. Ce qui est très troublant aussi, au-delà de la plaie, c'est l'absence de réaction. L'homme est pansé sans drame par un vétérinaire du Viet Nam. Retiré dans les bois parce que, dit-il, il ne veut pas s'impliquer dans la vie des autres, ce dernier est traumatisé par la guerre au point de ne plus avoir d'affect. Sans réaction face au danger et à la douleur, il incarne parfaitement le « personnage non concerné » tel que Deleuze le définit, et ceci dans un film documentaire, ce qui est évidemment troublant puisqu'autant la fiction nous a habitués à ces personnages sans affects, indifférents à la propre sorte, autant leur incarnation dans le documentaire est inédite.

Avec *Doc* se pose aussi la question du pouvoir : « La complexité du film augmente quand *Doc* s'adresse directement à la caméra. Non pour parler aux spectateurs - mais à son ami le cinéaste, Robert »<sup>9</sup> constate Paul McIsaac. Par exemple, Paul et Robert ne sont pas d'accord quant à savoir si *Doc* pourrait ou non rester travailler dans le centre social de Newark. On nous donne accès aux débats sur la suite à donner au film, sur la pertinence de telle ou telle décision de *Doc* au risque de lever l'illusion de spontanéité et de réel que le documentaire est supposé produire.

Lorsque de façon totalement imprévisible, *Doc* déclare qu'il va quitter le film et retourner à son métier, la médecine, il prend le contrôle du film. Cette séquence est évidemment très troublante. Un personnage n'est pas supposé quitter un film ! *Doc* parti, Robert Kramer et l'équipe continuent la route. On retrouve *Doc* à Miami, son apparition est soigneusement mise en scène au terme d'un long mouvement de caméra sur les voies d'autoroute. Là aussi, c'est troublant, on s'attendrait à ce que les protagonistes réagissent au moment de leurs retrouvailles et s'expliquent, tout semble du coup trop bien réglé : le départ de *Doc*, le mouvement de caméra qui signale son retour, ce retour, comme si de rien était, en Floride dans un lieu qui rappelle furieusement *Doc's Kingdom*.

*Doc* exerce à nouveau son métier de médecin. Et c'est à Robert Kramer de reprendre le pouvoir en interrogeant un médecin sur la crédibilité de la situation : "J'essaie de mettre *Doc* dans une situation comme un médecin blanc qui travaille avec des haïtiens." Cette séquence est saisissante : Kramer demande pour *Doc* l'autorisation de jouer au docteur, autorisation qu'il obtient sur la base de la fiction puisque son interlocuteur signale son

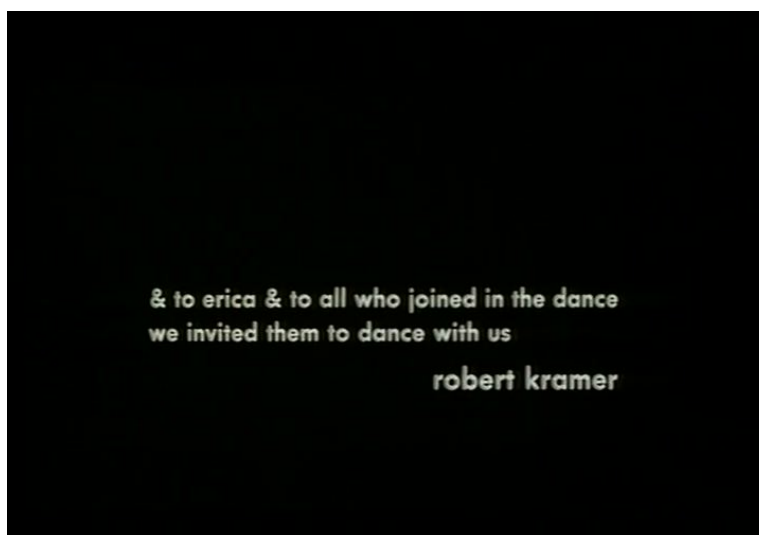
---

<sup>9</sup> Paul McIsaac dans VATRICHAN Vincent et VENAIL Cédric *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer* Aix-en-Provence : Institut de l'image, 2001, p.62

expérience - fictive - de l'Afrique. Le trompe-l'œil se défait sous nos yeux. « Un trompe-l'œil est fait pour tromper puis détromper (sinon, c'est une simple illusion ou un faux), il joue sur ce retournement pour nous faire réfléchir justement sur les façons dont nous pouvons nous (laisser) abuser. »<sup>10</sup> Et c'est bien à ce type de réflexion que nous sommes invités ici.

"Sur la route, les gens que nous rencontrions étaient à l'aise avec l'idée que je jouais un docteur qui rentrait chez lui après des années d'absence. Ils savaient qu'ils "jouaient" ce qu'ils étaient. »<sup>11</sup> En effet, dans *Route One USA*, tous jouent un rôle, en particulier Diane, le trans rencontré à Fort Bragg « Robert le jour et Diane la nuit », on assiste à sa transformation, à la fascination de Doc (ou de Paul) comme de Robert. Ce personnage est emblématique dans la mesure où il incarne cet entre-deux, Robert Kramer aime « beaucoup cette idée » comme il le dit. Diane est ainsi un détail-emblème tel que le définit Daniel Arrasse : « Le détail-emblème condense localement le processus de représentation »<sup>12</sup>.

Robert Kramer n'a pas de position dominante avec les acteurs. « J'aime négocier, cela brouille encore plus la ligne de démarcation entre documentaire et fiction parce que vous avez vraiment affaire avec la vie des personnes du film.»<sup>13</sup> Il est impossible bien souvent de distinguer ce qui appartient à Doc et ce qui appartient à Paul McIsaac. Et ceci est possible parce que Kramer laisse à l'acteur son autonomie. D'où parfois des désaccords. Kramer par exemple n'était pas d'accord avec l'idée de suivre la ronde de nuit d'un policier mais il laisse faire Doc. Kramer partage le pouvoir avec Doc, et plus largement avec tous les protagonistes (acteurs et équipe), comme en atteste la dédicace :



*Route One USA* - Robert KRAMER - 1989

---

<sup>10</sup> NINEY François *Ibid.* p.65

<sup>11</sup> Paul McIsaac *Ibid.* p.62

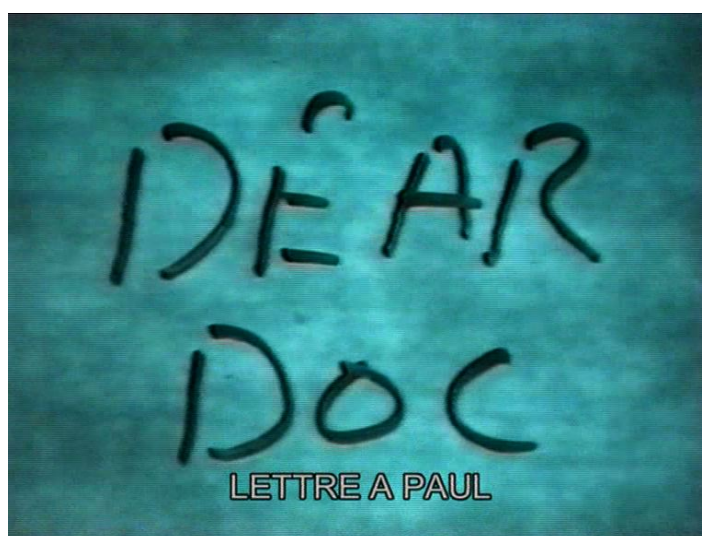
<sup>12</sup> ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une Histoire rapprochée de la peinture*, Paris: Flammarion, « Champs », 1996, p. 219

<sup>13</sup> GEROW Aaron et FUJIWARA Toshifumi "A discussion with Frederick Wiseman and Robert Kramer", 1997 <http://derives.tv/a-discussion-with-frederick-wiseman-and-robert-kramer/> (ma traduction)

« Je veux me trouver dans une situation vivante pour lutter contre le sens que tout est contrôlé au tournage, tout est recontrôlé au montage, tout est recontrôlé au mixage... »<sup>14</sup> Ce n'est qu'au prix de ce lâcher prise que Kramer atteint ce qu'il cherche : le sujet du film devient la relation au monde qui les entoure, relation mouvante et complexe.

Le personnage de Doc apparaît dans trois films de Kramer : *Doc's Kingdom* en 1988, *Route One USA* (1989), et *Dear Doc* (1990). L'intertextualité entre les trois films (et plus largement d'ailleurs, entre tous les films de Kramer) est forte, nous incitant à les voir comme un seul et unique film en devenir permanent.

*Dear Doc* est une lettre vidéo de Kramer à Doc ou Paul McIsaac. Là aussi c'est indécidable : la traduction française du titre original est très symptomatique de cette confusion.



*Dear Doc* - Robert KRAMER - 1990

De fait, Kramer écrit à Doc et parle à Paul. *Dear Doc* démonte l'illusion que *Route One* peut créer: "Je voulais te parler des films que nous avons faits ensemble, de ce personnage du docteur que nous avons créé. Ce docteur, c'est toi Paul sans l'être, c'est aussi moi. Une fiction où nos différences s'estompent comme dans l'amour ou le travail."

Laissant Doc à sa nouvelle vie à Miami, Robert Kramer lui dit au revoir une seconde fois. Cette séquence n'est pas montée dans *Route One* mais intégrée dans *Dear Doc* où Kramer paraît assez agressif, c'est lui qui congédie Doc pour finir. Un peu plus tard, l'illusion est levée : sur un long plan d'eau, nous entendons la voix de Robert Kramer: "En jouant ces scènes de séparation, nous avons décidé que filmer c'était regarder. C'est peut-être un bon choix pour un scénario." Il s'agit bien de **jouer** les scènes. La distinction entre Paul et le docteur, instable pour le spectateur n'est pas claire non plus pour le cinéaste « toi ou le

---

<sup>14</sup> Propos recueillis par GÜREL Civan, DHELLEMMES Bertram et VERLYNDE Cédric "Hommage à Robert Kramer" Tausend Augen n°5, 1996



docteur » dit-il. « C'est le trouble qui est intéressant (...) le vrai travail quotidien est de ménager ce trouble (...) de défaire le noeud - et de trouver, dès qu'on l'a défait, qu'il est fait autrement »<sup>15</sup> Ils se disent adieux, mais on sait dorénavant qu'ils jouent les adieux – et que Kramer n'a pas été satisfait de la scène – cette certitude à peine établie, elle vacille avec l'effet de ralenti, la caresse sur le bras de Paul, c'est autre chose qui se joue, cette fois-ci dans *Dear Doc* : les adieux de Kramer non plus à Doc mais à Paul (puisque *Route One* sera le dernier film qu'ils feront ensemble).



*Dear Doc* - Robert KRAMER - 1990

*Dear Doc* met en scène significativement le travail de montage en donnant à voir l'avant et l'après des plans. Selon Gilles Deleuze, « Godard dit qu'il faut savoir ce que [les personnages] étaient avant d'être placés dans le tableau et après. [...] il ne suffit pas d'éliminer la fiction au profit d'une réalité brute qui nous renverrait d'autant plus aux présents qui passent. Il faut au contraire [...] saisir dans le personnage la limite qu'il franchit lui-même pour entrer dans le film et pour en sortir, pour entrer dans la fiction comme dans un présent qui ne se sépare pas de son avant et de son après. »<sup>16</sup> Dans le dialogue de *Route One* et *Dear Doc*, cette limite que le personnage franchit pour entrer dans la fiction ou en sortir est apparente : Kramer nous montre dans *Dear Doc* l'instant qui suit le plan que nous voyons dans *Route One USA* où Paul refait ses gestes de parachutiste. Le corps de Doc, qui refait les gestes comme un pantin, est une machine qui a répété l'exercice à l'infini, en a gardé la mémoire comme il a gardé la mémoire du bonheur du saut. *Dear Doc* montre l'après de la prise. Le personnage redevient un corps, la réalité de ce corps un peu vieillissant, lui fait franchir cette limite.

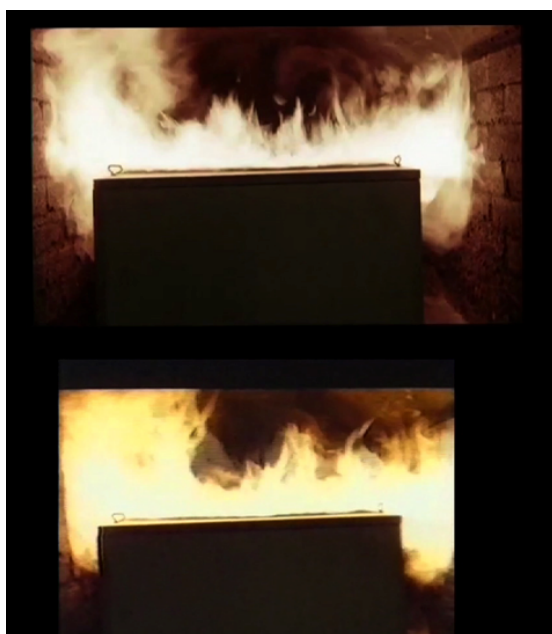
---

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 - L'Image-Temps* Paris: Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.55. (cité par Marie DANNIEL-GROGNIER dans sa thèse: *Formes et manifestations de la subjectivité dans le cinéma documentaire personnel américain (1960-1990)* Université de Poitiers, 2008

De même, *Dear Doc* propose une chronologie alternative à celle de *Route One* ou une alternative narrative. Dans les deux films, l'endormissement de Doc introduit une séquence de rêve : saut en parachute dans *Route One*, maison de Doc la nuit à Key West dans *Dear Doc*. Kramer nous montre comment le montage permet cette torsion du réel qui se plie à telle ou telle fiction. Ce qui est troublant, parce qu'alors que croire? à quoi rêve Doc ?

Les trois films ensemble démontrent alors les pouvoirs du montage : avec la même matière, je peux raconter une autre histoire : Kramer réemploie une séquence de *Doc's Kingdom* : la crémation de Rozzie, mais le spectateur qui n'a pas vu *Doc's Kingdom* pourrait la voir comme un extrait documentaire de *Route One*.



*Doc's Kingdom* - Robert KRAMER - 1988

*Dear Doc* - Robert KRAMER - 1990

La façon dont on appréhende un plan et dont on l'identifie comme réel ou fictif dépend de la case dans laquelle le film est rangé (fiction ou documentaire) et de ce qui l'entoure : ici Jimmy, le fils fictif en deuil, là Kramer en train de monter.



*Doc's Kingdom* - Robert KRAMER - 1988

*Dear Doc* - Robert KRAMER - 1990

Ce remploi du plan de *Doc's Kingdom* démontre les pouvoirs du montage en termes de récit : à la crémation suit ici le chagrin de Jimmy, l'urne funéraire de sa mère dans les mains, là le plan sur l'eau trouble et mouvante sur laquelle finissait la scène des adieux avec Doc. La crémation fictive peut être perçue comme documentaire et devient pour finir métaphorique de l'adieu à Kramer à Doc.

*Dear Doc* met en doute notre façon d'appréhender ce qu'on voit, parfois par soucis d'honnêteté voire de remords. Dans *Route One*, Kramer décide de conserver le début de plan du colonel à Fort Bragg: « Reprenons, colonel Kiernan. » Ceci a plusieurs effets : ce que nous allons voir est une répétition, le colonel joue un rôle. Dans un documentaire traditionnel, on aurait coupé le début de la prise pour laisser le spectateur croire tranquillement à ce qu'il voit. Autre effet, le colonel n'a pas été assez bon puisqu'on doit refaire la prise. Suit alors le clip de recrutement, bel exemple de propagande audiovisuelle sur lequel le colonel débite son texte, nous faisant ainsi entendre deux discours endoctrinant. De face, le regard qui ne cille jamais, le colonel Kiernan est effrayant.



Avec *Dear Doc*, les choses se compliquent : ce qu'on prenait pour un refus de nous manipuler en nous disant « attention, ce que vous voyez est joué », est en fait une manipulation : ce n'est pas à cause du colonel qu'on refait la prise, mais à cause du caméraman, et ceci nous apparaît parce que le plan est monté un peu plus tôt: "Excusez-moi, on peut recommencer? Aujourd'hui, il y a un problème avec le caméraman" Le colonel apparaît plus sympathique qu'il n'est dans *Route One*. La relation avec Kramer plus chaleureuse. Ou c'est la manipulation de ce dernier que *Dear Doc* nous donne à voir ? Et que penser du début du plan quand on sait qu'il n'y avait pas de caméraman (puisque Kramer tenait la caméra) ?

Que penser aussi de ces plans disparus de *Route One*?



*Dear Doc* - Robert KRAMER - 1990

Plan zénithal de Doc avec sa sacoche et sa veste claire, dans un lieu qui pourrait être un hôpital où Doc s'adresse à la réceptionniste: "Je cherche un certain Robert Kramer", avant que la caméra le rejoigne et qu'il conclue après avoir jeté un regard amusé et un sourire à la caméra : "Merci, je l'ai trouvé". Ces plans sont forcément mis en scène (il a fallu que la caméra descende pour rejoindre Doc face au réceptionniste) il est impossible d'y croire : on sait bien que Kramer est tout à côté de Doc et que tout ceci est joué. Il y a alors comme l'exposé des réflexions critiques de Kramer : il a tourné ces plans mais ne peut pas les monter dans *Route One*, ils mettent trop en péril le contrat passé avec le spectateur, celui-ci veut bien se laisser tromper et détromper, mais jusqu'à un certain point. Au delà, il refuserait au film son adhésion.

Nous voyons bien qu'il s'agit d'interroger notre façon d'interpréter les images, « une façon d'éprouver le réel comme non-substantiel, complexe, fragile »<sup>17</sup> d'établir comme Kramer le dit encore « cette relation confuse, trouble et troublante avec « les choses comme elles sont. »<sup>18</sup>

Il n'est pas question d'opposer le réel et la fiction mais suivant Rancière de questionner le réel, non plus comme « un effet à produire [mais] un donné à comprendre. »<sup>19</sup> Un donné à comprendre dans ce brouillage des séparations confortables entre régimes de représentation. La démarche du cinéaste prend alors sa pleine dimension politique, critique : « Critique est l'art qui déplace les lignes de séparation, qui met de la séparation dans le tissu consensuel du réel, et, pour cela même, brouille les lignes de séparation qui configurent le

<sup>17</sup> KRAMER Robert, «Pour vivre hors-la-loi, tu dois être honnête », traduit de l'anglais par François Niney, <http://derives.tv/pour-vivre-hors-la-loi-tu-dois/>

<sup>18</sup> *Ibidem*

<sup>19</sup> RANCIERE Jacques *La Fable cinématographique* Paris: Le Seuil, 2001, p.203.

champ consensuel du donné, telle la ligne séparant le documentaire de la fiction : distinction en genres qui sépare volontiers deux types d'humanité : celle qui pâtit et celle qui agit, celle qui est objet et celle qui est sujet. »<sup>20</sup>

Politique dans sa dénonciation de ce que sont devenus les Etats Unis après huit ans de reaganisme. Intégrismes de tout genre, notamment par le témoignage de Pat Reese, victime d'une tentative d'assassinat alors qu'il faisait une enquête sur la santé mentale. Omniprésence des armes tel ce revolver offert pour 125 dollars par cet homme partiellement aviné



*Route One USA* - Robert KRAMER - 1989

Omniprésence des armes dont les enfants sont les premières victimes: impact de balles sur la porte d'une maternelle à Bridgeport. Parce que Doc est, aux yeux des enfants, un médecin qui se préoccupe d'eux, il peut recueillir leur parole : la peur qu'inspirent les drogués à ce jeune garçon, qui craint pour la vie de sa mère, de son frère ou de la sienne car le crack rend fou, et que Doc renvoie chez lui après l'avoir pansé. Plus tard, il apprend aux enfants à réagir en cas d'accident ou de blessure par balle. Réagir aussi face à une tentative de suicide, et là le réel, dans toute sa dimension poignante, fait irruption dans le lapsus d'un enfant: que dire pour dissuader quelqu'un de se suicider: "Je dirais que la vie est trop affreuse pour la gâcher."

Enfin, la question de la santé publique est centrale. C'est la discussion avec le personnel de l'hôpital public de Newark où Doc, fictivement, postule: "C'est une guerre lente, contre les gens et contre nous. En Amérique, les gens meurent de faim, de malnutrition et beaucoup mourront du sida." Doc s'entretient avec ce que Bill Nichols appelle « acteur sociaux »<sup>21</sup>, c'est-à-dire un personnage de la vie réelle jouant son propre rôle social dans un film documentaire, et ayant une autonomie extrafilmique présumée. Ce qui est intéressant dans ce cadre, c'est l'autonomie de ces acteurs sociaux, par exemple, cette infirmière qui met en doute la fiction du docteur: "Comment a-t-il pu travailler tout seul pendant dix ans, si moi

<sup>20</sup> RANCIERE Jacques *Le Spectateur émancipé* Paris: La Fabrique, 2008, p.85

<sup>21</sup> NICHOLS Bill *Ideology and the Image : social Representation in the Cinema and other Media*, Bloomington: Indiana University Press, 1981, pp. 181-185.

je suis au bout du rouleau en un an, avec un groupe?" Pour elle, ce n'est pas crédible qu'un médecin seul en Afrique, s'en sorte et le doute qu'elle exprime – et nous transmet – nous fait prendre la mesure de la difficulté de leur quotidien. Plus que d'exposer le « réel », il s'agit de l'évaluer en prenant la fiction comme étalon. C'est aussi ce qu'il se passe lorsque Doc est assiégé par des manifestants anti-avortement, il met en comparaison la situation qu'il partage avec les deux militantes du planning familial avec celles, fictives, qu'il a connues en Afrique, lorsque, assiégé et encerclé, il essayait malgré tout de faire son travail de médecin. La situation présente, réelle est évaluée à l'aune de la situation passée, fictive, ceci pour laisser entendre que ces deux femmes vivent une situation de guerre. On entendra Doc répéter cette scène, en acteur consciencieux qui apprend son texte, en off, la voix murmurant le texte sur l'image du dôme d'un télescope. Non seulement Kramer met en scène Paul Mac Isaac en tant qu'acteur incarnant Doc mais aussi, il insère cette séquence entre deux scènes où les partisans de Robertson font campagne, c'est la pensée de la droite conservatrice qui l'assiège alors, de même que c'est elle qui assiège les deux femmes du planning familial.

« 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 [...]. 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. »<sup>22</sup> Cette posture politique en même temps qu'esthétique est pensée très tôt par Kramer. *People War* (co-réalisé avec Norman Fruchter et John Douglas en 1970) est perçu comme un film documentaire, mais les personnages sont inventés, construits au montage. Il ne s'agit pas de transgresser mais de s'inscrire dans une démarche militante, critique, « On est [...] dans un discours beaucoup plus complexe, qui demande : « Est-ce qu'une meilleure vie pour tout le monde est une fiction ? »<sup>23</sup> Cette présence de la fiction dans *Route One USA* pourrait alors poser la même question : est-ce qu'une meilleure vie est une fiction ? Dans *Le Spectateur émancipé*, Rancière défend ce qu'il appelle « formes dissensuelles » : « celles qui s'attachent à faire voir ce qui, dans le prétendu torrent des images, restent invisibles ; celles qui mettent en œuvre, sous des formes inédites, les capacités de représenter, de parler et d'agir qui appartiennent à tous ; celles qui déplacent les lignes de partage entre les régimes de présentation sensibles »<sup>24</sup> Dans *Route One Usa* et ses extensions (*Doc's Kingdom, Dear Doc*) on a pu repérer de telles formes dissensuelles, ces formes qui affirment le réel comme « non-substantiel, complexe,

---

<sup>22</sup> Propos recueillis par GÜREL Civan, DHELLEMMES Bertram et VERLYNDE Cédric "Hommage à Robert Kramer" Tausend Augen n°5, 1996

<sup>23</sup> EUVRARD, Janine, « entretien avec Robert Kramer » *24 images* n° 92, été 1998, p.33

<sup>24</sup> RANCIERE Jacques *Le Spectateur émancipé* Ibid cité p.84

fragile »<sup>25</sup>, qui bousculent en permanence les régimes de représentation et les régimes de croyance, qui veulent aller sous la surface ces formes qui enfin, donne le pouvoir et laisse leur autonomie aux protagonistes qui partagent la route, le film et l'aventure.

## REFERENCES CITEES:

Ouvrages:

ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une Histoire rapprochée de la peinture*, Paris: Flammarion, « Champs », 1996, 459 p.

DANNIEL-GROGNIER Marie, *Formes et manifestations de la subjectivité dans le cinéma documentaire personnel américain (1960-1990)* Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2008, 698 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 - L'Image-Temps* Paris: Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, 378 p.

NICHOLS Bill *Ideology and the Image : social Representation in the Cinema and other Media*, Bloomington: Indiana University Press, 1981, 334 p.

NINEY François *Le Documentaire et ses faux-semblants* Paris: Klincksieck, 2009, 207 p.

RANCIERE Jacques *La Fable cinématographique* Paris: Le Seuil, 2001, 243 p.

RANCIERE Jacques *Le Spectateur émancipé* Paris: La Fabrique, 2008, 145 p.

VATRICAN Vincent et VENAIL Cédric *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer* Aix-en-Provence : Institut de l'image, 2001, 240 p.

Entretiens:

"Discussion avec Robert Kramer" séminaire Ecritures du CMCC, 4 avril 1982, <http://derives.tv/discussion-avec-robert-kramer/>

EUVRARD, Janine, « Entretien avec Robert Kramer » *24 images* n°92 « cinéma et engagement », Montréal, été 1998

GEROW Aaron et FUJIWARA Toshifumi "A discussion with Frederick Wiseman and Robert Kramer", 1997, <http://derives.tv/a-discussion-with-frederick-wiseman-and-robert-kramer/>

GÜREL Civan, DHELLEMMES Bertram et VERLYNDE Cédric "Hommage à Robert Kramer" *Tausend Augen* n°5, 1996

---

<sup>25</sup> KRAMER Robert, «Pour vivre hors-la-loi, tu dois être honnête », traduit de l'anglais par François Niney, <http://derives.tv/pour-vivre-hors-la-loi-tu-dois/>

YON David et TIVOLLE Lo "Entretien avec Barre Phillips" - audio - mars 2018  
<http://derives.tv/entretien-avec-barre-phillips/>

#### Articles

KRAMER Robert, «Pour vivre hors-la-loi, tu dois être honnête », traduit de l'anglais par François Niney, <http://derives.tv/pour-vivre-hors-la-loi-tu-dois/>

WAINTRON Edouard, "L'activiste réactivé" [https://next.liberation.fr/cinema/2006/03/15/l-activiste-reactive\\_33216](https://next.liberation.fr/cinema/2006/03/15/l-activiste-reactive_33216), mars 2006