

LE CINÉMA DU POLITIQUE EST POLITISATION DU CINÉMA : PETER WATKINS OU LE SABOTAGE DE LA MONOFORME

Emmanuel Barot

ERES | « [Chimères](#) »

2009/2 N° 70 | pages 233 à 250

ISSN 0986-6035

ISBN 9782749234069

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-chimeres-2009-2-page-233.htm>

!Pour citer cet article :

Emmanuel Barot, « Le cinéma du politique est politisation du cinéma : Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme », *Chimères* 2009/2 (N° 70), p. 233-250.

DOI 10.3917/chime.070.0233

Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

© ERES. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

EMMANUEL
BAROT

dernier ouvrage paru :
/Lautman/, Paris,
Belles-Lettres (collec-
tion "Figures du
Savoir"), 2009

LE CINÉMA DU POLITIQUE EST POLITISATION DU CINÉMA :

Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme

« *On ne lutte pas contre l'aliénation avec des moyens aliénés* »,
René Vienet

D'un sabotage l'autre

La résistance ou la déviance à l'égard d'un ensemble de processus convergeant vers une logique de domination et de répression peut prendre des visages bien variés. Le principe anarcho-syndicaliste du sabotage, par exemple, peut se décliner sous la forme de la grève du zèle comme sous celle de la destruction des outils de production : dans le premier cas, la résistance est en creux, et consiste à limiter au maximum la soumission à l'ordre dominant en se rendant le plus improductif possible par rapport à ses injonctions utilitaristes, mais sans toutefois passer à l'acte qui consiste à en faire éclater l'organisation. Dans le second cas, au contraire, ce *passage à l'acte* s'opère, au prix nécessaire d'une répression qualitativement accrue, fondée sur une condamnation de *l'illégalisme* alors assumé. Le phénomène de la domination transversale, au niveau mondial, d'un certain type de production cinématographique et télévisuelle peut être regardé sous cet angle-là : le contester peut s'opérer par une forme de grève du zèle, qui consiste par exemple à l'utiliser pour traiter *d'autre chose* que ses thèmes légitimes, tout en se conformant globalement aux canaux et formats standards de la production – les films de Ken Loach, par exemple, sont de ce type, ou la société française MK2 créée

par Marin Karmitz dans la foulée de ses productions militantes. Mais lorsque la subversion de ces canaux et formats est explicite, assumée et revendiquée au nom d'une autre logique, d'autres principes politiquement alternatifs, le couperet est encore plus près, ce que le cinéma politico-militant depuis l'après-guerre dans sa grande diversité, et notamment autour de 1968, a évidemment vu à d'innombrables reprises.

Le cinéaste britannique Peter Watkins est emblématique de ce choix d'une subversion totale et intransigeante : son œuvre, fort logiquement, fait l'objet depuis ses débuts (les années 1960) d'une censure féroce, encore bien imparfaitement mise à nue¹, qu'il n'a jamais tenté de contourner ou de tromper, mais qu'il a au contraire *frontalement* combattue. Ces dernières années ont malgré tout donné lieu à certaines reconnaissances salutaires, lors de rétrospectives ou festivals alternatifs où il a reçu d'ailleurs divers prix², mais cette percée reste marginale, et pour tout dire fragile : le passage récent de certaines de ses œuvres en DVD³, ne saurait en particulier faire oublier que plusieurs de ses films *n'ont jamais encore trouvé de support officiel de diffusion*, et ne sont accessibles que bien difficilement, sous forme numérisée via l'internet.

Filmer l'histoire et le politique.

Watkins se situe dans l'héritage d'une certaine tradition documentaire anglaise, à la fois réaliste, sociale et politique, dominée par le souci de faire du cinéma une arme au service du peuple, mais là aussi en évitant la posture de l'édification propice à la propagande, héritage qu'il croisera ensuite avec celui de l'école documentaire soviétique (Alexandre Medvekin, Dziga Vertov surtout). Mais très vite il va *redoubler* la réflexivité, la dimension critique et auto-critique de cet héritage, et produire une *forme cinématographique* de la saisie de l'histoire et du politique tout à fait singulière, en rupture avec les règles de la fiction et l'éthique de « l'objectivité » du documentaire comme avec les techniques de constructions formelles des deux types de productions. Cette rupture totale repose sur une généralisation sans précédent du *paravitage* des genres, de leurs

techniques et de leurs objectifs, tel qu'on a pu le voir à l'œuvre notamment à « l'âge d'or » du cinéma militant, les années 1960 et autour de 1968, et auquel les noms de C. Marker, J.-L. Godard, R. Vautier, etc., sont liés.⁴

Cela va se traduire notamment chez Watkins par une contestation radicale de la réduction du politique à un *objet*, c'est-à-dire à un *contenu* cinématographique dont la *forme* serait au fond par principe indépendante, c'est-à-dire contingente : filmer le politique, c'est aussi abolir la distinction rigide contenu/forme, puisque cela exige de *politiser le film*, c'est-à-dire de se mettre à la hauteur du fait que le politique est par essence *conflit*, lieu et temps sensible d'un « partage »⁵ au sens d'une détermination *commune* aux hommes, mais surtout d'une structuration normative toujours *litigieuse*. Se mettre à la hauteur du politique, c'est assumer que le film par lui-même, comme processus de production, comme *praxis*, est *incarnation* du politique dans ce litige constitutif même. Résultat : la forme, le contenu, et la praxis du film sont *une seule et même chose* en train de se faire. Les films de Watkins, au diapason, témoignent à l'extrême de la cohérence artistico-politique de son combat et de sa vocation nécessairement « réaliste » (tout combat est un parti pris pour un *réel autre*), où « réalisme » renvoie à *l'énigme* d'un « réel », qui n'est jamais un donné, clos sur soi et transparent, propice à une « représentation objective » quelconque. Le véritable réalisme exige une parodie du réalisme factuel et de la mystification dominante de l'objectivité qu'on lui associe et, plus précisément, le combat forcené contre ce que Watkins appelle la « monoforme », terme par lequel il désigne l'ensemble desdits standards et des canaux légitimes de la production audiovisuelle et cinématographique qui sont un vecteur idéologique majeur de reproduction de l'ordre établi.

La monoforme et l'horloge universelle

Le cinéma comme démocratie et pour la démocratie, voilà la lutte de Watkins : pas au sens où le cinéma serait un « instrument » du politique parmi d'autres – le risque est majeur, et bien connu, de l'édification et de la propagande – mais au sens

où par lui-même, par ses contenus, par ses modes de construction, et par son mode de production, il doit incarner sa propre finalité – l'émancipation – c'est-à-dire toujours déjà être le principe auquel il s'ordonne. Un leitmotiv de son engagement est donc la résistance aux différents aspects répressifs du cinéma et de l'audiovisuel dominant depuis la seconde guerre mondiale, que ce soit la domination sans partage d'un mode de construction (films, documentaires, émissions de télévision), la « Monoforme » et qui est caractérisée par une « Horloge universelle » (le processus de standardisation – préformatage spécifique du temps), ou au niveau des contenus ou des modes de diffusion.

« La Monoforme est devenue le seul langage utilisé pour éditer et structurer les films de cinéma, les émissions de télévisions, journaux télévisés, feuilletons, soap-opéras, comédies, reality shows – ainsi que la plupart des documentaires pratiquement tous soumis aux codes et standards rigides qui proviennent directement du cinéma hollywoodien. »⁶ C'est « le dispositif narratif interne (montage, structure narrative, etc.) employé par la télévision et le cinéma commercial utilisé pour véhiculer leurs messages. C'est le mitrailage dense et rapide de sons et d'images, la structure, apparemment fluide mais structurellement fragmentée, qui nous est devenue si familière... [elle] se caractérise également par d'intenses plages de musique, de voix et d'effets sonores, des coupes brusques destinées à créer un effet de choc, une mélodie mélodramatique saturant les scènes, des dialogues rythmés, et une caméra en mouvement perpétuel. »⁷ Watkins rappelle que cette structure narrative date des débuts du cinéma, en particulier de Griffith dans *Naissance d'une nation*⁸ (et d'Eisenstein) : les techniques de montage rapide, en parallèle, l'alternance de plans larges et de gros plans, le rôle du cadrage et du montage etc. Le problème est que ces caractères sont effectivement devenus des *dogmes* : « Comme le démontre l'histoire du montage au cinéma, le choix d'une cadence rapide n'est évidemment pas à bannir du langage cinématographique. Les étonnantes juxtapositions réalisées par les cinéastes russes Eisenstein et Poudovkine, par exemple, sont une façon parmi d'autres d'utiliser des images

furtives de manière complexe. »⁹ Autrement dit avant d'être une *mono*-forme, on a affaire à un langage cinématographique, un mode de structuration parmi d'autres, qui a ses vertus esthétiques et conceptuelles. Il ne faut pas confondre « forme » et « techniques » : la « forme » c'est le type d'unité, le mode de combinaison des diverses techniques utilisées pour produire l'œuvre : et le *montage* se situe au plan de la forme, pas l'outil X ou Y touchant l'image ou le son. Ce que vise Watkins, c'est le type d'usage actuel, ultra-dominant, des techniques existantes issues du cinéma hollywoodien, paradigme esthétique-commercial dont la domination est orchestrée et entretenue par les groupes de production, les grands groupes des MMAV, et par la majorité du système éducatif (les institutions d'enseignement de l'audiovisuel). Vecteur dominant de répression de ce qui n'est pas elle et qui lui résiste, la monoforme est à l'image des idées dominantes qui sont toujours celles des classes dominantes : sa nature *artificielle* est complètement déniée, elle se présente comme allant de soi. Elle constitue donc un agent suractif et emblématique de *l'idéologie*, ou même plutôt de « l'inconscient idéologique » (Althusser) répressif de la société contemporaine. Watkins n'hésite donc pas à transposer à son endroit la formule de Arendt : le niveau de violence et d'agressivité que cette monoforme véhicule font d'elle une « banalisation du mal », analogue actuel du zèle des petits bureaucrates du III^e Reich.

Watkins n'a aucune difficulté à reconnaître qu'il aime aussi beaucoup ce que le cinéma hollywoodien a produit, et que ses films emploient à l'occasion la structure narrative de la Monoforme. La question, encore une fois, est celle de l'omnipotence et de l'omniprésence de cette dernière, qui « doit être appréciée pour ce qu'elle est : un processus hautement autoritaire qui s'immisce dans tous les interstices de notre société. »¹⁰ Réfraction et instrument du capitalisme contemporain et de sa vocation politiquement centralisatrice – témoigne de cet assujettissement le rapport hiérarchique dominant dans lequel, par exemple, ce serait une véritable « hérésie » *d'imaginer* que le public puisse *participer* à la production télévi-

suelle autrement que par des jeux télévisés ou des reality shows plus débilissants les uns que les autres. « Ces variantes de la Monoforme ont des caractéristiques communes : elles sont répétitives, prévisibles, et fermées à toute participation des spectateurs. Contrairement aux apparences, elles s'appuient toutes sur une utilisation très rigide et contrôlée du temps et de l'espace. Ces normes sont développées par et pour les médias et non pour servir l'énorme potentialité de désirs existant chez les spectateurs. Il est fondamental de comprendre que ces variantes de la Monoforme sont toutes fondées sur l'hypothèse convenue que les spectateurs sont immatures, et qu'ils ont donc besoin de dispositifs de présentation familiers pour être « accrochés » (i.e., manipulés). »¹¹

Cette réification du temps en particulier – son formatage quantitatif et techniciste par « l'horloge universelle », insiste Watkins – est-ce par quoi s'exerce la puissance de la Monoforme de *nous faire perdre le sens de l'histoire et du lien social*, à force d'imposer une suite indéfinie, à l'image de la suite des entiers naturels, d'histoires dérisoires et fragmentées. Reconquérir par le cinéma, contre les (mono-) formes matérielles et intellectuelles de la réification, le sens de l'histoire, ce sera donc la défataliser et la repolitiser, c'est-à-dire reconquérir le sens du *politique* comme lieu de la contradiction vivante entre le réel et le possible : ce qui exige de *repolitiser le cinéma lui-même*.

Résumons : la structure ou la forme, le *montage* donc, subvertissent nécessairement le sens « *a priori* » donné à un contenu¹², dualité abstraite dont Watkins redouble méthodiquement la subversion en faisant de cette dualité même le contenu de second niveau de ses productions. Le passage au plan « allégorique », c'est-à-dire à l'institution d'un *sens universalisable par définition non représentable, puisqu'il excède les faits établis*, sens construit à *partir de ce qu'il montre et en fonction de la façon dont il le montre*. C'est en cela qu'on peut parler de *l'essence allégorique* du film, qui va de pair avec sa « *politicalité* » intrinsèque. À cette fin, il faut évidemment éviter soi-même, comme réalisateur, comme acteur, comme spectateur, de reproduire cela même qui nous maintient dans ce régime hiérarchique et anti-démocratique –

« On ne lutte pas contre l'aliénation avec des moyens aliénés ». Watkins n'a donc cessé de pointer l'ambiguïté caractéristique des productions qui se contentent de la grève du zèle : même lorsque celles-ci traitent, de bonne volonté et même avec radicalité, du politique comme d'un *contenu*, dont la forme serait *contingente*, leurs méthodes et moyens peuvent tout bonnement entrer en contradiction avec ce contenu. Et en particulier dès que le rapport *hiérarchique* et *séparé* avec le public est maintenu, ce qui nécessairement est le cas lorsque le film se déroule sans jamais mettre en question la prétendue vérité qu'il expose.

Le parasitage systématique des genres

Techniquement, cela passe chez Watkins par la substitution aux artifices « hollywoodiens » et ses éclairages factices, des visages et émotions de personnes *authentiques*, des « gens ordinaires » : d'où l'expérimentation continuée du genre « actualités ciné » des années 1950-1960 à laquelle il procède, de façon à retourner contre elles-mêmes, en particulier, les reconstitutions historiques « feuilletonesques » et leurs effets de dénaturation du sens de l'histoire. L'idée est alors, *avec le public*, de produire une « autre manière d'explorer et de présenter l'histoire »¹⁵, c'est-à-dire de subvertir qualitativement les normes de la « reconstruction documentaire », à l'image du film de Chris Marker *Le tombeau d'Alexandre*, portrait de la Russie du XX^e siècle au travers et à l'occasion de la vie d'Alexandre Medvedkine et réciproquement¹⁴. Cet objectif d'une contre-histoire exige pour Watkins de « saper les fondements mêmes du genre utilisé »¹⁵ (quel que soit ce genre d'ailleurs), ici le genre « actualité », et la déconstruction des « mythes » de l'objectivité, de la réalité et de la vérité dans leurs acceptions dominantes, s'opère dans la totalité de ses films, qu'ils soient à caractère explicitement historique (*Culloden*, *La Commune*, *Seventeen People*, etc.), biographique (*Edvard Munch*, *Le livre penseur*) ou plus manifestement allégorique (*Punishment Park*, *Privilege*, etc.)¹⁶

Dans *Culloden* (1964), qui raconte la bataille du même nom de 1746, opposant dans les Highlands la rébellion jacobite (écos-

saïse, catholique) au pouvoir britannique protestant, il utilise le genre du reportage sur « scène de bataille », courant à cette époque, qui était celle de la guerre du Vietnam, et accentue les techniques et effets du genre : caméra subjective, au poing ou à l'épaule, personnages regardant la caméra, interviews en pleine scène de fiction, le tout accentuant à la fois les éléments d'authenticité (les acteurs sont non professionnels, directement issus des classes populaires) et les éléments d'artificialité (les interviews télévisuelles en 1746 sont à l'image des médias télé radiophoniques qui se font face, en 1871, dans *La Commune. Paris 1871*, réalisé en 2000, à savoir *Radio Commune* et *Radio Versailles* : l'art du détournement n'a pas été inventé par les situationnistes). Ce double effet annule volontairement le principe de l'objectivité et de la neutralité, et le film s'abolit simultanément comme *simple* construction artificielle et comme *simple* représentation fidèle. Autrement dit, on est à l'opposé de la grande majorité des « docu-fictions » dont la télévision nous abreuve depuis quelque temps, qui se présentent comme la représentation la plus *vraisemblable* d'un événement donné, avec une légèreté ou une inconséquence souvent douteuses en matière de sérieux et de véracité historiques : les films de Watkins sont élaborés sur la base d'une minutieuse étude historique, et jamais ne se présentent comme « la » vérité sur ce dont ils traitent, mais toujours comme une lecture aux voix dissonantes, critique *et autocritique*.

The War Game (1965)

L'un de ses films les plus fameux, *The War Game* (titré, avec une forte perte de sens, *La bombe* en français), se présente comme un reportage dans une Angleterre se préparant à subir, puis subissant, une attaque atomique. Le style en caméra subjective « comme si vous y étiez » du *live*, paroles captées à l'arrachée, côtoie des extraits en caméra objective de discours d'experts ou hommes publics consultés sur le sujet (responsables politiques, militaires, religieux), le tout entrecoupant des scènes plus ou moins apocalyptiques (explosions, immeubles en flammes, morts en direct, etc.) dans un pays qui passe, au

cours du film, du stade de la démocratie « responsable » à celui d'un régime d'exception, en état d'urgence, dans lequel les autorités policières et militaires finissent par devoir abattre froidement, et hors de tout contrôle, des émeutiers au nom de la sécurité – scène comparable à celles des films de science-fiction qui mettent en scène la dissolution de l'État de droit suite à l'attaque de zombies ou d'extra-terrestres, qui sont autant de fausses figures de l'altérité, c'est-à-dire des figures allégoriques de la capacité autodestructrice de l'humanité (et du Capital) – dont l'antiterrorisme contemporain, généralisé, n'est évidemment pas bien loin.

The War Game n'est pas un documentaire au sens où le contenu du film est tout simplement *fictif* – ce que le « Game » du titre rappelle, et qui manque en français. Pourtant, l'ensemble des données physiques, militaires, médicales évoquées dans le film sont l'objet d'une enquête historique, scientifique et médicale, qui n'a pas été mise en défaut. Cette fiction est plus « réaliste » et plausible, par ses artifices de construction et ses matériaux, que bien des documentaires faussement objectifs, mais ce « réalisme », simultanément, se parasite lui-même et s'énonce comme pur artifice : les genres du documentaire, du reportage comme de la fiction, au travers du collage hétérogène d'éléments ou de techniques relevant de chacun d'eux, collage fait de hiatus volontaires, mais objet d'un *lissage* abolissant la netteté des frontières, sont subvertis comme genres et deviennent des abstractions avec lesquelles Watkins joue en montrant comment elles peuvent passer les unes dans les autres, *au point qu'il est difficile pour le spectateur de savoir exactement ce qu'il est en train de regarder*. Comme les faits singuliers éclatés, les images qui en sont données *ne veulent rien dire par elles-mêmes*. Effet de « distanciation » donc, encore une fois, produit par l'ambiguïté, l'équivocité, et la violence même des images : dans *The War Game*, comme dans *Culloden* (1964), rien n'est épargné au spectateur en matière de scènes horribles, bestiales, en termes de sauvagerie, de massacre, de tortures, et de destruction systématique d'un peuple et de sa culture.

Il est intéressant de ce point de vue de constater que ces deux films, *The War Game* et *Culloden* réalisés à une année d'intervalle, et à la demande de la BBC, sont construits selon les mêmes principes esthétiques et parodiques, mais vont recevoir un accueil opposé. Réalisé pour sensibiliser le public britannique aux dangers de la course à l'armement nucléaire – combat mené encore aujourd'hui par Watkins –, commandé par la BBC, *The War Game* fut censuré par la chaîne pendant plus de vingt ans, sur la pression du gouvernement britannique (ce que Watkins n'apprit qu'avec du retard, et qui motiva sa démission immédiate de la chaîne). Cela n'a rien d'étonnant : l'hypothèse d'un large public aurait pu alors hypothéquer, *via* une protestation sociale d'ampleur, l'insertion de l'Angleterre dans le processus de la « dissuasion » nucléaire. Ce fut le premier pas d'une censure qui commence à peine à s'atténuer aujourd'hui – Watkins devenant dès lors un « *gipsy filmmaker* »¹⁷, un réalisateur maudit et errant –, puisque certains de ses films commencent à trouver une diffusion légèrement au-delà du confidentiel, dans des festivals, des circuits d'art et d'essai, ou de petites maisons d'édition, même si, encore aujourd'hui, la chaîne française ARTE, qui sollicita la réalisation *La Commune. Paris 1871*, ne l'a diffusé qu'une fois, et tardivement de surcroît, prétextant que ce film n'était pas du cinéma véritable...

Ce n'est pas seulement le fait de tourner avec des acteurs non professionnels, les habitants du lieu où il tourne, des étudiants (comme ceux de l'école de formation audiovisuelle norvégienne où Watkins avait été invité au cours des années 1970, et avec lesquels il réalisa *Edvard Munch*) qui importe ici, l'idée n'est pas nouvelle : c'est aussi et surtout, comme dans les productions militantes mais au-delà de la condition et des luttes ouvrières qui en sont la thématique dominante, le fait que ceux-ci participent activement à la production même du film. Tous les films de Watkins sont nés de ce processus de production collective mue par cette esthétique du parasitage. *Formellement*, lutter contre la logique du capital et de la répression dans son expression théorique et plastique dans le champ cinématographique et télévisuel, c'est lutter contre la

monoforme et l'autoritarisme afférent, et défendre une expérimentation continuée de la forme filmique, c'est-à-dire de l'exploration des possibles que les images et les sons recèlent – d'où son travail acharné depuis les années 1960 des possibilités plastiques du support proprement *télévisuel*, support bien plus *populaire* que le seul « grand » cinéma.

Filmer la contradiction

Evening Land (*Force de frappe*, 1977) est une fiction, mais l'art de l'illusion de vérité de Watkins fait qu'il est une nouvelle fois impossible de savoir, rien qu'en voyant le film, que c'est une fiction et non un « documentaire » basé sur des « faits réels ». Années 1970 au Danemark : une grève dure, déjà initiée au début du film, faisant tâche d'huile à partir d'une usine de fabrication de bateaux, et tend à toucher d'autres industries. Le risque de grève générale est nourri d'un côté par les tentatives patronales de casser et d'interdire la grève initiale, de l'autre par la prise de connaissance progressive par les ouvriers d'une information capitale : les hautes autorités danoises auraient passé contrat avec la France pour leur produire quatre vaisseaux susceptibles de transporter des ogives nucléaires. Le fond anti-nucléaire de la contestation se renforce d'autant plus que les autorités semblent manifestement vouloir faire entrer le Danemark dans une nouvelle armée européenne, en opposition à sa neutralité antérieure.

Le double combat sociopolitique et écologique des travailleurs est mis en scène dans toutes ses difficultés, ses avancées et ses pesanteurs, en particulier au travers des multiples discussions qui animent le comité d'organisation et d'unification des luttes locales. Le film est donc d'une part la reconstruction d'une lutte ouvrière. Mais il se complexifie qualitativement au bout d'une petite moitié de son déroulement : au terme de repérages géographiques variés, menés en caméra subjective, dont on a du mal à toujours saisir le sens ou la portée, le ministre de la justice et du commerce (*sic*), interlocuteur de choix dans les transactions commerciales et politiques évoquées ci-dessus, est enlevé et séquestré par un groupe d'individus dont le specta-

teur ne sait rien, sinon qu'ils sont dotés d'une logistique urbaine et médiatique solide. Très vite ce groupe, évidemment qualifié de « terroriste » par le pouvoir, manifeste publiquement par un communiqué son soutien aux grèves populaires. Dès lors, le film déroule la mécanique implacable de l'instauration d'un État d'urgence, où le quadrillage policier au motif de la « sécurité » autorise l'appareil militaro-policier à museler les organisations politiques par le biais de la persécution et de l'arrestation, rendues possibles par la législation d'exception dorénavant en vigueur, et par la complicité objective des médias. Le coup de grâce du pouvoir est double : le mouvement de masse, manifestement, va échouer (même si la phase de sa chute proprement dite est absente du film – c'est inutile), et le commando va être délogé et ses membres soit arrêtés soit purement et simplement abattus – le ministre étant récupéré sain et sauf.

Le film mobilise les techniques déjà évoquées de Watkins, donc concentrons-nous sur l'ambiguïté proprement politique qu'il met en œuvre. L'action directe et violente perpétrée par un commando de type « terroriste révolutionnaire » semble nuire au mouvement de masse, comme certains personnages-acteurs le disent : mais Watkins laisse ce point crucial en suspens. À aucun moment il ne condamne ou ne stigmatise ce choix tactique, même si, simultanément, à aucun moment il ne le présente comme un exemple : les témoignages-interviews d'ouvriers mettent l'accent sur le caractère insuffisant d'une contestation legaliste, aussi massive soit-elle. *Si l'inférence, qui ferait passer de cette constatation d'insuffisance à la nécessité de l'action directe et clandestine, saute à l'esprit et l'œil comme un possible politique immédiat, jamais le film par sa construction ne préformate cette possibilité comme l'unique possibilité*, et cela grâce au très strict montage parallèle, dans le fait que jamais ne se rencontrent les ouvriers organisés et les membres du commandos (sinon par le biais de l'appareil répressif qui s'abat dans les deux cas, et par le bien du soutien anonyme de la grève par le communiqué du commando). Bref, on ne sait pas au terme du film si les membres du commando sont également ou non des ouvriers : à

aucun moment n'est présupposée leur appartenance *commune* concrète à une stratégie de résistance au pouvoir. Cette ambiguïté structurelle a occasionné de radicales critiques à l'égard d'un « anarchisme » de Watkins de la part de l'extrême gauche plutôt marxisante, en Angleterre notamment, qui traditionnellement (depuis notamment la compromission tout aussi structurelle des bureaucraties syndicales dans la co-gestion du capitalisme démocratisé) condamne ce type d'action illégale, minoritaire et violente. Comme d'habitude, le film n'a plus jamais été projeté au Danemark depuis sa sortie.

En résumé, Watkins expose la contradiction stratégique à laquelle la lutte des classes se heurte en un lieu et un temps donnés, c'est-à-dire la contradiction dialectique à laquelle une situation prérévolutionnaire, dont l'issue est indéterminée, est confrontée¹⁸. Tel est bien le sens de la *totalisation* : se hisser aux contradictions organisatrices de la situation socio-historique sans pouvoir en déterminer la solution, puisque ces contradictions *sont l'histoire en train de se faire, c'est-à-dire le politique en phase de subversion de ses propres limites – c'est-à-dire de l'ordre établi, du réel social lui-même en tant que processus dialectique*. Voilà pourquoi, dans ce film, Watkins met très clairement le doigt là où ça fait mal, et est on ne peut plus actuel : la contradiction entre la *fin*, oscillant entre une détermination positive, l'émancipation active, et une détermination négative de la résistance à l'oppression, exige peut-être des *moyens* qualitativement contrastés de ce type. La question éthique n'est pas plus absente que la question de cette tension est centrale : ainsi Watkins, par ce film, laisse-t-il son spectateur en pleine interrogation sur ce qu'exige la résistance contre un pouvoir hautement répressif, et en particulier, sur ce qu'exigeraient aujourd'hui toute transformation révolutionnaire qualitative de la société et de l'État, et *ouvre donc à la question du « mode d'existence » du possible au sein du factuel*.

La Commune. Paris 1871 (2000).

Dans la stricte continuité de la dialectique d'*Evening Land*, son dernier film en date, réalisé plus de vingt ans plus tard, *La*

Commune. Paris 1871, traite évidemment aussi de cette contradiction politique des moyens de la révolution¹⁹. Le film fut réalisé en pleine collaboration avec des acteurs non professionnels, étudiants, sans-papiers, sans domiciles fixes, simples *quidams*, à partir d'une étude historique la plus instruite qui soit, et *prend le temps* (5 h 30 dans la version télévisuelle initiale, 3 h 30 dans la version cinéma ultérieure) de reconstruire les interrogations économiques du Paris ouvrier, des débats sur l'émancipation des femmes, des nécessités afférentes à l'éducation des enfants, à l'organisation d'un système public de soins, et plus largement, de la démocratie directe (c'est-à-dire la démocratie tout court), du rapport entre l'armée du peuple et le suffrage universel, etc. Le film met en scène tous les débats et processus de décision qui ont *fait* la Commune parisienne, et cette mise en scène n'a pas besoin des éclats de la technologie pour montrer l'immense répression versaillaise « républicaine » qui a achevé dans le sang les deux mois de cette expérimentation politique unique et bigarrée. Évoquons une discussion qui se tient, dans le film, dans ce qu'on appellerait un troquet de banlieue ou de quartier populaire. Elle porte sur les illusions, les dangers, et le ridicule de cette télévision que le film met en scène : Radio Versailles, c'est aussi Télé Versailles. Que fait Watkins par là : il rappelle que son film *n'est qu'un film*, et donc, en dernière instance, que c'est à nous – spectateurs étonnés après 5 h 30 de s'apercevoir qu'on a pu réfléchir tout en prenant plaisir, sans se faire vampiriser par l'horloge universelle – de décider si, oui ou non, nous voulons continuer à reproduire cela même qui nous détruit, engendre et entretient les inégalités, l'exploitation économique, l'oppression politique, et la répression culturelle et affective²⁰. Grâce au sabotage des genres, l'effet puissant de cette reconstruction nous transporte dans ce moment de l'histoire *dans l'exacte mesure* où ce moment de l'histoire se fond avec le nôtre aujourd'hui, le film se singeant – s'abolissant – à nouveau lui-même, à la fois comme « vraisemblable » et comme simple artifice.

Pessimisme ?

Le thème des *illusions de la liberté*, qui tombe dans le jeu de son ennemi (le pouvoir) est plus largement un thème de prédilection de Watkins. Si ce n'est dans les processus de création artistique (chez Munch et Strindberg) – et encore, à quel prix : pour combien d'artistes qui ont pu *œuvrer*, l'histoire compte-t-elle d'artistes *détruits* ? – tous les films de Watkins montrent à quel point les pouvoirs réactionnaires, exploiters, oppresseurs et répressifs tendent à avoir le dernier mot. A-t-on affaire à un *pessimisme* ? Ses films mettent en scène le moment où un pouvoir chancèle sous les assauts de la révolte, de *Cullooden* à *La Commune*, en passant par *The Gladiators* (1969) ou *Evening Land*, ou même *Punishment Park*, mais des assauts qui échouent (répression féroce, systématique, assassinats de masse, etc.) dans *Cullooden*, dans *Punishment Park*, *La Commune* ou encore *Evening Land*.

Punishment Park (1970) par exemple met en scène, aux USA, le fonctionnement d'une législation d'exception dans laquelle des condamnés (pour subversion de la morale et de la sécurité politique) peuvent choisir entre la prison et un « parc de punition » dans lequel ils sont censés pouvoir être libérés au bout de quelques jours, s'ils atteignent un lieu donné sans se faire prendre par les policiers qui gardent le parc. Évidemment c'est un leurre, le parc étant aussi un parc de *jeu*, celui de la chasse à l'homme à qui on a fait croire qu'en étant débrouillard, il pourra retrouver la liberté. Le courage et la lâcheté, la solidarité et l'égoïsme, la maîtrise de soi et les bas instincts, tout est montré, à l'image d'une description de psychologie sociale non partisane, les prisonniers n'étant évidemment jamais héroïsés. L'effet « documentaire » des procès puis des interviews dans le parc, à la fois des prisonniers et des policiers, pousse irrésistiblement le spectateur à croire qu'il voit un reportage, et du moins, fait qu'il *ne peut pas ne pas se poser la question de savoir si oui ou non c'est un reportage*.

Pessimisme ? Soyons gramscien : s'il y a chez Watkins un *pessimisme de l'intelligence*, une lucidité acérée sur la puissance et la mécanique des pouvoirs établis et leur capacité à digérer les

grains de sable qui les grippent, une conscience aiguë des contradictions et des difficultés qui affectent toute résistance face à un pouvoir qui a *policié* tout l'espace-temps physique et mental de l'humanité ou presque, c'est au prix d'un formidable *optimisme de la volonté*. Tant qu'il y a des hommes, aussi dominés soient-ils, l'ordre établi sera hanté par la révolte – et la révolution. Traquer l'histoire et le politique comme Watkins le fait, c'est au plus haut rester un activiste, un militant de l'émancipation : sa foi en l'homme est manifestement immense, mais absolument jamais il ne se limite ou ne se risque à l'évocation poétisée de cette foi, ni ne propose de solution ou de stratégie miracle. Il incarne en cela l'idée que l'on peut se faire de l'insoumission.

L'autosuppression révolutionnaire du film

Concluons avec une anecdote révélatrice. Dans la grande scène finale de *La Commune*, au moment, fin mai 1871, où la liesse des communards s'entrelace avec le début de la répression versaillaise, un tournoiement d'injonctions, de cris, d'appels, d'espoirs assaille le spectateur, en particulier touchant les moyens qui seraient les nôtres, aujourd'hui, pour renouveler l'expérience révolutionnaire de la Commune. Parmi ces combattants, une jeune femme évoque avec conviction le rôle moteur que pourrait jouer l'internet dans une nouvelle entreprise radicale de libération sociale. Lors du débat qui suivit la projection du film au cinéma *Le Cratère* à Toulouse, le 11 octobre 2008, un spectateur est intervenu pour manifester à l'égard de Peter Watkins son scepticisme à l'égard de cette orientation. Le cinéaste lui répondit en abondant dans son sens, exprimant son désaccord avec cette perspective, ce qui ne manqua pas de surprendre un public qui, dans l'ensemble, comme l'intervenant initial, *présupposait conformément à la logique de la « réalisation » cinématographique dominante que tout ce qui se dit dans le film, et qui n'est pas explicitement l'expression d'une demande d'opinion (comme dans une interview), est l'objet d'une décision et d'un ordonnancement du réalisateur.*

Or, *La Commune* et les autres films de Watkins mettent à bas ce présupposé : exceptées les situations où les propos d'un personnage sont dirigés parce qu'ils contribuent à la narration historique d'un événement structurant le film même (que ce soit un événement historique réel, comme la Commune, ou fictif, comme la législation d'exception dans l'Amérique de *Punishment Park*), ou parce qu'ils sont des propos historiquement tenus (ainsi les discours de Thiers dans le film) *les acteurs disent non pas ce que le réalisateur souhaite, mais ce qu'ils pensent eux-mêmes, sans que le film ne donne les moyens de savoir si et quand il y a ce décalage*. La coupure entre le film et le public disparaît alors purement et simplement : c'est le spectateur comme discutant, comme répondant, comme contradicteur, c'est-à-dire comme nouvelle voix dissonante, autre regard et potentielle réaction, qui s'avère être l'acteur *réel* du film. Le film vient donc s'abolir dialectiquement (*Aufhebung*) comme film au profit de son « autre », le spectateur, qui n'est autre que son principe même, pour jeter au visage de ce dernier que c'est lui et lui seul qui est la clé des contradictions mises en scène *puisque'il en est un agent*. *Les contradictions sortent du film pour être du monde* : la politisation du film est avérée, à la hauteur de ce qu'est le politique, le lieu partagé, conflictuel, intrinsèquement ouvert d'établissement et d'institution de normes communes. Accomplissant absolument l'esprit de la *Verfremdung* brechtienne (distanciation), le film a donc saboté la *police* qui le gouvernait, et le spectateur ne peut plus fuir, se retrancher dans le noir de la salle du cinéma ou la berçante illusion de la séparation : c'est à lui seul qu'incombe de décider si, oui ou non, il va se faire révolutionnaire.

Notes :

- 1- Il n'y a même pas de notice « Peter Watkins » dans le *Dictionnaire de la censure au cinéma* de J.-L. Douin, Gallimard, 2001.
- 2- cf. A. de Baecque, *L'histoire-Caméra*, Gallimard, 2008 (« Peter Watkins en direct de l'histoire »), ainsi que Peter Watkins, *Media Crisis*, 2003, 2^e éd. Revue et augmentée, Homnisphères, 2007.
- 3- Par Doriane Films (Paris).
- 4- cf. par exemple *Le cinéma militant reprend le travail*, *CinémAction* n° 110, 1^{er} trimestre 2004 (Corlet-Télérama), *Les groupes Medvedkine. Le film est une arme*, Iskra/Éditions Montparnasse, 2006, T. Perron, *Histoire d'un film, mémoire d'une lutte. Le dos au mur* (J.-P. Thorn 1980), Scope-Périphérie 2007, ainsi que R. Vautier, *Caméra citoyenne*, Apogée, 1998. Cf. aussi notre livre *Camera Politica*, Vrin, 2009 (à paraître) dont sont reprises ici les thèses principales, où avec Watkins, l'on examine les productions de ces groupes Medvedkine (1967-1973), du cinéaste italien Francesco Rosi et la question du « réalisme » dans le cinéma politico-militant.
- 5- cf. J. Rancière, *La haine de la démocratie*, La Fabrique, 2005 et *Politique de la littérature*, Galilée, 2007.
- 6- *Media Crisis*, p. 18.
- 7- *Ibid.*, p. 39.
- 8- *Ibid.*, p. 37.
- 9- *Ibid.*, p. 39.
- 10- *Ibid.*, p. 139.
- 11- *Ibid.*, p. 36-37.
- 12- *Ibid.*, p. 29, 106.
- 13- *Ibid.*, p. 13.
- 14- cf. J. Rancière, *La fable cinématographique*, Seuil, 2001, p. 201 et suiv.
- 15- *Media Crisis*, Avant-Propos, p. 14
- 16- Il est impossible de raconter et d'étudier chacun de ces films. Cf. la bio-filmographie donnée en *Ibid.*, p. 210 et suiv., ainsi que les présentations que le cinéaste donne lui-même de chacun d'eux, disponibles à l'URL : < <http://www.mnsi.net/~pwatkins/index.htm> >.
- 17- Cité dans A. de Baecque, *L'histoire-Caméra*, op. cit., p. 227.
- 18- cf. Notre « Sommes-nous en démocratie ? », in I. Koch & N. Lenoir (éds.), *Démocratie et espace public. Quel pouvoir pour le peuple ?*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, Europea Memoria, 2008.
- 19- cf. Marx, *La guerre civile en France*, in Marx et Engels, *Inventer l'inconnu. Textes et correspondance autour de la Commune*, éd. établie par D. Bensaïd, La Fabrique, 2008, et P.-O. Lissaragay, *Histoire de la commune de Paris*, La Découverte, 2000.
- 20- Le peintre Edvard Munch et l'écrivain August Strinberg, parmi tant d'autres, ont dit non à cela, au nom de et en vertu de leur viscérale créativité. Il n'est donc pas étonnant que Watkins leur ait consacré, avec ces mêmes procédés, deux longs films, respectivement en Norvège en 1974 et en Suède en 1992, le second, *The Free Thinker (Le libre penseur)* commençant à peine aujourd'hui, et bien marginalement, d'être diffusé en France – deux films par lesquels, manifestement, le cinéaste se met lui-même en scène.