

À côté des œuvres diffusées massivement par les studios américains ou les productions officielles des grandes nations, il existe un riche filon de films méconnus du grand public, alimenté par des cinéastes indépendants voire marginaux. C'est à rappeler l'existence de ces derniers qu'est d'abord dédiée cette rubrique

Le souffle libérateur du cinéaste britannique Peter Watkins

Jean-Jacques Sadoux

Jean-Jacques Sadoux est enseignant et animateur de ciné-club, en charge de la rubrique cinématographique de *Diasporiques*.

UN CINÉASTE SUBVERSIF

Dans son *Histoire du cinéma britannique*¹, Philippe Pilard résume ainsi l'apport et l'originalité profonde de Peter Watkins : « Il occupe dans l'histoire du cinéma contemporain une place inconfortable. Rebelle, pacifiste, antimilitariste, libertaire, il reste fidèle à ses idées et, avec entêtement, dénonce depuis des années les complexes militaro-industriels, la puissance répressive des États, le saccage écologique ainsi que la manipulation des médias et notamment de la télévision ». Watkins fait partie des grands subversifs du cinéma britannique qui, selon l'heureuse formule de Marie-Noëlle Tranchant, « portent la contestation politique dans les procédés mêmes du cinéma »². Sébastien Denis parle, quant à lui, d'une « œuvre cinématographique tout entière portée par la dénonciation

d'un ordre mondial répressif et sur laquelle plane l'ombre de l'écrivain anglais George Orwell »³.

On comprend alors pourquoi Watkins fut probablement le cinéaste le plus censuré de l'histoire du cinéma. Dans son propre pays, la BBC, pourtant symbole d'indépendance et d'éthique professionnelle, interdit pendant plus de vingt ans la diffusion de *The War Game* (1965), une mise en garde sur les dangers de l'arme nucléaire. Et dans une histoire du cinéma publiée en 1985 par le *British Film Institute* (l'équivalent de la *Cinémathèque Française*), le nom de Peter Watkins n'est même pas mentionné. Aux États-Unis, *Punishment Park* (1971) fut retiré quatre jours après sa première à New York, sur pression de la presse conservatrice qui n'appréciait guère sa condamnation de la politique de Richard Nixon. Quant à *La Commune – Paris, 1871*

¹ Nouveau monde éditions, 2010.

² *Le Figaro*, 8 février 2005.

³ *L'insurrection médiatique – Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*. Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.

(2000), commandée par la télévision française, elle n'a été diffusée qu'une seule fois.

UN HUMANISME ANTICONFORMISTE

À une époque où les « néo-réacs » envahissent le champ médiatique et où la révolution conservatrice avance à visage découvert, il est réconfortant de s'imprégner du message d'un Peter Watkins. Son engagement politique et humain n'a pas pris une ride, il témoigne au contraire d'une perspicacité et d'une lucidité peu communes. Comme chez Jean Vigo, l'idéologie libertaire de Watkins se manifeste au travers de pamphlets virulents contre l'injustice et le conformisme d'une société bourgeoise qui s'appuie sur la violence pour maintenir ses prérogatives. Dans la lignée des chefs d'œuvre de Vigo – *À propos de Nice* (1930), portrait iconoclaste d'une ville et d'une société gangrenées par l'argent, ou *Zéro de conduite* (1933), satire féroce de l'école – les films de Watkins dénoncent sans relâche les compromissions et les lâchetés qui asservissent l'homme. On peut aussi souligner la parenté spirituelle entre Watkins et un autre grand cinéaste combattant et anti colonialiste : René Vautier, l'auteur de *Afrique 50* (1949) et de *Avoir vingt ans dans les Aurès* (1972), dont la devise, qui pourrait être aussi celle de Watkins, était : « Je filme ce que je vois, ce que je sais, ce qui est vrai ».

UNE QUÊTE PERMANENTE D'AUTHENTICITÉ

Les acteurs utilisés par Watkins sont quasi systématiquement des

The War Game (1965)

Les conséquences sur la population civile d'une attaque nucléaire, la désorganisation de la société et le retour de la barbarie nous sont rendus palpables dans *The War Game* (La Bombe), avec la violence de certaines images insoutenables de la Seconde Guerre mondiale, dont celles d'Hiroshima. Comment avec si peu de moyens techniques et des ressources financières dérisoires Watkins est-il parvenu à un tel résultat ? Cette capacité à rendre l'horreur et l'indicible aussi présents pour le spectateur, il la doit sans doute à la fois à son immense talent, à la force de ses convictions, et à sa capacité à s'indigner.

non-professionnels, et ils sont toujours choisis selon des critères permettant de donner à l'écran une impression de totale authenticité. Ainsi, dans *Culloden* (1964), ce sont les descendants des hommes des clans écossais sauvagement massacrés par les troupes anglaises qui interprètent les rôles des Highlanders jacobites, de langue gaélique ; leurs adversaires sont recrutés en Angleterre ou dans les *Lowlands* d'Écosse, hostiles aux Highlanders ; les batailles



D.R.

Culloden (1965)

Volontairement conçu comme un reportage télévisé *Culloden* est une œuvre révolutionnaire à bien des égards. À la sortie de ce film sur les écrans de la BBC, le critique de cinéma de *The Observer* avouait ne jamais avoir reçu un tel choc en voyant un film de télévision. Cette expérience, selon lui inoubliable, provenait d'une technique complètement nouvelle et audacieuse : un mélange d'une approche documentaire et d'une structure narrative fictionnelle, qui atteint ici une intensité troublante d'autant que, comme dans beaucoup d'œuvres ultérieures, la dimension politique est toujours très présente. *Culloden* suggère sobrement le lien entre la politique de « pacification » (massacre, déportation) menée en Écosse par le Duc de Cumberland contre les clans gaéliques et celle, de même type, conduite par les troupes américaines au Vietnam à l'époque de la réalisation du film. Les scènes de bataille de *Barry Lindon*, en dépit de la maestria de la mise en scène de Stanley Kubrick et de leur beauté plastique, sont loin de la force expressive et de la cruelle sécheresse de l'affrontement ultime sur la lande écossaise filmé par Watkins. Cette impression d'authenticité et de vérité, on ne la rencontre quasiment jamais dans le cinéma classique.

du film se déroulent sur les lieux mêmes où s'était déroulée l'ultime confrontation. Dans *La Commune – Paris, 1871*, les Versaillais sont choisis parmi des conservateurs afin de rendre plus réalistes les scènes où ils doivent défendre la nécessité du maintien de la loi et l'ordre. *Punishment Park* témoigne du même souci de vérité et de sincérité dans la représentation des conflits politiques : ceux qui incarnent les membres de la classe dirigeante blanche et conservatrice, chargés de juger les militants des droits civiques, se considèrent eux-mêmes comme « d'authentiques réactionnaires ».

Watkins attend aussi de ses acteurs une implication totale, et notamment qu'ils se documentent sur la période et les épisodes historiques qu'ils font revivre à l'écran, ou sur les personnages qu'ils incarnent. Leur travail est complété par une confrontation constante avec des spécialistes de l'époque en question, si bien qu'on bénéficie non seulement du travail d'un cinéaste engagé mais aussi de celui d'historiens rigoureux.

DES INNOVATIONS AUDACIEUSES

Cette manière unique de nous restituer l'événement historique qu'il décrit, Watkins l'obtient aussi par des moyens jamais utilisés par d'autres avant lui. Son utilisation volontaire de l'anachronisme à des fins didactiques relève de cette approche proprement révolutionnaire. Ainsi l'introduction de la télévision dans *La Commune – Paris, 1871*, loin d'être un gadget pour gagner l'adhésion du spectateur, nous en apprend-elle plus qu'un long discours sur la nature profonde de ce soulèvement populaire et



D.R.

sur les manipulations de l'information. L'idée de montrer la désinformation et l'intoxication que répand la chaîne versaillaise nous renvoie à bien des exemples contemporains. De même la présence de journalistes et de reporters au milieu des insurgés donne à la relation des faits évoqués une justesse et un réalisme qui ne sont pas sans évoquer le travail exemplaire, dans son *Histoire Populaire des États-Unis*⁴, de l'historien américain Howard Zinn qui aimait à dire que « tant que les lapins n'ont pas d'historiens, l'histoire est racontée par les chasseurs ». Nous sommes bien dans cette perspective avec Watkins : donner la parole à ceux qui ne l'ont jamais eue.

UN ENGAGEMENT COMMUNICATIF

On ne sort pas indemne d'une vision/confrontation avec un film de Peter Watkins. La remise en question radicale de sa façon d'appréhender l'histoire, la politique ou la fiction peut s'avérer dérangeante voire déstabilisatrice. La force et la grandeur de ses œuvres se mesurent à l'aune de la sincérité et de l'honnêteté de son engagement politique. Cinéaste libertaire, il parvient cependant à dominer le credo révolutionnaire et à échapper totalement aux pesanteurs d'un discours militant. « Il est surprenant de constater que ses films sont certes très engagés mais qu'ils ne sont, en aucun cas, assimilables à de l'ennuyeux militantisme cinématographique [...]. Chez Watkins – c'est sans doute pour cela que ses films ont bien vieilli – les bourreaux ont la parole et celle-ci n'est pas ridiculisée » écrivait Yanick Mouren dans *Positif*⁵. Donner à l'engagement

La Commune – Paris, 1871 (2000)

« Une expression du tragique et de l'émotion proche du sublime », écrivait Jean-Pierre Jeancolas dans *Positif*⁶. C'est probablement avec ce film que le *modus operandi* de Watkins s'affirme dans toute sa spécificité. Tout d'abord la mise en cause de la monoforme s'avère ici particulièrement efficace et convaincante à travers le rôle de la télévision versaillaise. La longueur inhabituelle de cette œuvre (5h45 dans sa version intégrale, 4h30 dans la version dite « courte ») couplée à une narration cinématographique inhabituelle (des plans-séquences très longs) a considérablement gêné sa diffusion. Tout cinéophile digne de ce nom devrait faire l'effort de se plonger dans ce prodigieux foisonnement qui restitue, comme aucun film ne l'a jamais fait (il est vrai que le sujet a été rarement traité à l'écran), la portée universelle et intemporelle du soulèvement populaire parisien. C'est l'exemple même du film qui devrait être montré et disséqué en cours d'histoire dans nos lycées pour faire comprendre aux adolescents à la fois la signification profonde de cet événement et la démarche créatrice d'un grand cinéaste.

politique toutes les garanties de la lucidité et du courage, faire de l'acte de filmer une entreprise destinée à valoriser l'homme et à dénoncer la barbarie d'où qu'elle vienne, voilà la marque de Watkins et c'est pour cela que ses films nous touchent aussi profondément.

UN REGARD LUCIDE SUR LES MÉDIAS

Pour bien comprendre la démarche de Peter Watkins et l'analyse

⁴ Agone, 2003.

⁵ *Positif* 472, juin 2000.



D.R.

Des jugements péremptoires et totalement infondés sur le cinéma britannique

Au cours d'un entretien avec Alfred Hitchcock, François Truffaut se demandait « s'il n'y avait pas incompatibilité entre le mot cinéma et le mot Angleterre » ; de son côté Jean-Luc Godard affirmait, dans ses *Histoire(s) du cinéma*, que « Les Anglais ont fait ce qu'ils font toujours dans le cinéma, rien ». Au-delà de la confusion regrettable entre Anglais et Britanniques (les Écossais, les Gallois et les Irlandais passant à la trappe), on ne peut qu'être scandalisé par de tels propos. C'est malheureusement à partir de jugements péremptoires de ce genre que s'est bâtie la légende d'un cinéma britannique inexistant ou totalement à la remorque des productions hollywoodiennes. La réalité est tout autre : loin d'être mineur le cinéma de ce pays a toujours témoigné d'une vitalité et d'une diversité remarquables, depuis l'époque du muet jusqu'à nos jours. Bornons-nous à rappeler qu'Alfred Hitchcock était anglais et que toute la première partie de son œuvre a été tournée dans son pays natal ; que John Boorman lui aussi est originaire de ce pays ainsi que David Lean, Ken Loach et autres cinéastes sans doute jugés mineurs comme Andrew Haigh et son bouleversant *45 Years* (2015) ! Et n'oublions pas non plus Clio Barnard (les réalisatrices femmes sont tellement sous-représentées) dont *The Selfish Giant* (2013) est un des films les plus originaux et les plus émouvants de cette décennie. Quant à la comédie, genre où les Britanniques comme les Italiens et les Américains ont toujours excellé, qu'on se souvienne simplement de *A Fish Called Wanda* (1988) de Charles Crichton et de tous les petits bijoux interprétés par Alec Guinness.

⁶ Édition française : *L'échappée*, 2015.

⁷ « Les dirigeants français et le changement », *Baromètre*, 2004.

⁸ Propos rapporté par Jean-Pierre Le Nestour dans le cadre du Festival de La Rochelle, en 2005.

⁹ *Le Nouveau Cinéma Britannique*, 5 Continents/Hatier, 1989, p.75.

qu'il en fait dans son livre *Media Crisis*⁶, partons de la fameuse déclaration du PDG de TF1, Patrick Le Lay, qui affirmait que, pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau des téléspectateurs soit disponible, et dès lors que la vocation des émissions de sa chaîne était de rendre ce cerveau disponible en le divertissant et le détendant pour le préparer à l'absorber. « Ce que nous vendons à Coca Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible »⁷.

Dans son livre, Watkins dénonce, avec sa véhémence habituelle et son sens de la formule, la crétinisation et le formatage de l'esprit du public par les moyens de communication de masse, en particulier la télévision et le cinéma. Il définit ce fléau de notre époque qu'il appelle la *monoforme* : « La monoforme est le dispositif narratif interne (montage et structure narrative) employé par le cinéma commercial et la télévision pour véhiculer leurs messages. C'est le mitraillage dense et rapide de sons et d'images, la structure apparemment fluide mais structurellement fragmentée, qui nous est devenue si familière ».

Toute l'œuvre filmique de Watkins est en fait une dénonciation radicale, donc forcément dérangeante, de ce processus qui ôte tout sens critique au public et façonne la pensée unique.

UN CINÉASTE « HANTÉ »

Georges Simenon, évoquant les grands peintres « hantés » que furent selon lui Bosch, Goya, Van Gogh et Munch, déclarait : « Ils ne se satisfont pas du monde tel qu'il nous apparaît et ils osent, à leurs risques et périls, nous en rapporter des images qui nous troublent, et souvent nous terrifient »⁸. Rien ne s'applique mieux que cette formule à Peter Watkins. Tous ses films méritent d'être vus tant ils bousculent notre conception du documentaire ou du film de fiction. Qualifiés de « docudramas » ils combinent, selon l'heureuse formule de Philippe Pilard, « l'information du documentaire et les avantages émotionnels de la narration de fiction »⁹.

L'époque où les œuvres du cinéaste étaient quasiment introuvables est fort heureusement derrière nous. Grâce à internet (*You Tube*), il est possible d'avoir accès à des entretiens en v.o. sous-titrée dans lesquels il expose son analyse des médias et de la globalisation. On peut aussi se procurer des coffrets reprenant en DVD ses films les plus marquants : celui que distribue *Les Mutins de Pangée* (site incontournable pour sortir du prêt à penser et trouver les œuvres de René Vautier également) nous paraît essentiel : cinq œuvres majeures de Watkins (*Culloden*, *The War Game*, *La Commune – Paris, 1871*, *Punishment Park* et *The Gladiators*) avec, en supplément, ses deux premiers courts-métrages, dont l'étonnant *The Diary of an Unknown Soldier*¹⁰ (1959), bouleversant témoignage sur la Première Guerre mondiale, qui rappelle ce chef d'œuvre trop peu connu de la littérature américaine qu'est *The Red Badge of Courage* de Stephen Crane. Pour ce qui est de *Edvard Munch* (1976), il est également disponible aux *Mutins de Pangée*, dans une très belle édition accompagnée de plusieurs études sur le film.

Sont encartés dans cet article quelques informations complémentaires sur quatre films majeurs de cet auteur manifestement hors du commun. ☉

Edvard Munch (1976)

Cette biographie de la jeunesse du peintre norvégien est probablement – comme le soulignait la critique lors de la sortie du film – un des plus beaux si ce n'est le plus beau film jamais réalisé sur un peintre. Watkins pensait, lui, que c'était son œuvre la plus personnelle. Il lui avait fallu trois ans pour convaincre la télévision norvégienne de financer ce projet et encore n'y serait-il pas parvenu sans la décision de la télévision suédoise de se joindre à l'entreprise.

Dans l'auto-interview précédant l'édition de ce film en DVD, Watkins insiste beaucoup sur la dimension politique d'une œuvre d'art en se demandant ce qui n'est pas politique dans une telle œuvre et où se trouve la limite entre combat artistique et engagement social. Selon lui, il n'y en a en réalité aucune, tout particulièrement dans le cas d'un artiste comme Munch, vif opposant à la société réactionnaire de son époque. Ce qui l'a le plus marqué dans son travail sur ce peintre, c'est sa grande proximité avec cet homme et avec cet artiste en lutte contre les préjugés et les blocages de son époque. Mais il s'est senti aussi très proche de lui du point de vue technique. Dans le tableau de Munch *Mort dans la chambre de la malade*, un des personnages nous regarde droit dans les yeux. Watkins avait utilisé le même procédé dans *Culloden*. Cela permet de faire tomber le prétendu « quatrième mur », cette ligne de démarcation élitiste entre acteur et spectateur, réalisateur et spectateur. Je crois, ajoute-t-il, « que les réalisateurs s'en servent comme d'une protection, pour ne pas avoir à reconnaître que le public participe au processus médiatique. J'ai donc été très touché de découvrir qu'Edvard Munch voulait également s'en débarrasser ».

¹⁰ *Journal d'un soldat inconnu* (Doriane films)