

Raoul Peck : « Déconstruire pour construire »

Ballast

14 octobre 2017

Entretien inédit pour le site de Ballast

Un café et un verre d'eau dans un quartier du centre de Paris ; l'entretien démarre le cinéaste à peine arrivé. Raoul Peck — la soixantaine, une dizaine de films, costume sans cravate et diction calme — a connu une année particulièrement chargée : deux longs métrages dans les salles. Un documentaire et une fiction au plus près des faits : l'un est consacré à l'écrivain afro-américain [James Baldwin](#) et l'autre au théoricien communiste allemand Karl Marx. Le premier assurait que la couleur est politique et le second qu'il convenait de transformer le monde au profit du plus grand nombre : Peck rassemble les deux propositions en un même mouvement.



« Je fais du cinéma de bataille, du cinéma de mémoire », disiez-vous à l'époque de la sortie de votre *Lumumba*. La mémoire comme présent de lutte et non comme seul devoir, donc ?

C'est toujours difficile d'expliquer par quel angle j'approche le cinéma. J'étais déjà engagé politiquement avant d'arriver au cinéma. Dans ma jeunesse, le cinéma était considéré comme quelque chose qu'on fait quand on a tout raté — presque un luxe de



riches. (*il sourit*) Il m'a fallu du temps pour réaliser que c'était aussi un instrument efficace pour atteindre et émouvoir les gens, tout en les faisant réfléchir — ce qui n'est pas en contradiction, contrairement à ce qu'on essaie de faire croire dans cette ère de divertissement « *Über alles* », dans laquelle tout est devenu marchandise. Aujourd'hui, quand vous demandez à quelqu'un comment était tel ou tel film, il vous dira « Il n'a pas marché » ou « Il a bien marché » : comme si c'était la seule référence de qualité possible... Et puis, je ne peux pas éluder que je viens d'un pays du tiers monde — je suis haïtien —, et que j'ai vécu dans différents pays tels que le Congo, l'Allemagne, la France et les États-Unis. Je transporte tous ces lieux, tous ces souvenirs avec moi. J'ai donc aussi la responsabilité de documenter ma propre histoire, mon propre point de vue différencié, confronté que je suis au quotidien et aux histoires des autres. Tous ces éléments me demandent de trouver à chaque projet la bonne équation, celle qui puisse tenir compte de la somme du tout.

« **Se réapproprier la narration** », dit-on beaucoup...

« Il faut déconstruire pour construire quelque chose de nouveau qui tienne compte de tous : mon cinéma n'exclut pas ceux qui m'ont exclu. »

Absolument. Une grande partie de l'humanité a été exclue de l'aventure du cinéma depuis son invention. Le cinéma, les images, se sont créés sans nous. La tâche est en effet multiple : il faut se réapproprier les histoires, les points de vue. Comme le dit **Baldwin**, il faut déconstruire pour construire quelque chose de nouveau qui tienne compte de tous : mon cinéma n'exclut pas ceux qui m'ont exclu. C'est une complexité supplémentaire.

Olivier Besancenot voit votre dernier film, *Le Jeune Karl Marx*, comme « une entrée en matière » : vous assumez une fonction de « passeur » et non d'artiste d'avant-garde, de créateur élitiste. Serait-ce la modestie d'un militant ?

Je ne pourrais me permettre d'être simplement un « artiste ». Sans vouloir être discriminatoire à mon tour, il faut quand même dire que le cinéma est un luxe de riches. Je n'ai donc jamais pu considérer les arts — l'écriture, le cinéma ou la photo — simplement comme des modes d'expression individuels, personnels ou intimes. Je suis certes une personne intime, un individu avec mes qualités propres, mais je vis aussi à l'intérieur d'un collectif. Je vis également dans une société qui m'offre des avantages,



des acquis, un cadre. Une société qui m'inspire, me provoque et me donne en plus le privilège de faire ce métier. Ce n'est pas affaire de modestie : il s'agit simplement d'être un bon citoyen et de s'occuper également des « affaires de la Cité ». Contrairement au capitalisme qui profite de ce que le collectif lui donne, et qui ne redonne pas beaucoup à ce collectif — et quand je dis « collectif », j'entends le collectif des savants, des inventeurs, des travailleurs, des sociétés civiles, etc., et de l'État. Le capitalisme estime qu'il doit se débarrasser de l'État, mais quand il est en crise, c'est ce même État qu'il appelle à la rescousse.

Vous êtes aussi un passeur dans le monde des Afro-descendants et des Africains, entre lesquels il n'y a pas toujours de passerelles. Comment est-ce accueilli ?

Comment est-ce accueilli ? Je ne m'attache pas trop à ça. Ce serait un obstacle supplémentaire, ou un élément supplémentaire de l'équation, qui serait à résoudre. (*il sourit*) Je m'accroche plutôt à l'idée que, ce que je fais, je suis dans une situation privilégiée pour le faire. J'ai eu la chance de grandir dans divers territoires à des moments importants de ma vie. Mon quotidien est fait d'Haïti, du Congo, d'Allemagne, de France et des États-Unis : ces lieux-là m'ont influencé. La notion de passage reflète toutes ces dimensions, à la fois politiques, culturelles, artistiques... et humaines, surtout. C'est de là que je me sens proche de Baldwin, qui a aussi cette attitude de revendiquer son humanité, d'être homme et citoyen partout, de pouvoir prendre la parole partout où il le désire sans se donner de limites. C'est quelque chose que j'ai appris très tôt grâce à lui, mais aussi grâce à Fanon, Sartre ou Césaire — et beaucoup d'auteurs latino-américains : Carpentier, Marquez... Ce sont des aînés qui m'ont marqué, et j'ai essayé de suivre leurs traces.



[Le Jeune Karl Marx, 2017]

« **Marx et Baldwin sont les deux parties de mon cerveau** », dites-vous...

Ce sont des œuvres que j'ai eu la chance de croiser très tôt, à l'âge où l'on se cherche. J'aurais pu continuer dans l'éducation bourgeoise qui a été la mienne au départ chez les jésuites — une bonne base (*il sourit*) — et continuer dans cette voie en jouant des avantages de ma classe. Mais il y a eu ces auteurs en travers de ma route : ils ont permis de casser ce qui me déterminait au départ.

Certains penseurs ont parfois critiqué ce qu'ils appellent l'« eurocentrisme » de Marx. Vous êtes d'Haïti : que vous évoque cette critique ?

Pour moi, aujourd'hui, c'est un faux débat. Ça pouvait sembler urgent et essentiel, à l'époque où le marxisme lui-même était critiqué et remis en doute (en particulier à cause des crimes commis dans les pays de l'Est), d'apporter des nuances aux contributions et aux paroles de Marx. J'ai mis toutes ces discussions de côté et j'ai décidé de revenir aux fondamentaux : Marx est un génie de son siècle qui absorbe tout ce qui a eu lieu avant lui, que ce soit en termes de philosophie, d'histoire, ou d'économie — il s'est d'ailleurs appuyé sur de grands économistes bourgeois comme [Adam Smith](#), [Ricardo](#), etc. pour comprendre et expliquer la société capitaliste, qui est une société historiquement définie, mais qui en était alors à ses débuts, générant à la fois une grande richesse et une grande pauvreté. Il l'analyse de manière magistrale et, plus important, il développe



pour nous les instruments de cette analyse. C'est un énorme travail scientifique — j'insiste sur le caractère scientifique — que Marx a fait (je recommande de lire ou relire *Socialisme utopique et Socialisme scientifique* d'Engels, qui a été le premier livre « marxiste » que j'ai lu). Aujourd'hui encore, quelqu'un comme [Thomas Piketty](#) peut se l'approprier et en faire une analyse courante et contemporaine. Avec Marx, on part toujours du réel : on re-questionne constamment l'étape à laquelle on se trouve à l'intérieur de ce même capitalisme qui change de forme, d'accent, qui s'étend — aujourd'hui, ce qu'il avait écrit dans le *Manifeste du Parti communiste* a envahi le globe entier. C'est un matérialiste réaliste. Les débats d'experts m'intéressent peu à ce stade. Nous avons tellement perdu de terrain. Il est temps d'apprendre à nouveau à se battre — mieux. Une bonne partie du monde — la majorité — n'a plus le luxe d'attendre.

« Pourquoi ne suis-je pas devenu anarchiste ? Une fois qu'on casse la machine, que mettre à la place ? »

Pour le film sur Baldwin également, j'avais mis de côté « les experts », les interpréteurs, ceux qui parlent à sa place. J'ai voulu laisser parler Baldwin directement, de sa propre voix. Pour *Le Jeune Karl Marx*, j'ai choisi de revenir à l'essentiel de cette œuvre magistrale, d'ailleurs non terminée, et de mettre de côté les polémiques, les attaques, les agressions et les mauvaises (ou bonnes) interprétations, les querelles partisans ou intéressées. Lors de l'écriture du scénario, on s'est appuyés presque exclusivement sur les correspondances, sur la parole de ces jeunes gens eux-mêmes ; sans s'envelopper de toutes les grandes biographies — je suis d'ailleurs en désaccord sur la conclusion de certaines d'entre elles, qui sont souvent des thèses d'experts. Cette course à l'interprétation ne m'intéressait pas. Marx n'a pas pu aller au bout de sa construction scientifique. Cela a laissé le champ libre à toutes sortes d'interprétations et de manipulations. Lénine en a fait un objet de combat de guerre qu'il a lui-même critiqué vers la fin de sa vie. Il était déjà sur une piste totalement usurpée. Il y a une scène dans le film où Marx dit très clairement à ses amis que la révolution ne devra arriver qu'en Angleterre, en Allemagne ou en France, mais surtout pas en Russie. Il avait prédit ce type de populisme aveugle, de gourou dictateur.

On croise dans le film Proudhon et Bakounine : deux piliers de l'anarchisme, tout autant cinématographiques que Marx. Pourquoi n'êtes-vous pas devenu anarchiste ?

Dans le film, on a dû schématiser un peu. C'est un film sur l'évolution d'une pensée, ce que le cinéma ne sait pas faire — en tout cas, pas sans passer par la « vie intérieure »



d'un personnage. Il fallait que je trouve une forme et un contenu pour y arriver, et me concentrer sur cette jeunesse était une chose importante, car c'est une jeunesse fougueuse, qui n'est pas encore spoliée, qui a la force de son âge et sa capacité de rupture — que Marx et Engels ont à ce moment-là. Mais il y a aussi le combat politique : ce sont les premiers pas de la résistance prolétaire : jusqu'alors, c'était les artisans qui s'organisaient, pas les ouvriers. Ceux-ci n'existaient pas en tant que tels. Les figures, simplifiées, de Proudhon et de Weitling, toutes deux emblématiques, permettaient de montrer toute la palette de positions, d'attitudes, de visions existant entre ces deux pôles. Proudhon est plus proche d'un socialisme utopiste qui, quelque part, voudrait déterminer par le haut ce que devrait être un monde capitaliste transformé. De l'autre, on a le populiste [Weitling](#), populisme teinté d'un certain mysticisme. Pour lui, le plus important n'est pas avec qui la révolution se fera : l'essentiel est de casser toutes les structures du capitalisme, même si cela nécessite d'utiliser des criminels pour le faire et prendre le pouvoir. Entre eux deux, il y a toutes les autres positions possibles. Celle de Marx est une approche qui se veut matérialiste : elle part de la réalité et analyse cette réalité avant de poser des pistes de changement. Pourquoi ne suis-je pas devenu anarchiste ? Une fois qu'on casse la machine, que mettre à la place ? C'est une illusion que de penser que tout se « mettra en place » comme par enchantement. L'une des principales erreurs des combats de gauche, depuis un siècle, c'est d'avoir sous-estimé le processus de changement lui-même, et ses conséquences. Une révolution en soi est souvent violente et sanglante et charrie toutes sortes d'attitudes, de gestes, de dérives. La Révolution française, la Commune... D'autant que toute révolution implique également des combats pour le pouvoir. La logique de lutte fait naître des problèmes qu'on n'avait pas forcément pensés avant : elle développe sa propre dynamique qui, au final, va aussi déterminer tout le reste.



[Lumumba, 2000]

Vous avez un exemple à l'esprit ?

Dans les années 1968, le mouvement des femmes était considéré par certains comme secondaire, sous prétexte qu'il n'agissait pas contre l'ennemi principal. Malheureusement, les attitudes et comportements que l'on a dans le combat contribuent à créer les structures, les attitudes et les positions futures. Je suis matérialiste, proche des enseignements de l'Histoire et des analyses économiques déterminantes ; mais il ne faut pas oublier Gramsci. Un des enseignements qu'on peut tirer du capital, c'est sa capacité à se renouveler à tous les niveaux, culturels, historiques, au quotidien. Ça se passe dans nos têtes, dans notre comportement, face à toutes les superstructures, dans la culture, le cinéma, etc.

« Ne nous faisons pas les chefs d'une nouvelle intolérance », a écrit un jour Proudhon à Marx. On connaît la suite. Construire une pensée critique nécessitait donc d'écraser celle de ses « frères-ennemis » ?

C'est un combat très dur que mènent ces deux jeunes. Ils ont une vingtaine d'années et en face d'eux quelqu'un d'installé, de connu et qui a une énorme influence sur l'ensemble des mouvements. Weitling attire également des dizaines de milliers de personnes dans ses meetings. C'est un vrai gourou, admiré et respecté. À un moment donné de cette lutte, il n'y a pas de pardon pour Marx. À partir du moment où il



démontre la réalité des choses, il perd patience vis-à-vis des reculs des uns et des autres, et mène son combat essentiel. Dans la fougue de sa jeunesse, il n'y allait pas avec des pincettes. Mais tout ça n'excluait pas le respect. Prenons pour exemple la scène fameuse chez les Marx, avec Weitling et les autres, supposée être une scène de réconciliation (qui est relatée mot pour mot par [Pavel Annenkov](#)). Comment mettre en scène une lettre ? ce récit ? Il était important de montrer combien cet échange avait été violent tout en se faisant dans le respect et l'estime des uns et des autres. Personne ne jette de chaises par-dessus la table. Ils se saluent, et tout le monde se lève quand Weitling se lève. Il était important de capter ces détails. On sent qu'il y a une lutte acharnée, mais pas encore une lutte fratricide. Et on nomme les dangers. Quand Weitling dit « La critique dévore tout ce qui existe, et quand il n'y a plus rien, elle se dévore elle-même... », c'est un premier avertissement. Le second est de Proudhon : « Cher Marx ! Ne nous assassinons pas mutuellement, ne proférons pas d'anathèmes... Ne faites pas comme Luther qui, après avoir détruit le dogme catholique, a fondé une nouvelle religion tout aussi intolérante... » Il était important de mettre ces bémols dans le discours, parce que cela annonce les erreurs qui vont venir, des erreurs qui n'ont pas été celles de Marx mais de ceux qui ont repris sa pensée.

Vous avez un jour évoqué la « *magie de la fiction* » : quelle est votre marge de manœuvre dans un film historique comme celui-ci ?

« *Parliez-vous de classe, ou encore de lutte des classes ou de profit, et on vous tournait en ridicule. Vous passiez pour un hurluberlu.* »

S'atteler à un film sur Karl Marx m'obligeait à ne m'imposer aucune limite formelle ni de contenu. J'ai commencé ce projet bien avant la crise de 2008, à une époque où le monde s'enivrait encore d'une soi-disant victoire totale du capitalisme. Totale en effet, tant idéologique qu'économique — et même rhétorique, puisqu'on avait également perdu la maîtrise de tout vocabulaire progressiste et critique. Parliez-vous de classe, ou encore de lutte des classes ou de profit, et on vous tournait en ridicule. Vous passiez pour un hurluberlu. Ce capital victorieux n'avait désormais aucun ennemi clairement identifié, ni d'obstacle de poids puisque l'Europe de l'Est avait définitivement explosé. Ce qui signifiait pour nous, habitants du tiers-monde (des pays comme Cuba, Haïti), une catastrophe réelle, puisqu'on était ainsi livrés à l'arbitraire de la globalisation et de la puissante Amérique. Combien de dictatures ont été soutenues par cette « Sainte Alliance » occidentale ? Après la grande crise économique de 2009, il y a eu une libération de la parole : les grands magazines économiques du monde occidental ont mis Marx en



couverture ! Il y avait débat, même dans les cercles les plus conservateurs qui réalisaient soudain que l'analyse de Marx, idéologie mise à part, n'était peut-être pas totalement à côté de la plaque. Évidemment, il fallait que je tienne également compte d'une industrie du cinéma plutôt conservatrice, souvent légère et cynique, surtout pour ce genre de projet à caractère politique.

Heureusement, dans le contexte français, belge, allemand, européen en général, il existe encore des espaces financés par l'État. On peut se prévaloir d'une certaine tolérance « démocratique » pour laisser passer une œuvre comme celle-ci de temps en temps. Ensuite, ma longue carrière de « vétéran » me permettait de trouver des alliés, voire des complices, dans la machine. Le poids de la censure, nous l'avons ressenti en dernière ligne droite. L'institution européenne Eurimages [*Fonds de soutien au cinéma européen, ndlr*], qui accorde des aides importantes au cinéma européen, nous a refusé une aide en fin de parcours, alors que tout était déjà bouclé — les partenaires financiers, le budget étaient acquis, le montage, les techniciens, aussi, etc. Cette dernière aide institutionnelle — très importante, à hauteur de 500 000 euros — permettait de boucler le budget. Alors que notre dossier était officiellement présenté par la France, la Belgique et l'Allemagne, le projet a été recalé. Je n'étais pas censé l'apprendre car les votes sont tenus secrets, mais c'était tellement gros que d'autres nous ont transmis les arguments avancés pour ce recalage : certains pays (que je ne nommerai pas) ont déclaré qu'il n'était pas possible de faire Marx sans parler de Staline... Une instance supposée être technique, supposée s'assurer que le projet est viable, s'est érigée en censeur — une censure politique qui n'a ni honte ni peur de s'exprimer, même si c'est sous le sceau du secret. Ça, c'est aussi l'Europe d'aujourd'hui : cette capacité d'abuser de son pouvoir en coulisses, tout en prétendant être démocratique. Je pense que d'autres collègues ont dû subir ce même genre d'injustice, sauf qu'il n'est parfois pas prudent d'« offenser » ces grands bailleurs. Moi, je ne peux me laisser intimider par qui que ce soit.



[I am not your negro, 2016]

Évoquant Gauguin et Vidocq, Vincent Cassel disait récemment que la réalité est toujours plus forte que la fiction et que le cinéma ne peut pas rivaliser face aux images d'archives. D'où son envie d'incarner des personnages « sans corps » à l'écran. Comment voyez-vous ça ?

Je suis en partie d'accord. Je n'ai jamais pu « inventer » des histoires. C'est le réel qui m'intéresse, ses contradictions, ses absurdités, l'histoire individuelle et collective en marche. C'est de là que mon imagination démarre. Tous mes films ont été extrêmement bien documentés. Je vois tout, je lis tout, je parle avec de multiples spécialistes, j'interroge les témoins quand il y en a, je vais sur les lieux... Il y a un attachement à la réalité et aux vestiges, aux pierres, qui est essentiel pour moi. L'invention, dans mon cinéma, est ailleurs. Elle est dans la manière de restituer une histoire, les sensations, les émotions et les odeurs mêmes — la « peau ». C'est là le vrai défi. Aussi est-ce pour cela que je fais aussi bien du documentaire que de la fiction : mon approche des deux est exactement la même. J'ai eu de grands maîtres en documentaire comme [Chris Marker](#) ou [Alexandre Kluge](#). En mise en scène et en scénario, j'ai été formé par [Kristof Kieslowski](#) et [Agnieszka Holland](#). D'autres encore m'ont influencé : les cinéastes sud-américains, cubains, qui sont devenus des amis et m'ont aidé à me trouver. Mais aussi Godard, [Harun Farocki](#) et d'autres. Dans mes films, j'essaie de livrer aussi bien un contenu qu'une forme, sans pour autant faire de compromis sur le politique. En même temps, quand je



fais un film sur Marx, je ne veux surtout pas faire un doctorat : il faut que cela reste du cinéma. Ni film didactique, ni outil de propagande. J'ai appris avec mes aînés les limites du cinéma dit militant. Un cinéma dans lequel ni le son, ni l'image, ni l'esthétique n'étaient vraiment importants. Cependant, en ne donnant la place qu'au seul discours, on épuise vite l'intérêt d'un public, convaincu ou non. J'ai compris combien le cinéma permettait une approche critique. Et comment on pouvait amener bien plus loin le spectateur en faisant confiance à son intelligence, à son sens critique et à sa capacité de maîtriser des éléments complexes, en évitant d'en faire un vulgaire consommateur.

Lumumba, Baldwin, Marx : vous incarnez des pensées, vous donnez des corps à des idées. Le cinéma est-il plus à même que le papier de marquer et travailler les imaginaires ?

« Ni film didactique, ni outil de propagande. J'ai appris avec mes aînés les limites du cinéma dit militant. »

Je n'oppose pas le livre au cinéma. La présence du livre dans nos vies a diminué. Ou peut-être qu'il émerge autrement... Je suis obligé de partir du présent, et non d'un monde imaginaire ou imaginé. Je suis aussi obligé de comprendre le contexte dans lequel je travaille. Autour de moi, je vois des jeunes qui ont deux ou trois écrans devant eux, avec une capacité de concentration raccourcie. Ils sont constamment bombardés d'histoires, d'images, d'informations, douteuses ou non. Comment arriver à capter leur attention ? Comment creuser un trou dans cette carapace ? Je suis obligé, en tant que cinéaste, de trouver une parade, de trouver des manières de filmer, de distraire et de divertir qui ne soient pas contradictoires avec un contenu. Par ailleurs, je ne fais pas de films sur le passé. Mon propos est toujours le présent et les combats du moment. Il faut rappeler qu'à l'époque où je travaillais sur Lumumba, la dictature de [Joseph Désiré Mobutu](#) était encore en place. La question centrale est toujours comment se battre aujourd'hui, comment trouver les instruments de cette bataille. Et en même temps faire en sorte que le film durera. Aujourd'hui, Lumumba, que j'ai fait en 2000, garde toute sa force.

Votre Marx met en avant le rapport fusionnel qui existait entre Marx et Engels : celui-ci n'est pas traité comme un personnage secondaire. Les femmes sont également très présentes. La volonté d'inscrire Marx dans une dynamique collective était-elle consciente dès le début du projet ?

Bien sûr qu'il fallait montrer ce combat collectif. Particulièrement le rôle des femmes,

qu'il fallait faire ressortir. Rôle que les livres — écrits par les hommes eurocentrés — ont souvent réduit. Il fallait faire autrement pour ce film. Alors on a été extraire Jenny et Mary Burns pour leur donner de vrais rôles, avec une vraie pensée, de vrais dialogues. Jenny était la femme de Karl, il ne pouvait pas être avec une femme sans cervelle ; elle était la seule avec Engels, dit-on, à pouvoir décrypter son écriture — et donc sa pensée. On trouve dans les correspondances de Jenny, les rares fois où ils étaient séparés, de belles lettres d'amour, mais également un esprit, une personne en colère aussi. Les phrases du film sont tirées de ces correspondances.



[Lumumba, 2000]

Quand Soderbergh porte à l'écran le Che, le récit est d'emblée romanesque. N'avez-vous pas craint l'aridité d'une vie d'intellectuel ?

Il a fallu en tenir compte. Encore une fois, c'est le réel qui m'intéresse. Aujourd'hui, on peut dire qu'il n'y a pas une multitude de manières de raconter une histoire vraie. Il a fallu faire des choix. On a mis de côté les ficelles habituelles du biopic, en nous disant que nous allions écrire le scénario à partir des correspondances (comme pour mon film sur Baldwin, où j'ai pris le parti dès le départ de mettre la parole de Baldwin au centre) : on rompait en cela avec une tradition. C'est un film sur l'évolution d'une pensée, qui ne recourt pas aux techniques habituelles du biopic, c'est-à-dire qui ne fait pas progresser une histoire par des sentiments, par des relations amoureuses, des déceptions, jalousies,



etc., ou toute autre explication psychologique — Marx serait devenu Marx à partir d'une fessée reçue petit. (*sourire*) Mais c'est pourtant ce qu'on fait usuellement au cinéma, et le public est formaté pour regarder l'histoire de cette manière. Il a fallu trouver une forme plus organique, plus charnelle, tout en les montrant en train de discuter, de manger (le matin, Marx prenait de la soupe et pas du café, par exemple), de parler, de faire de la politique. Il a fallu trouver une forme qui puisse porter tous ces discours. On est dans l'action, on est dans la pensée, on est dans la réflexion — dans la joute intellectuelle et idéologique. Leur rapport à l'argent, leurs relations entre vie privée et politique : tout est incarné. À aucun moment, même quand Jenny est enceinte et qu'ils s'interrogent sur l'avenir et cherchent des solutions, ils n'ont de doutes sur leur engagement. Et cela reste vivant ! Cela introduit un autre type de tension dans le film.

Le générique de fin est en réalité une ouverture. Vous avez choisi de traiter le *Manifeste du Parti communiste* — un appel au combat — et non *Le Capital* : qu'entendez-vous dire à notre époque ?

On en parle dans les cartons de fin en rappelant que Marx va passer beaucoup d'années dans la misère, aidé de Jenny et Friedrich, pour écrire son œuvre majeure : *Le Capital*, « Une œuvre grande et inachevée parce que son sujet lui-même est en perpétuel mouvement. » Ce carton de fin est important, car il évite de voir *Le Capital* et les idées de Marx comme quelque chose de figé — beaucoup ont fait cette erreur, pourtant. Mais pour le film, on a fait le choix de s'arrêter au *Manifeste du Parti communiste*, le livre qui doit être l'un des plus traduits et lus de l'histoire de l'humanité en dehors de la Bible, et qui décrit exactement la situation qui est la nôtre aujourd'hui. Le générique de fin fait aussi défiler des photos des guerres mondiales, de la crise de 1919, de la colonisation, de l'apartheid en Afrique du Sud... On aperçoit le Congo et l'assassinat de Lumumba, mais aussi Thatcher, Reagan, Che Guevara, Allende ou Mandela — les gens oublient que Mandela était communiste ! —, la crise des *subprimes*, les phénomènes de migrations... Il est important de connecter tous ces liens pour faire comprendre aux gens que nous avons une histoire commune sur cette planète globalisée où tout est connecté. Pour en revenir au Congo, pays qui n'a jamais pu être en paix depuis soixante ans, sa situation est liée au capital et aux intérêts qui exploitent ses richesses, comme le coltan qu'on retrouve dans nos téléphones portables. Quand des Congolais se retrouvent parmi les « migrants », il y a des raisons. Quand des Syriens s'y retrouvent, il y a des raisons. Notre travail est de faire ressortir ces explications.

Photographie de vignette : Maya Mihindou | Ballast

