Document generated on 06/01/2025 1:23 p.m.

24 images

4 x Peter Watkins

Charlotte Selb, Alexandre Fontaine Rousseau, Jean-Pierre Rehm and Gérard Grugeau

Number 188, September 2018

Les masques du réel

URI: https://id.erudit.org/iderudit/89320ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Selb, C., Fontaine Rousseau, A., Rehm, J.-P. & Grugeau, G. (2018). 4 x Peter Watkins. *24 images*, (188), 10–19.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

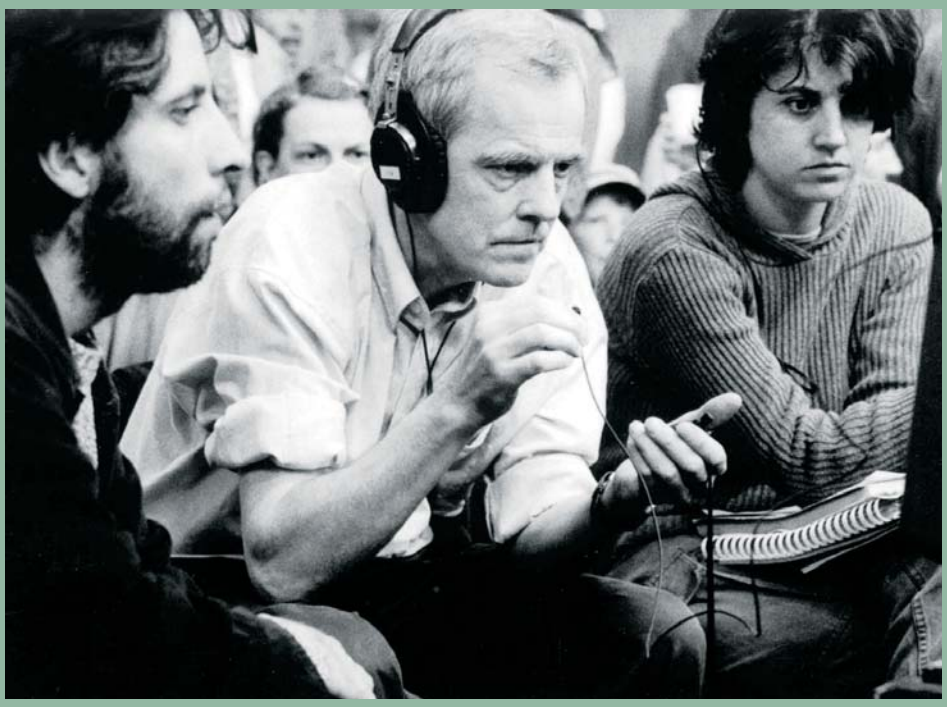
https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

4 x Peter Watkins



↑ Peter Watkins sur le tournage de **La Commune (Paris, 1871)** (1999)

De 1965 à 2000, quatre films jalons pour découvrir le monde de Peter Watkins, figure visionnaire d'un cinéma qui réfléchit les rapports entre documentaire et fiction. – BD

The War Game

Fausses nouvelles, vraies bombes

PAR CHARLOTTE SELB

« Il s'agit peut-être du film le plus important jamais réalisé. On nous dit toujours que les œuvres d'art ne peuvent pas changer le cours de l'histoire. Avec une diffusion assez large, je crois que celle-ci le pourrait.[1] » Kenneth Tynan, 1965, *The Observer*

L'histoire de la diffusion de *The War Game*, de sa censure et de sa reconnaissance, constitue un tel cas d'étude qu'il devient impossible de séparer le film de sa réception, et de ses répercussions sur la carrière ultérieure de son auteur. Pour une œuvre qui cherche tout autant à réfléchir à l'impact irréversible d'une guerre nucléaire qu'aux notions de vérité et de mensonge dans les médias, on se doit de revenir sur la décision de la BBC, l'organisme même qui avait commandé *The War Game* à Peter Watkins, de ne pas diffuser le film sur ses ondes. Dans le contexte de guerre froide et de menace atomique imminente des années 1960, le discours sur les armes nucléaires – déjà utilisées sur les populations japonaises 20 ans plus tôt, mais reléguées à un imaginaire flou dans le reste du monde – est alors soigneusement encadré en Grande-Bretagne par les gouvernements, conservateur d'abord, travailliste ensuite, qui visent à en amenuiser les dangers. Watkins fait voler en éclats ce ton rassurant, en présentant un portrait cru et véritablement terrifiant des conséquences d'une attaque atomique en Angleterre, tant aux niveaux physique et mental que sociétal.

Jugé « trop horrifique pour le média de la télévision », *The War Game*, qui exposait notamment à quel point le pays n'était pas préparé à une attaque nucléaire, ne manqua pas de déranger les instances gouvernementales, lesquelles, malgré les dénégations de la BBC et sa réaffirmation d'indépendance, furent effectivement consultées durant le processus de censure[2]. Malgré une distribution limitée dans les salles britanniques, et l'étonnante obtention par ce faux reportage de l'Oscar du meilleur documentaire en 1967,

la BBC maintint sa décision pendant 20 ans, jusqu'à une diffusion conjointe avec *Threads* de Mick Jackson en 1985, pour marquer le 40e anniversaire de Hiroshima et Nagasaki.

Une diffusion plus large aurait-elle « changé le cours de l'histoire » ? Aurait-elle freiné la course aux armements nucléaires ? Probablement pas. Mais elle aurait empêché, ou tout du moins retardé, la démission de Watkins de la BBC et son exil d'Angleterre. La chaine de télévision britannique aurait certainement gagné à continuer de supporter le jeune visionnaire non conformiste, dont la première réalisation pour la BBC, *Culloden* (1964), montrait déjà une approche révolutionnaire du documentaire historique. La « trahison » de la BBC, pour reprendre le terme de Watkins, n'arrangea certainement pas la méfiance de ce dernier envers les médias et contribua amplement à développer sa réflexion sur la « monoforme » – une structure standardisée et répétitive utilisée par les « MAVM », les *mass audiovisual media*, pour contrôler le public, et qu'il n'a eu de cesse de critiquer jusqu'à aujourd'hui.

Ce questionnement de la monoforme est bien évidemment déjà à l'œuvre dès le début de la carrière du cinéaste. Pionnier du docudrame, Watkins a développé un style qui s'éloigne tout autant des documentaires classiques que des *faux* documentaires. Ses films sont ouvertement de faux reportages, et si *The War Game* ne comporte pas d'anachronismes évidents comme dans *Culloden* ou *La commune* (1999), la voix off du commentateur nous rappelle régulièrement qu'il s'agit bien d'une fiction spéculative. Le choix d'acteurs non professionnels, les recherches scientifiques détaillées, l'esthétique naturaliste noir et blanc avec caméra à l'épaule, et les parodies d'émissions d'information ont un double but politique : faire prendre conscience des dangers de l'armement nucléaire grâce à un réalisme saisissant, et amener le spectateur à réfléchir à la véracité des discours proposés par les médias. Pour Watkins, la mise en parallèle dans son film d'une esthétique réaliste avec les déclarations pronucléaires d'un évêque ou d'un militaire, qui semblent absurdes mais sont basées sur de vraies citations, vient remettre en cause l'idée même de vérité journalistique. « Où est la 'réalité' ?, écrit-il. Dans la folie des déclarations de ces figures de l'*establishment* artificiellement éclairées, qui citent la doctrine officielle du jour, ou dans la folie des séquences mises en scène et fictionnelles du reste de mon film, qui présentent les conséquences de leurs discours ?[3] » Ainsi, en choisissant de censurer *The War Game*, la BBC et le gouvernement britannique – ce même *establishment* condamné par Watkins – offrirent ironiquement au film son contexte de diffusion le plus approprié, sorte de continuation du discours de l'œuvre.

1. « It may be the most important film ever made. We are always being told that works of art cannot change the course of history. Given wide enough dissemination, I believe this one might. »
2. Les soupçons de Watkins quant à l'ingérence du gouvernement britannique ne furent confirmés que 50 ans plus tard, en 2015. À cet égard, on peut lire l'article de John R. Cook, *Who Banned The War Game ?* (euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/jbctv.2017.0351) ou écouter le programme radiophonique *The War Game Files* de Michael Apted (bbc.co.uk/programmes/b05xcktx)
3. « Where is 'reality'? ... in the madness of statements by these artificially-lit establishment figures quoting the official doctrine of the day, or in the madness of the staged and fictional scenes from the rest of my film, which presented the consequences of their utterances ? », site web de l'auteur.

Punishment Park

Discipline

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

Nous sommes en 1970. L'émergence de divers mouvements de contestation incite le gouvernement américain à déclarer l'état d'urgence. Tous les éléments subversifs de la société sont arrêtés, jugés sommairement puis condamnés pour atteinte à la sureté de l'État. Ils font alors face à un choix : purger la peine maximale dans une institution carcérale conventionnelle ou passer trois jours dans un « punishment park », une zone d'entrainement pour militaires et policiers située dans le désert. Plusieurs choisissent la seconde option, croyant ainsi pouvoir échapper à la prison. Mais ils découvrent rapidement que les conditions de détention dans ces véritables terrains de chasse sont inhumaines : privés d'eau et de nourriture, les détenus doivent traverser 85 kilomètres à pied, traqués par des hommes armés.

Punishment Park est une réflexion sur l'impuissance de la caméra face à l'horreur ainsi que sur la manière dont le totalitarisme en vient à nier par sa forme même le pouvoir politique du journalisme. Les signes de cette répression se font sentir dès le début du film, lorsqu'un policier tente de bloquer l'accès à une tente où se déroule le procès des accusés ; il existe désormais des espaces « hors limites », où le regard impartial de la caméra n'est plus toléré par les autorités. Lorsque l'équipe de tournage accède enfin à ce tribunal improvisé, un militant s'adresse directement à l'objectif dans l'espoir de faire valoir ses droits. Mais l'opinion publique n'y peut rien : ceux-ci ont déjà été révoqués.

Pour Peter Watkins, le faux documentaire est un outil permettant d'expliciter une série de rapports de force : entre celui qui filme et celui qu'il filme, mais aussi celui

qui l'empêche de filmer. De nombreuses fictions de genre vont mettre en scène des milieux carcéraux dystopiques dans les années à suivre : *Terminal Island* (1973) de Stephanie Rothman et *Turkey Shoot* (1982) de Brian Trenchard-Smith, notamment. Par sa représentation frontale de la répression, le film de prison est un genre éminemment politique. Il suffit de revoir *Brute Force* (1947) de Jules Dassin ou encore *Riot in Cell Block 11* (1954) de Don Siegel pour s'en convaincre. Ce n'est pas tant par la nature de sa prémisse que *Punishment Park* se distingue au sein de ce corpus, mais plutôt par l'introduction d'un troisième acteur, ce narrateur « externe » découvrant peu à peu l'ampleur de la situation.

Punishment Park s'avère de ce fait une continuation du discours sur la censure entamé avec *The War Game*. Watkins s'intéresse aux conditions entourant cette hypothétique captation autant qu'à la situation décrite, cherchant concrètement à illustrer un point de rupture définitif : ce moment où la liberté de presse, se butant aux intérêts du pouvoir en place, ne veut plus rien dire. Le film débute sur le ton strictement descriptif du reportage : conditions météorologiques, énumération des règles à respecter, captation des procédures judiciaires ou encore de conversations entre les policiers participant à l'exercice. Watkins, évidemment, n'est pas neutre. Cependant, les deux discours présentés sont traités de manière « égalitaire », dans la mesure où le biais implicite du cinéaste ainsi que la nature de la situation représentée le permettent.

Parce qu'elles n'ont pas été filmées, les circonstances entourant la mort de certains des participants demeurent dans un premier temps nébuleuses : l'équipe de tournage doit donc se fier à des sources secondaires, à commencer par la description que fournissent les forces de l'ordre de certains incidents. Mais lorsqu'il devient évident que les autorités procèdent à l'élimination systématique des prisonniers et qu'il n'existe pas de manière de leur échapper, les tensions s'exacerbent entre les policiers et les journalistes. « *Take pictures of this! They're gonna kill us!* » Les meurtres se multiplient, tandis que le narrateur scandalisé hurle qu'il a tout vu. On lui répond du tac au tac : « *I don't give a flying fuck what you see!* » Puis on lui ordonne de ne pas interviewer un jeune soldat ayant abattu deux des prisonniers.

Bien entendu, la forme sert ici à créer une terrifiante illusion de réalité. Mais ce que craint Watkins, ce n'est pas tant cette idée qu'on puisse l'empêche de filmer l'inacceptable. Au final, c'est plutôt la possibilité qu'on le laisse faire, puisque ce geste ne veut justement plus rien dire. Voici la véritable nature du fascisme : de pouvoir nier jusqu'à la vérité, les faits rapportés et les images enregistrées. Le réel ne s'applique plus au monde tel que l'esprit totalitaire le rapporte et le conçoit : « *I don't care what the hell you think.* » Il n'existe plus qu'une seule certitude : ceux qui gisent étendus sur le sol n'ont eu que ce qu'ils méritaient.

« *It will happen again as long as we have this type of elements to deal with*[1] », nous assure le commandant. L'image coupe au noir.

1. Traduction : « Ça va continuer comme ça tant que nous aurons affaire à ce genre d'élément. »

Edvard Munch, la danse de la vie

Portrait chinois

PAR JEAN-PIERRE REHM

« Camelote culturelle », ainsi Adorno fustigeait « ces films sur Rembrandt, Toulouse-Lautrec ou la Bible », « neutralisation des œuvres de l'esprit en biens de consommation » dans lesquels se « mélange la lie de la psychologie avec des catégories tout à fait banales tirées de la vision du monde du philistin cultivé, comme celle de la personnalité ou de l'irrationnel. »

Multiples à coup sûr, quasi rédhibitoires, les écueils aux biographies d'artiste filmées. Par exemple ? Toute la matière que l'art cherche à produire ou à retourner, à augmenter ou à assécher, toute cette tâche produit en retour un corps posthume de l'artiste « imaginaire », pour emprunter au beau titre de Schwob. Comment figurer cela, cette discontinuité, cette puissance qui œuvre à côté, qui vise à saper l'évidence frelatée de la présence ? Dans quelle mine, pose, timbre de voix ou diction, mais aussi bien : dans quel montage d'archives, dans quels sons proposer cette incarnation latérale, lacunaire ? Difficulté inverse : contourner l'hagiographie, la présentation de l'artiste en grand absent, grosse tête molle privée de ses nerfs et oublieuse de ceux du monde. Quelle voix *off*, dans le cas de l'artillerie documentaire, qui ne se fasse pas Verbe complice d'une immaculée conception, délaissant toute la part nécessaire, physique, impliquée, du calcul (cf. le magnifique livre de Daniel Oster sur Mallarmé, *Ma Gloire*) ? Et puis encore, quelles ruses pour faire voir à l'écran les œuvres, elles qui sont stratégie d'apparition :

dans la reconstitution d'un atelier avec effet du par-dessus l'épaule, aux murs d'un musée, sous quel éclairage, quelle parallaxe, quel cadre, etc. ? Dernier os : la téléologie scénaristique qui enchaine faits et causes et mène de la vie droit à l'œuvre. Tout s'y ordonne à venir éclairer de pâlots lampions successivement biographique, sociologique, psychologique, etc., telle ou telle composition.

Edvard Munch, la danse de la vie (1973) n'esquive aucune de ces difficultés. Pire, son allure emprunte au « docudrama », mixe de documentaire et de fiction, de télé et de cinéma, typique d'une école anglaise parvenue à réduire n'importe quel destin en pitance de feuilleton. Répété, l'agrégat de stéréotypes de la série historique ? Oui, mais hachés menu, délivrés de leur idéologie instantanée. À rebours de leur mode d'emploi, refusant de laisser prendre la cire Grévin, Watkins en use de manière chaotique. Ce chaos marque un pacte : risquer le film sur le mode de la disjonction. Ainsi sa pratique de l'anachronisme : non pas superposer le maintenant à l'autrefois, années 1970 raccordées de force à la fin du 19e (lui reproche Jean-Pierre Oudard, dans les *Cahiers*), mais réfuter la saisie rassurante d'une époque ou de l'autre. L'attestent les deux séries d'entretiens face caméra, exemplairement à contretemps : l'une touche l'économie, l'autre les mœurs. La première se sert de documents d'époque pour les mettre en voix dans la bouche des silencieux d'alors. Malgré le dispositif, ceux-ci ne s'adressent pas « vraiment » à nous aujourd'hui, se discerne davantage leur mutisme qu'aucune interview ne saura trahir. Enfants ouvriers, servantes, malades, prostituées accèdent ainsi à une existence aussi timide que dans certaines toiles de Munch. La seconde tend le micro aux figurantes et, par-delà leur costume, à leurs convictions de femmes d'aujourd'hui. Leurs témoignages se fabriquent à leur tour archives, déclarations prisonnières de contradictions guère mieux levées que dans les figurations torturées du peintre. Leçon de l'anachronisme : aucune parole ne saurait se mettre à l'abri derrière sa vérité déclarée, et celle que les costumes datent, ils en certifient aussi la péremption. De même que le commentaire *off* en anglais met à l'épreuve le norvégien des acteurs en v.o., de même aucune identité, aucun ton, aucun cerne ne consiste.

À cette méthode disjonctive, on pourrait trouver un modèle, emprunté à l'art de Munch lui-même. Pris d'intérêt pour les potentiels de la xylogravure remise en vogue par Gauguin, Munch prolonge la manière d'user du grain du bois pour accentuer les traits et radicalise le procédé. Son invention : découper en blocs de bois distincts des éléments de la composition d'ensemble. Chaque pièce devient support d'une seule couleur avant d'être rassemblée comme en un puzzle au moment du tirage des estampes. Cette technique autonomise les aplats monochromes et l'autorise à plusieurs variations colorées indépendantes de l'ensemble. Couleur, dessin et composition joints dans un ensemble fabriqué par étapes disjointes, recyclables, c'est une semblable opération que Watkins pratique ici. Leitmotiv de plans et de sons, entrelacement de scènes (mort de sa sœur, de sa mère, de son père, scènes de son enfance de malade, de son amour

déçu pour une femme volage) sont sa loi de composition, au point qu'au terme du film, plusieurs bouquets finaux semblent s'annoncer pour n'être que le signal d'un ajournement. Discontinu, ressassant parfois jusqu'à la grandiloquence, le montage entraine ses composants dans un régime qu'on pourrait appeler choral. Mérite de cette *Danse de Vie* : ne jamais, ou rarement, singer la composition picturale, plutôt les effets compulsifs, rythmiques, qui sont censés y présider. D'où l'importance des nombreux regards caméra : ils n'imitent pas la peinture (les regards sont presque toujours détournés dans les toiles de Munch, nous apprend-on), ils brisent l'homogénéité des scènes pour ouvrir sur un contre-champ jamais découvert. C'est pourquoi sans doute le thème de la jalousie apparait récurrent. Au-delà de l'anecdote biographique, au-delà même du délire d'interprétation et d'observation auquel elle conduit, la jalousie anime tout art placé à une charnière, et celui de Munch en tord les gonds : complice de son époque, mais jaloux aussi de celles passées, ou à venir.

Condamné à reprendre toute figure à partir de son *Cri*, Munch interdit jalousement qu'on lui tire le portrait. C'est à respecter cet interdit que Watkins s'est exercé, jouant de la profusion d'une collection d'images et de sons pour brouiller les pistes et les traits.

Jean-Pierre Rehm est le délégué général du FID Marseille
24 images remercie Jean-Pierre Rehm et les Cahiers du cinéma d'avoir accepté la republication de ce texte.

La commune (Paris, 1871)

PAR GÉRARD GRUGEAU

Les médias ont souvent été la cible du discours critique véhiculé par le cinéma de Peter Watkins axé sur le vivant et les dynamiques de groupes. On ne s'étonnera donc pas de retrouver la télévision au cœur du dispositif mis en place par l'auteur de *The War Game* pour faire revivre à l'écran l'insurrection populaire de la Commune de Paris et sa répression sanglante par le pouvoir républicain de l'époque. Rappelons que la Commune de 1871 fut une révolution sapée dans son élan, qui ne put jamais vraiment mettre en œuvre son projet politique dont la portée symbolique, voire mythique, est toujours intacte dans l'imaginaire des forces de gauche en France et à l'étranger. C'est, bien sûr, cet élan de vitalité, ce bouillonnement spontané à la base de l'insurrection que Watkins entend nous faire toucher du doigt dans cette folle entreprise qui se risque sur le terrain de la durée, puisque le film tourné en vidéo pour la télévision dure six heures.

Ce récit hors norme mis au service d'une pratique de cinéma n'est pas sans rappeler dans sa démesure et ses partis pris les créations collectives d'une Ariane Mnouchkine au théâtre. Pour faire renaitre le projet rassembleur de la Commune porteur de tant d'espérances, Watkins fait bouger toutes les lignes : il intègre la caméra à l'action et fait appel à plus de deux cents « citoyens acteurs » non professionnels qui, à partir d'un

long travail préparatoire en groupe, ont pu construire leurs personnages et réécrire l'histoire avec leurs propres mots et énergie. Dans un espace théâtralisé[1] se rejouent ainsi les grandes étapes de cette odyssée révolutionnaire commentée par deux réseaux de télévision (pro communard et pro Versaillais), ce qui permet à Watkins d'interroger et de déconstruire simultanément le pouvoir des médias dominants.

À travers le brouillage des genres (documentaire et fiction), des époques (passé et présent) et la conscientisation des participants (et du spectateur), le propos du cinéaste est bien sûr de questionner notre devenir collectif. De donner à voir ce qui résonne encore de cette utopie révolutionnaire dans le ici et maintenant. Ce faisant, le cinéma de Watkins réintroduit l'Histoire dans un monde d'images indifférenciées qui en proclame la fin avec arrogance. Il remet du désir en circulation au sein d'une communauté humaine minée par les assauts répétés de la mondialisation. De façon éclatante, le film montre avec une réelle démocratie du regard qu'il suffit de regrouper des gens et de les faire travailler à un projet commun pour récréer du désir et, donc, susciter l'action, réveiller les solidarités enfouies et réalimenter le lien social. Le film devient ainsi un formidable espace de parole et de liberté. En revivant la révolution de l'intérieur par les mots, en reformulant à la lumière du passé les enjeux du temps présent (la cause de femmes, les sans-papiers), chacun apprend à se réhabiter et, partant, à réhabiter le monde pour le transformer. Par ce constant aller-retour dans les flux de l'histoire que Watkins enrichit à l'aide de cartons qui recontextualisent et réactualisent les faits tout en établissant une distance dialectique, l'expérience du tournage en vase clos installe dans la durée une sorte de continuum dynamique et structurant. Ce continuum permet, d'une part, aux participants de sortir de leur aliénation face à la nature des images qu'ils reçoivent, de redevenir des acteurs à part entière de la grande Histoire et, d'autre part, au cinéma de faire barrage à la fragmentation de la conscience et à la déréalisation du réel pour ramener de la subjectivité et de la vision au cœur d'un espace public dévasté.

À l'accélération anesthésiante du monde, *La Commune* oppose symboliquement la cristallisation d'une prise de conscience politique qui passe par la rue et son occupation. À ce titre, le film de Watkins est une œuvre hybride qui, de par son tissage narratif, atteint à la puissance d'une fiction tout en évitant l'adhésion émotionnelle qui court-circuite la réflexion. Mais, ici, l'œuvre ne cache pas ses artifices et tend à l'abstraction dans son entreprise de révélation qui, par son dispositif distancé mais participatif, parfois caricatural, replace l'humain et le social au cœur des préoccupations actuelles.

1. Le film est tourné à Montreuil (banlieue rouge parisienne où est né le cinéma de Méliès), dans les locaux de la troupe d'Armand Gatti dont le théâtre militant et « brechtien » a marqué les années 1960 et 1970. *La Commune* est donc aussi une histoire de famille élective et de continuité historique.

Ce texte est une reprise actualisée d'un texte de l'auteur (*Peter Watkins, le pouvoir de la rue*) paru dans 24 images nº 105, hiver 2001, p. 52, suite à la présentation du film à Montréal.