



**HAL**  
open science

## Peter Watkins et l'histoire

Julia Izambart

► **To cite this version:**

| Julia Izambart. Peter Watkins et l'histoire. Histoire. 2014. dumas-01099763

**HAL Id: dumas-01099763**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01099763>**

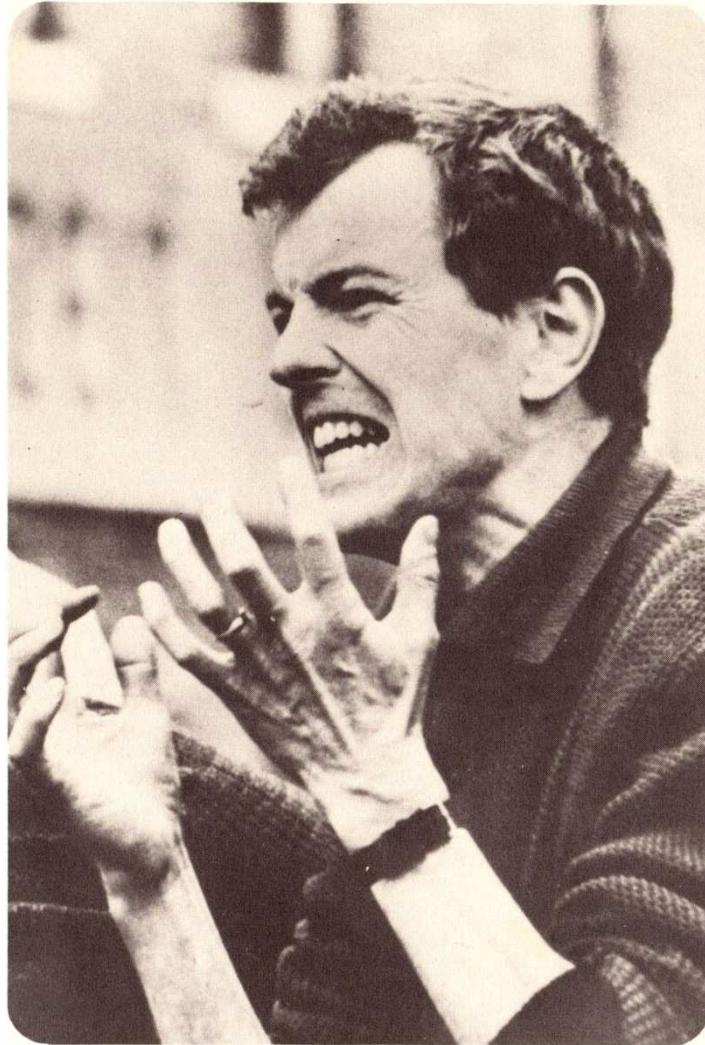
Submitted on 5 Jan 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UFR de LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES  
**M1 RECHERCHE « CULTURES, ARTS ET SOCIÉTÉS »**  
**SPECIALITÉ Histoire contemporaine**



# PETER WATKINS ET L'HISTOIRE

---

Sous la direction de M. Victor Pereira

Présenté par M<sup>elle</sup> Julia Izambart

Année 2013 – 2014

« Peter Watkins sur le tournage de *The War Game*, 1965 » in Joseph Gomez, *Peter Watkins*, Boston, Twayne Publishers, 1979

# PETER WATKINS ET L'HISTOIRE

---

Sous la direction de M. Victor Pereira

Présenté par M<sup>elle</sup> Julia Izambart

Année 2013 – 2014

Je remercie mon directeur de recherche, Victor Pereira, pour ses nombreux conseils, sa patience et son encadrement.

Je remercie également l'équipe du cinéma le Méliès à Pau (64) pour avoir mis à ma disposition leurs collections de *Cahiers du Cinéma*, *Positif* et autres revues. De même, merci à Sylvain Dreyer, maître de conférences à l'UPPA, pour m'avoir accordé un entretien.

Enfin, je remercie mes proches pour m'avoir soutenue durant toute l'année. Un grand merci à G.I pour sa relecture.

# Sommaire

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>2</b>
<b>CHAPITRE 1 : L'histoire subjective et le documentaire détourné chez Peter Watkins .....</b>	<b>17</b>
<b>CHAPITRE 2 : L'historicité dans les films de Peter Watkins .....</b>	<b>63</b>
<b>CHAPITRE 3 : L'histoire contrefactuelle chez Peter Watkins.....</b>	<b>99</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>123</b>
<b>LEXIQUE DU CINEMA.....</b>	<b>129</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>132</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>133</b>
<b>SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>156</b>

## INTRODUCTION

La filmographie de Peter Watkins présente une grande continuité dans son anticonformisme, tant sur le fond que sur la forme, d'où son intérêt historique. En effet, le cinéaste\*<sup>1</sup> britannique n'a jamais cessé de dénoncer ce qu'il considère comme la dictature des médias\* normalisés et de masse. Par ailleurs, les trois quarts de ses films et projets sont en rapport avec l'histoire, de près ou de loin. Comme il l'affirme dans son « Manifeste pour un art rebelle », « le cinéma\* et l'histoire constituent nos forces vitales »<sup>2</sup>.

Peter Watkins est né le 29 octobre 1935 à Norbiton au sud de Londres, d'une mère secrétaire et d'un père employé de banque puis démineur durant la Seconde Guerre mondiale. Les bombardements entre juin 1940 et 1941, même si vécus de loin, laissent un traumatisme psychologique très présent chez l'enfant. Selon Watkins, c'est cette expérience de la guerre qui a modelé son profil psychologique<sup>3</sup>.

A la sortie de la guerre et après des années en pensionnat difficiles, il commence des études de théâtre à la *Royal Academy of Dramatic Arts* de Londres, très vite interrompues par son service militaire en 1953. Après un an de stationnement à Canterbury, il entre en contact avec le Playcraft Group et intègre cette troupe de théâtre, se découvrant tour à tour metteur en scène, écrivain et acteur. Les années 1950 marquent aussi sa découverte du cinéma : Watkins se procure une caméra Bolex et filme – pour la première fois de sa vie – une représentation du Playcraft Group nommée la *Ménagerie de Verre*<sup>4</sup>.

Comme le souligne Antoine De Baecque, « [il] ne fut pas initié au cinéma par la cinéphilie, à la différence des jeunes cinéastes français de sa génération, mais par la pratique »<sup>5</sup>. En effet, en 1958 Watkins est engagé comme monteur à la *Georges Street Company*. L'année suivante en 1959, il entre à la *World Wide Pictures*, une société qui produit des documentaires, grâce à son court-métrage\* amateur *Diary Of An Unknown Soldier*. Puis de 1963 à 1964, Huw Wheldon, cadre et présentateur de télévision, le

---

<sup>1</sup> Les termes marqués d'un astérisque sont définis dans le lexique.

<sup>2</sup> Peter Watkins, *Media Crisis*, 2003 in Antoine de Baecque et Christian Delage, *De l'histoire au Cinéma*, Paris, Editions Complexe, 1998, p. 210.

<sup>3</sup> « shaped his psychological profile » in Joseph Gomez, *Peter Watkins*, Boston, Twayne Publishers, 1979, p. 17.

<sup>4</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-Caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 210.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 211.

recrute comme assistant producteur à la *British Broadcasting Corporation* (BBC). Son entrée à la BBC coïncide avec un contexte d'engouement pour le documentaire. Les directeurs des branches documentaires de la BBC, Paul Rotha et Norman Swallow, produisent depuis les années 1950 de nombreuses émissions, parmi lesquelles la série *It's Your Money They're After*, commencée en 1949 par Robert Barr qui reconstitue des événements historiques en studios<sup>6</sup>. Ainsi, Watkins participe à plusieurs tournages\*, comme *The Life and Times of Marshal Tito* de Stephen Hearst en 1963<sup>7</sup>. Son expérience en tant que cinéaste débute lorsqu'il réalise *Forgotten Faces* en 1961, court métrage diffusé par la BBC sur la révolte de Budapest, et *Culloden* en 1964. Ces deux premières créations détonnent : le jeune auteur mêle habilement le style *newsreel* du direct, le documentaire et la reconstitution historique. Fort de ces deux succès, Watkins tente de mener à bien des projets comme l'adaptation de *The Last Temptation of Christ* [*La Dernière Tentation du Christ*] ou bien *Dust Fever*<sup>8</sup> ; ou encore *La Gangrène* (1963), inspiré d'un livre interdit de publication en France racontant la torture de cinq Algériens par les forces de police française durant la guerre d'Algérie. La copie de ce moyen-métrage demeure à ce jour introuvable<sup>9</sup>.

Il est nécessaire de recroiser la biographie de Watkins avec le contexte culturel et journalistique des années 1960, lorsqu'il se confronte pour la première fois au cinéma et à la télévision. Grâce, entre autres, à des avancées techniques, c'est alors l'essor du reportage et de l'immédiateté dans le reportage. Les journalistes sont sur place, quasiment au cœur de l'événement qu'ils commentent. Les spectateurs ne remettent pas en cause leurs paroles et ne se questionnent pas sur les problèmes inhérents à la représentation des événements à la télévision. Il apparaît alors « un nouveau type de légitimité reposant en grande partie sur l'expérience sensorielle plutôt que sur l'explication analytique »<sup>10</sup>. L'essor du reportage en direct est aussi marqué par Orson Welles et sa lecture de la *Guerre des Mondes* qui provoque l'émoi des spectateurs en 1968. De plus, les avancées techniques ont permis le tournage des films de Peter

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>7</sup> Joseph Gomez, *op. cit.*, p. 17.

<sup>8</sup> Peter Watkins eut l'idée de *Dust Fever* dès 1961, un long métrage sur les chercheurs d'or dans l'Ouest américain. Dès son enrôlement à la BBC, il soumit aussi à Wheldon son projet de reconstitution du massacre de Sharpeville en 1960 en Afrique du Sud.

<sup>9</sup> Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 213.

<sup>10</sup> « A new type of legitimacy relying mainly on sensory experiences rather than analytical explanations » in Melvyn Stokes et Gilles Menegaldo, *Cinéma et Histoire : Film and History*, Paris, Houdiard Editeur, 2008, p.55.



Watkins notamment avec l'adoption du format\* 16mm, les caméras légères et mobiles ainsi que le Nagra, le mégaphone portatif. C'est aussi la guerre du Vietnam et l'intervention de plus en plus massive de l'armée américaine à partir de 1964 qui engendrent « une flambée de reportages d'un type nouveau, très proche des combattants »<sup>11</sup>, comme le prouvent les travaux de photojournalisme d'Horst Faas, d'Henri Huet ou encore de Larry Burrows pour ne citer qu'eux.

Par ailleurs, les historiens et critiques de cinéma qui ont étudié Peter Watkins et ses œuvres s'accordent sur des faits contradictoires : d'une part le cinéaste présente une filmographie homogène, avec les mêmes revendications et le même style d'un film à l'autre ; d'autre part, il existe une rupture, que l'on ne sait trop dater, entre son premier court métrage du début des années 1960 et son dernier long métrage en 1999. Ken Nolley<sup>12</sup> voit une scission dans les années 1980, lorsque Peter Watkins change quelque peu ses méthodes et recherche un travail plus collaboratif, en accord avec ses convictions, d'où la naissance de *The Journey* (1988), *The Freethinker* (1994) ou encore *La Commune (Paris – 1871)* (2001). Dans l'introduction d'*Insurrection médiatique*<sup>13</sup>, Sébastien Denis et Jean Pierre Bertin-Maghit situent cette rupture en amont, autour des années 1970. Le cinéaste se radicaliserait à cette date dans sa position anti-télévision en cherchant des réseaux de diffusion parallèles et en réalisant des longs métrages hors format télévision<sup>14</sup>. Antoine de Baecque précise cette rupture à l'année 1968, lors de la sortie et de l'échec de son film *Privilège*, ajouté à son désaccord avec les studios Universal à ce propos. Selon de Baecque, « le destin de Peter Watkins fut dès lors celui d'un cinéaste maudit »<sup>15</sup>. Ainsi, au début des années 1970, Peter Watkins quitte l'Angleterre et s'exile successivement en Suède, aux États-Unis, en Norvège, au Danemark, en Australie, en France et enfin en Lituanie où il vit encore à ce jour<sup>16</sup>. Il

---

<sup>11</sup> Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 222.

<sup>12</sup> Ken Nolley « Peter Watkins et l'Histoire. Du discours sur l'Histoire à la déconstruction de la violence du discours » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *L'insurrection médiatique: médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presse universitaire de Bordeaux, 2010.

<sup>13</sup> Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Introduction : une machine à réveiller les gens » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 15.

<sup>14</sup> Rappelons que la longueur habituelle des métrages de télévisions et de cinéma est 50 minutes, 60 minutes ou 90 minutes. Peter Watkins réalise des films allant de 55 minutes à 375 minutes...

<sup>15</sup> Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 226.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 227.

rejoint l'équipe de la revue historique *Radical Software* en 1970<sup>17</sup>, lors de ses années en Amérique du Nord. Ce collectif a pour but de proposer une réflexion hors cadres institutionnels et des solutions alternatives aux média de masse<sup>18</sup>, notamment avec le projet audiovisuel\* porté par Gene Youngblood à l'époque. Peter Watkins réalise en Scandinavie dans ces mêmes années les films *The Seventies People* (1975), *The Trap* (1975) et *Evening Land* (1977). Il donne aussi des séminaires sur les médias et l'histoire à l'université de Columbia (États Unis d'Amérique) au cours desquels il forge le terme de « monoforme » hollywoodienne.

Après cette rupture des années 1970, 1980, sa production de film diminue. Watkins se concentre sur *Media Crisis*, sorti en 2003. Dans ce livre, il synthétise ses convictions sur le cinéma et son opposition aux média de masse<sup>19</sup> ; opposition déjà réfléchi dans les années 1970, alors qu'il enseigne à Columbia (Etats Unis). Au cours de sa carrière de cinéaste, Peter Watkins n'évoque pas souvent les influences et les références qui traversent ses films. Ce n'est que récemment, dans *Media Crisis*, qu'il écrit qu'il doit beaucoup au metteur en scène de théâtre Berthold Brecht, à la Nouvelle Vague, au néoréalisme italien et au film *Les Quatre cents coups* de François Truffaut qui l'a beaucoup marqué<sup>20</sup>.

Depuis *Media Crisis*, Watkins a annoncé qu'il se retirait du cinéma. Sa retraite coïncide avec le début d'une certaine reconnaissance en Europe dans les années 2000, notamment en janvier 2001 avec la rétrospective *Uncomfortable Truths* de l'institution *Harvard Film Archives*<sup>21</sup>, en 2004 au festival du film de la Rochelle, en décembre 2010 au cinéma Reflet Mécis à Paris<sup>22</sup>, ou encore au musée Tate Modern à Londres<sup>23</sup>. De plus, comme l'écrit Antoine de Baecque, « contrairement à ce que prétendent les écrits parfois outrageusement victimaires du cinéaste, ses films – du moins ceux qui sont sortis en salles [...] ont été largement commentés par la presse et la critique, qui, à chaque reprise, s'est interrogée : quelle est cette étrange forme de cinéma [...] ? »<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Introduction : une machine à réveiller les gens », *op. cit.*, p. 12 – 13.

<sup>18</sup> Site web de la revue <<http://www.radicalsoftware.org/f/index.html>>

<sup>19</sup> Il utilise l'expression « mass media » ou « MMAV » signifiant média de masse audiovisuels.

<sup>20</sup> Peter Watkins, *Media crisis*, Paris, Homnisphères, 2003 (Trad. 2004), p.129.

<sup>21</sup> <<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2001janfeb/watkins.html>>

<sup>22</sup> Informations disponibles sur le site du distributeur :

<<http://www.shellac-altern.org/actualite/234-retrospective-peter-watkins>>

<sup>23</sup> <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/peter-watkins-films-1964-99>>

<sup>24</sup> Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 235

Comme le prouve une simple recherche sur Ciné-Ressource<sup>25</sup>, il existe de nombreux articles dans la presse spécialisée ou non. Chaque film est la source de quinze à trente articles dans des revues françaises comme *Le Canard Enchaîné*, *l'Humanité*, *le Monde*, *le Figaro*, *le Nouvel Observateur*, *Valeurs Actuelles* ou encore *les Inrockuptibles*, *Télérama* et bien sûr *Positif* et les *Cahiers du Cinéma*.

Dans le présent mémoire, mon choix s'est porté sur quatre films de Peter Watkins pour constituer mon corpus. *Culloden* (1964), *The War Game* (1965), *Punishment Park* (1971) et *la Commune (Paris – 1871)* (1999) présentent des caractéristiques communes quant à la vision du cinéaste retranscrite à l'écran, à quelques subtilités près. Néanmoins, elles demeurent radicalement différentes au niveau du format et de l'esthétisme. De plus, *Culloden* et *The War Game* ont été réalisés au tout début de la carrière de Watkins, tandis que *Punishment Park* a été produit en milieu de carrière. *La Commune* quant à elle, constitue le dernier film du cinéaste. Cela permet de constater une évolution ; une constatation seulement possible grâce au recul de l'historien sur une carrière entière.

- ***Culloden***<sup>26</sup>, réalisé en 1964, est considéré comme le premier film de Peter Watkins. Il met en scène durant une cinquantaine de minutes, la bataille de Culloden du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle qui opposa les clans écossais ralliés par le Prince « Bonnie », prétendant au trône d'Angleterre, et les forces anglaises menées par le Duc de Cumberland. Le film peut se diviser grossièrement en deux parties. Dans un premier temps, Watkins décrit avec précision la débâcle des Highlanders face à l'infanterie anglaise très organisée ; ensuite, le récit se porte dans un concert de violence sur la persécution du peuple écossais par les mêmes soldats du Duc.

Produit la BBC, Watkins ne demande qu'un petit budget et engage environ deux cents figurants et quelques acteurs du Playcraft Group. Ce moyen métrage est diffusé le 15 décembre 1964 sur BBC One. C'est un succès auprès des spectateurs et de la critique, puisqu'il reçoit une récompense du *British*

---

<sup>25</sup> Le catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma, « Ciné Ressource », anciennement « BIFI » : <[http://www.cinerecources.net/recherche\\_t.php](http://www.cinerecources.net/recherche_t.php)>

<sup>26</sup> Annexe p. 137.

*Screenwriters Award of Merit* et un prix de la *Society of Film and Television Arts*<sup>27</sup>. En 1969, *Culloden* est projeté à l'Université de Californie (UCLA) à Berkeley. Une fois encore, le public se montre enthousiaste et promeut sa rediffusion dans d'autres universités nord-américaines. Le film trouve une nouvelle vie auprès des spectateurs étudiants car il fait écho à la mouvance anti-guerre du Vietnam qui s'épanouit à la fin des années 1960<sup>28</sup>. Dans une optique bien différente, l'armée américaine s'est servie de *Culloden* comme support aux cours d'histoire militaire<sup>29</sup> à la même époque.

- ***The War Game***<sup>30</sup>(ou *La Bombe* en français), est réalisé quelques mois après *Culloden*, en 1965. Son titre initial devait être « After The Bomb », mais *The War Game* induit l'idée à la fois d'un jeu politique, d'un jeu de guerre et d'un jeu avec les images. Watkins filme les conséquences à court et à long termes de l'explosion d'une bombe nucléaire sur le Kent, dans le sud de l'Angleterre, à la manière d'un documentaire. C'est le présentateur de la BBC Michael Aspen qui commente en voix-off, calquant son ton sur un présentateur de la Seconde Guerre mondiale<sup>31</sup>. Bien qu'entièrement fictif, le film est une critique acerbe et ambitieuse d'une société en pleine Guerre Froide.

Peter Watkins tourne ce moyen métrage en quatre semaines, en avril 1965 avant de s'enfermer en salle de montage pendant trois mois. Les effets spéciaux sont réalistes pour l'époque, en particulier les maquillages et simulations de blessures graves. La BBC décide de le retirer de l'antenne, en évoquant un échec artistique. En réalité, bien que Huw Wheldon ait donné son accord pour le projet en amont, face au montage\* final, il craint un mouvement de panique. Peter Watkins accuse la célèbre chaîne anglaise d'avoir cédé face à la pression du Home Office<sup>32</sup>. *The War Game* est ainsi cantonné aux salles de cinéma, ce qui ne l'empêche pas de recevoir en 1966 l'oscar du meilleur documentaire ainsi qu'un BAFTA du meilleur court métrage et l'*United Nation Award*<sup>33</sup>. C'est à la suite de

---

<sup>27</sup> Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 214.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>29</sup> <<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2001janfeb/watkins.html>>

<sup>30</sup> Annexe, p. 140.

<sup>31</sup> Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 217.

<sup>32</sup> Le Home Office au Royaume Uni est le ministère l'intérieur, en charge de la politique intérieure du pays (immigration, terrorisme, drogues,...).

<sup>33</sup> Joseph Gomez, *op. cit.*, pp. 53 à 55.

ce désaccord avec la chaîne de télévision anglaise que Peter Watkins décide – de lui-même, dit-il – de quitter la BBC<sup>34</sup>.

- ***Punishment Park***<sup>35</sup> est tourné en été 1971. Il met en scène deux groupes d'objecteurs de conscience ayant choisi de passer trois jours dans un camp militaire nommé *Bear Mountain Punishment Park* plutôt que trois ans en prison. Sur place, après un procès en bonne et due forme, ils sont soumis à leur sentence : une course de trois jours dans le désert sans eau ni nourriture, afin d'atteindre un drapeau américain planté à environ 120 kilomètres. Après de multiples accidents, les soldats et les policiers décident de les prendre en chasse. Peter Watkins parvient à mettre en route le projet de *Punishment Park*, grâce à la projection de *Culloden* en 1969 à l'U.C.L.A., entre autres universités. L'association *Students for a Democratic Society* (SDS) décide d'appuyer le cinéaste et naît ainsi le projet « Punishment Park »<sup>36</sup>. Pour ce film fictif, Watkins trouve sa motivation dans des événements bien réels, comme le procès des Sept de Chicago en mars 1969 et le décès de quatre étudiants de l'université de Kent dans l'Ohio lors d'affrontements avec la police<sup>37</sup>. A sa sortie, *Punishment Park* est retiré des cinémas après trois jours d'audience à New York et dix jours à San Francisco. Les critiques le jugent trop violent, les conservateurs, antipatriotique<sup>38</sup>. Il gagne cependant la récompense du meilleur réalisateur\* en 1971 au festival du film d'Atlanta.
  
- ***La Commune***<sup>39</sup> (***Paris 1871***)<sup>40</sup>, réalisé en 1999, est le dernier film en date de Peter Watkins. Ce dernier met en scène l'événement historique français. Loin d'être un simple documentaire, le cinéaste introduit les reporters Blanche Capelier et Gérard Boulet pour suivre l'événement, microphones en main. Le film s'attache à deux temporalités : d'une part le cinéaste et les acteurs reconstituent la Commune et d'autre part, les acteurs sont filmés en train de débattre sur des questions contemporaines comme le statut des sans-papiers,

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>35</sup> Annexe p. 143.

<sup>36</sup> Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 230.

<sup>37</sup> *Infra*, p. 120.

<sup>38</sup> Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 234.

<sup>39</sup> Annexe p. 146.

<sup>40</sup> Le titre du film sera abrégé à *La Commune* dans le présent mémoire.

l'engagement politique...

*La Commune* est né au printemps 1999 grâce à la chaîne Arte en collaboration avec le Musée d'Orsay et à la petite boîte de production 13Production. Le film est tourné en quelques semaines, dans un hangar à Montreuil, en collaboration étroite avec Armand Gatti et sa troupe de théâtre appelée la Parole Errante. Armand Gatti est un metteur en scène reconnu qui puise son inspiration dans son expérience de la Résistance et des camps. Tour à tour parachutiste et journaliste, il découvre le théâtre à la fin des années 1950. Ses pièces se font toutes « l'écho des luttes d'émancipation que connut le XX<sup>e</sup> siècle »<sup>41</sup>, de *Le Crapaud buffle* (1959) à *Incertitudes de Weiner Heisenberg*, (1999) en passant par *Chant public devant deux chaises électriques* (1966), *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.* (1963) et *La Passion en violet, jaune et rouge* (1968) pour ne citer que les plus connues. Si la production du long-métrage semble s'être déroulée selon leurs attentes, la post-production\* de *La Commune* est chaotique. Le format hors-norme de 375 minutes rend le film difficilement diffusable. La chaîne Arte demande alors au réalisateur de remonter une version plus courte. Le projet final de 3h30 passe tout de même sur la chaîne en 2001, en fin de soirée, après les programmes du soir. Watkins ne s'en satisfait pas et s'insurge contre les producteurs\*. Il coupe court à toute relation avec eux, et le livre qui devait sortir sur le tournage du film et la Commune française, en collaboration avec le Musée d'Orsay, ne verra jamais le jour. A partir de ce contentieux, les participants au film décident de fonder une association, « Rebond pour la Commune », qui a pour but de promouvoir et de prolonger le travail collaboratif amorcé en se questionnant sur les « nouvelles formes de relation à l'œuvre cinématographique »<sup>42</sup>.

Ainsi, Peter Watkins s'attache à présenter des films en rapport avec l'histoire, de près ou de loin. Avant une analyse plus poussée, il est nécessaire de s'interroger sur la nature des relations entre le cinéma et l'histoire.

---

<sup>41</sup> Olivier Neveux, « Gatti, Armand (1924- ) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 juin 2014 : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/armand-gatti/>>

<sup>42</sup> Site web de l'association « Rebond pour la Commune » : <<http://www.rebond.org/rebond.htm>>

## Le cinéma et l'histoire : quelles relations ?

« Comment se fier même aux Actualités quand chacun sait que ces images, cette soi-disant représentation de la réalité, sont choisies, modifiables, transformables, puisqu'on les assemble par un montage non contrôlable, un truc, un trucage. L'historien ne saurait s'appuyer sur des documents de ce type-là. Chacun sait qu'il travaille dans une cage de verre, « voici mes références, voici mes hypothèses, voici mes preuves ». Il ne viendrait à l'idée de personne que le choix de ces documents, leur assemblage, la mise en place de ses arguments ont également un montage, un truc, un trucage. »<sup>43</sup>

« L'hypothèse ? Que le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention, est Histoire ; le postulat ? Que ce qui n'a pas eu lieu (et aussi pourquoi pas, ce qui a eu lieu), les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'Histoire que l'Histoire. »<sup>44</sup>

Marc Ferro, 1977

L'image fixe, dans son acceptation la plus large, est utilisée en histoire depuis longtemps. Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, les images sont des supports pédagogiques précieux. En 1906, Charles Seignobos, de l'école méthodique, proclame que les images sont un moyen de se « représenter les hommes et les choses »<sup>45</sup>, les mentalités de l'époque étudiée, un concept parfois difficile à transmettre par les mots<sup>46</sup>. Par ailleurs, l'histoire de l'art – ou plutôt une « histoire des arts visuels »<sup>47</sup> – se concentre sur la peinture, la sculpture et l'architecture<sup>48</sup>.

Avec la naissance du cinématographe, les historiens ne savent que faire de ces « images sonores », comme les appelle Marc Ferro. Au même titre que la photographie, elles sont produites par une machine et ne sauraient avoir leur propre langage. De plus, la

<sup>43</sup> Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993 (1<sup>e</sup> ed. 1977), p.37.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>45</sup> Charles Seignobos, *L'Histoire dans l'enseignement secondaire*, Paris, Armand Colin, 1906, p.117 in Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'historien et Le Film*, Paris, Gallimard, 2004, p. 99.

<sup>46</sup> Christian Delage et Vincent Guigueno, *ibid.*, p. 100.

<sup>47</sup> La pratique de l'« histoire de l'art » s'est toujours tournée vers les arts visuels. Cette expression est donc bien réductrice et sous entendrait que la musique et la littérature ne seraient pas des arts in Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *Historiographies, I. Concepts et débats*, Paris, Gallimard, Tome 1, 2010, p.195.

<sup>48</sup> L'histoire de l'art se développe en Europe au même moment que la discipline historique, au XIX<sup>e</sup> siècle. En France, l'école des Chartes est créée en 1821, le service des Monuments historiques en 1830.

discipline historique s'est formée alors que le cinéma n'existait pas encore : les historiens relucant à le considérer et ne comprennent pas son langage<sup>49</sup>. Certes, l'historien se rend dans les salles de cinéma, mais en tant que spectateur. Ferro insiste que ce n'est que la République soviétique, dans les années 1930 et un peu plus tard les dirigeants du parti nazi qui ont su reconnaître l'immense pouvoir du cinéma dont il fallait se saisir<sup>50</sup> et progressivement, grâce aux cinéastes, son statut de « septième art ». Mais autrement, comme l'explique Ferro, au début du XX<sup>e</sup> siècle, jamais Charlie Chaplin n'a été considéré comme un artiste, et encore moins un maître à penser<sup>51</sup>.

Ce n'est que récemment que les historiens sont de plus en plus nombreux à se questionner et à vouloir dépasser le statut de l'image comme illustration. L'image mobile peut être source historique, comme toutes autres archives écrites : « quel qu'en soit le contenu explicite, chaque mètre de pellicule impressionné est une ressource pour l'Histoire »<sup>52</sup>. Et si l'histoire du cinéma est chose relativement commune, l'histoire par le cinéma et l'étude de l'histoire au cinéma le sont moins. Robert Rosenstone dans son article « Like Writing History with Lighting »<sup>53</sup> dans la revue *Vingtième Siècle*, souligne que « la pratique historique actuelle serait la seule possible, car l'écrit est l'unique moyen d'appréhender sérieusement le passé; le langage aurait le privilège exclusif de capturer le passé et l'histoire écrite serait le reflet fidèle de la réalité. »<sup>54</sup>.

Dès la Première Guerre mondiale, on commence à filmer l'événement, en témoigne la création du service cinématographique des armées (appelé aujourd'hui ECPAD) en 1915<sup>55</sup>. Bien que cela constitue un fond précieux et utile pour les historiens, ce n'est pas avant les années 1990 que les archives cinématographiques sont insérées dans les travaux de thèses aux côtés de sources plus traditionnelles<sup>56</sup>... Car jusqu'alors, « le

---

<sup>49</sup> Marc Ferro, *op. cit.*, p.31.

<sup>50</sup> Lénine écrit en 1917 que « le jour où [le cinéma] serait entre les mains des masses et des vrais chantres d'une culture socialiste, il constituerait le plus puissant instrument des Lumières ». Et Trotski d'insister, quinze ans plus tard, que « les bolcheviks avaient vraiment été stupides de ne pas avoir encore mis la main sur le cinéma, cet instrument qui contrebalancerait l'église, l'obscurantisme, la taverne » in Marc Ferro, *op. cit.*, pp. 191 – 192.

<sup>51</sup> Marc Ferro, *Ibid.*, p. 11

<sup>52</sup> Guy Hennebelle, *Cinéma militant (regards sur le cinéma militant français) : histoire. Structures. Méthodes. Idéologie et esthétique*, Paris, Filmeditions, 1976, p.11.

<sup>53</sup> Robert Rosenstone « "Like writing history with lighting" : film historique/vérité historique » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°46, volume 1, 1995, p.162.

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 1, p.309.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.324.



cinéma, c'est pas sérieux »<sup>57</sup>.

Avant cette considération nouvelle dans les années 1990, les films étaient d'abord utilisés comme preuve des propos énoncés par l'historien. C'est le reproche que fait Serge Daney à Marc Ferro : « on pouvait reprocher à l'école de Ferro de trop bien savoir ce qu'elle faisait semblant de chercher dans les films. En fait, ne voyant dans le cinéma que l'aubaine d'une source d'information supplémentaire, elle passait à côté de ce qui est, dans le cinéma, *ontologiquement* historique »<sup>58</sup>. Cela rejoint les propos de Youssef Ishaghpour qui explique qu'à la différence des autres arts (la peinture, la danse, le théâtre,..) dont la création relève du mythique ou du légendaire, le cinéma a quant à lui eu une naissance « historique »<sup>59</sup>. Il est le fruit d'une évolution technique et d'une manière de penser favorable à son apparition.

Pourtant, l'idée d'utiliser le film dans le champ de l'histoire émerge dès les années 1930 dans les propos des médiévistes et des modernistes. Marc Bloch écrit à Lucien Febvre en 1935 que le cinéma est « un des plus curieux phénomènes de notre temps et un des plus merveilleux baromètres culturels et sociaux dont nous disposions... Gibier pour nous, vraiment »<sup>60</sup>. Robert Mandrou considère les mentalités des hommes du XX<sup>e</sup> siècle comme « filles du cinéma, de ses mirages, de ses réalismes »<sup>61</sup>. Mais l'utilisation du cinéma comme objet d'étude est un processus très lent. En France, les archives audiovisuelles dans les cinémathèques sont peu accessibles en raison de l'absence d'inventaires ou de répertoires. En Grande Bretagne, en Allemagne ou au États Unis, les historiens ont un accès meilleur, mais ils peinent pour imposer leurs méthodes et leurs visions à propos du cinéma<sup>62</sup>.

D'après Marc Ferro, la Nouvelle Vague au début des années 1960 permettrait un premier pas vers une considération moins superficielle pour le cinéma en histoire. Ce phénomène se développe en France entre 1958 et 1961, grâce à l'équipe des *Cahiers du Cinéma*. C'est le « point d'aboutissement de la réflexion critique entreprise depuis le

---

<sup>57</sup> François Garçon et Jacques Montaville « entretien avec Marc Ferro » in *Education 2000*, 18 mars 1981, p.11 in Christian Delage et Vincent Guigueno, *op. cit.*, p. 9.

<sup>58</sup> Serge Daney « Le voyage absolu », *Ecrits, images et sons dans la Bibliothèque de France*, Paris, IMEC et BNF, 1991, p. 88 in Christian Delage et Vincent Guigueno, *op. cit.*, p.20.

<sup>59</sup> Youssef Ishaghpour, *Historicité du cinéma*, Farrago, Tours, 2004, p.9.

<sup>60</sup> Marc Bloch à Lucien Febvre le 20 décembre 1935, *Correspondance. De Strasbourg à Paris, 1934 – 1937*, Fayard, 2004, p.359 in Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 1, p. 323.

<sup>61</sup> « Histoire et cinéma », *Annales ESC*, janvier-mars 1958 in Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 1, p. 323.

<sup>62</sup> Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 1, p. 324.

début des années 1950 »<sup>63</sup>. Les cinéastes et critiques s'opposent à la vision du film comme un produit uniquement commercial et privilégient le cinéma d'auteur. Ils développent une théorie de la plume-caméra et imposent le cinéma comme un art « qui serait l'égal de tous les autres et, par conséquent, tiendrait lui aussi un discours sur l'Histoire »<sup>64</sup>. La Nouvelle Vague ne concerne pas uniquement la France, mais reflète aussi le type de cinéma qui se développe dans le monde, entre autres avec Jean Luc Godard, François Truffaut, Agnès Varda en France, Roman Polanski en Pologne, Tony Richardson en Angleterre, Guy Guerra au Brésil, André Delvaux en Belgique, Fellini et Visconti en Italie, Nagisa Oshima, Imamura Shohei, Seijun Suzuki au Japon ... Toute cette génération de cinéastes des années 1950 et 1960 ont proposé une vision alternative de l'histoire au cinéma. Mais la discipline historique n'est pas prête. Les années 1960 – 1970 marquent le renouveau de l'histoire par les statistiques et « dans ce monde où la calculatrice est reine, [...] où viendrait s'égarer Charlot ? »<sup>65</sup>. Ce n'est que peu à peu, dans les années 1980, que l'on prend conscience que le film documentaire, d'actualité ou de fiction renseigne plus – ou tout autant – sur celui qui filme que sur le sujet lui-même<sup>66</sup>.

Le changement majeur chez les historiens s'opère dans les années 1990, notamment en France. Une réforme régit le dépôt légal des films et la Bibliothèque Nationale de France (BNF) est ouverte en 1998 et promeut l'accès à tous les types de sources<sup>67</sup>. D'autre part, l'Institut d'Histoire du Temps Présent (CNRS) met en place des séminaires sur les conditions d'une écriture cinématographique de l'histoire<sup>68</sup>. En parallèle, les média prennent de l'importance dans la culture, tout comme l'utilité de l'histoire est publiquement mise en avant.

Ferro explique que le cinéma et les films sont des sujets de choix pour l'historien car ils « constituent la matière d'une autre histoire que l'Histoire, une contre-analyse de la société ? »<sup>69</sup>. En se dégageant des archives écrites, qui sont bien souvent de nature officielle, produites par des institutions, le film – documentaires ou fictions – a le

---

<sup>63</sup> Serge Bernstein et Pierre Milza, *Histoire du XXe siècle. 1945-1973, le monde entre guerre et paix*, Tome 2, Paris, Hatier, 1996, pp.479 – 478.

<sup>64</sup> Marc Ferro, *op. cit.*, p.12.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>67</sup> Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 1, p. 324.

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> Marc Ferro, *op. cit.*, p. 40.

pouvoir de montrer l'histoire des vaincus ou de ceux qui n'ont pas droit à la parole<sup>70</sup>. Les cinéastes mettent en film « la vision qu'ils ont de notre société en même temps que des transformations qu'ils veulent y apporter »<sup>71</sup>.

Dans ce cadre, pour appréhender un film et produire une analyse correcte, Christian Delage rappelle qu'il est nécessaire de replacer l'objet d'étude dans un « tout sociologique »<sup>72</sup>, de le lier avec les représentations et la culture d'une société<sup>73</sup>, sans oublier qu'il est le fait d'une équipe et d'un homme qui a sa propre histoire.

Ma première approche de l'image comme source de l'histoire a été de différencier l'analyse d'une image fixe (photographies, peintures,...) du cinéma. Certes, un film est scientifiquement une simple somme de photographies. Mais il serait une erreur de le considérer comme tel puisqu'il s'ajoute très vite un autre sens : l'ouïe. De plus, l'image mouvante ou les « images mobiles »<sup>74</sup> créent une toute autre impression sur le spectateur qui se voit happer en leur sein. Comme l'écrit Laurent Gervereau, « la différence entre l'arrêt et le mouvement reste qu'une image arrêtée provoque la *scrutation active du regard du spectateur*, et qu'une image mobile *inscrit le spectateur dans son espace-temps* »<sup>75</sup>. Il est donc difficile de traiter un film comme on traiterait une archive écrite. Le film n'est pas la simple addition d'images et de sons. Par cette association, l'audience est témoin de la création d'une troisième entité, comme le souligne le cinéaste et théoricien Sergueï Eisenstein (1898 – 1948)<sup>76</sup>. C'est ainsi que les films peuvent « happer » le spectateur et rendre difficile la distanciation nécessaire à la critique historique. Après cette mise en garde, il faut appliquer aux créations cinématographiques la méthode basique d'historien, c'est-à-dire visionner le film, en comprendre le scénario\*, le contextualiser, avant de pouvoir conduire une analyse pertinente.

A ce titre, je me suis appuyée sur différentes sources pour replacer les films de mon corpus dans le contexte cinématographique, mais surtout dans le parcours et la

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>71</sup> Guy Hennebelle, *op. cit.*, p.11.

<sup>72</sup> Christian Delage et Vincent Guigueno, *op. cit.*, p. 20.

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> Laurent Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 2004, p. 122.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>76</sup> *Infra.*, p. 75.

pensée de Peter Watkins. Etant un cinéaste en marge du système et parfois censuré, ses entretiens sont peu nombreux, dans la presse grand public anglophone ou française, deux langues qu'il parle couramment. Il se tourne plus facilement vers des revues spécialisées en cinéma et qui proposent des alternatives au journalisme classique, en témoigne sa collaboration avec *Radical Software* dans les années 1970. Néanmoins, le récent regain d'intérêt pour son travail, notamment après la sortie de *La Commune* en 2001 ou la réédition de son long-métrage *Edward Munch ou la danse de la vie* en 2005, a donné lieu à plusieurs interviews et dossiers spéciaux dans *Positif* (juin 2000) et les *Cahiers du Cinéma* (février 2005). J'ai aussi utilisé le site personnel de Watkins, <<http://pwatkins.mnsi.net/>>, qu'il n'a pas mis à jour depuis 2013. Le cinéaste y propose des compilations de critiques pour une grande partie de ses films, ainsi qu'un court texte à propos du contexte de réalisation\*. S'ajoute à cela la quasi-totalité de son livre *Media crisis* publié en 2003. Par ailleurs, la biographie de Joseph Gomez, écrite en 1979, s'appuie sur de longues heures d'entretiens avec Peter Watkins datant de 1978. Même si l'auteur en cite parfois plusieurs lignes, je regrette que ces enregistrements ne soient pas disponibles ou retranscrits en annexes de l'ouvrage.

Concernant le point particulier du tournage de *La Commune*, un documentaire *making-of\** a été réalisé par Geoff Bowie en 2001. Ce film a l'avantage de montrer les dessous de la production avec Watkins et Armand Gatti dirigeant les acteurs, ou encore l'interview de certains comédiens avant et après cette expérience. En revanche, la réflexion proposée par Bowie ne m'a pas été d'une grande aide, car très peu poussée.

En parallèle, si les entretiens de Watkins sont épars et difficiles d'accès, les critiques sur ses films sont bien plus nombreuses. Comme je l'ai souligné, ses films hors normes ont déclenché des jugements – positifs ou négatifs – et des interrogations de la part des critiques de cinéma. Les plus accessibles et les plus longues sont celles des revues françaises spécialisées les *Cahiers du Cinéma* et *Positif*. Néanmoins, peu de critiques proposent des analyses de Watkins et de sa vision de l'histoire ou recontextualisent ses travaux. Sur ce point, je me suis servie de l'ouvrage collectif *L'insurrection médiatique: médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, dirigé par Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit en 2010 et de *l'histoire-Caméra* d'Antoine de Baecque, publié en 2008. Ces auteurs replacent Peter Watkins et ses œuvres dans un contexte cinématographique et audiovisuel très pertinent. Néanmoins, ils manquent de proposer une analyse des films sous l'angle

historiographique. C'est dans cette optique que se place mon mémoire : analyser les travaux de Watkins dans une perspective à la fois cinématographique et historiographique et comprendre comment il parvient à mêler écriture de l'histoire et écriture de ses films.

Comme l'a souligné Marc Ferro, l'histoire au cinéma est le vecteur de transmission d'idées politisées. Peter Watkins qui pourtant se définit comme « apolitique », semble avoir passé sa carrière à contredire l'*establishment*. Dans ses films, l'histoire est au premier rang et lui sert de vecteur à ses idées. Chez le cinéaste, « faire de l'histoire » et se révolter sont sur un pied d'égalité. La manière littéralement hors-normes dont il conçoit le cinéma, comme une « machine à réveiller les gens »<sup>77</sup>, se traduit dans ses films par une façon de faire de l'histoire, elle aussi, peu classique. Le présent mémoire a cherché à mettre en lumière l'histoire chez le cinéaste PW et la manière peu traditionnelle de concevoir et de transmettre l'histoire dans ses films, de « faire de l'histoire ».

Ainsi, Peter Watkins, cinéaste-historien, détourne les codes de cinéma et de l'histoire pour présenter à l'écran des créations hybrides et intrigantes, qui reflètent ses ambiguïtés.

L'histoire et surtout le temps historique sont sources d'une réflexion profonde chez Watkins, en témoigne sa filmographie. Il met en scène sa propre conception du temps où passé, présent et futur se confondent, en utilisant tour à tour l'anachronisme, le regard-caméra et la mise en abyme comme chevaux de bataille.

Cette confusion des temps historiques se retrouve aussi lorsque Watkins introduit le conditionnel dans sa vision de l'histoire par le recours à l'histoire contrefactuelle en particulier dans deux de ses films, *The War Game* et *Punishment Park*.

---

<sup>77</sup> Entretien de Watkins in *Cinéma 67*, n°116, mai 1967, p.12 – 13 in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit « Introduction : une machine à réveiller les gens », *op. cit.*, p. 1.

**CHAPITRE 1**

**L'histoire subjective et le documentaire  
détourné chez Peter Watkins**

Peter Watkins est difficile à qualifier d'historien. Il est avant tout un cinéaste qui, par son opposition aux médias, est conduit à réfléchir sur l'Histoire et les méthodes historiennes. Il détourne ces dernières dans des œuvres qui « utilisent et à la fois mettent en cause les stratégies historiennes. »<sup>78</sup>. Une de ses principales revendications à l'égard de la discipline historique – et des média – est « d'accepter que la vérité est subjective »<sup>79</sup>. Cela a amené à me questionner sur la définition de l'« historien » et ce qu'est « faire de l'histoire », tout en confrontant ces réflexions au travail de Watkins sur les quatre films de mon corpus.

## I/ WATKINS, UN CINEASTE HISTORIEN

L'expression « faire de l'histoire » entrée dans le langage courant, dissimule divers aspects de la discipline historique. Tout d'abord, elle ne fait pas la distinction entre un historien professionnel et amateur, et en ce sens, pose la question suivante : seuls les enseignants chercheurs détiennent-ils le privilège de « faire de l'histoire » ? Ce serait une définition réductrice de l'historien. « Faire de l'histoire », c'est avant tout appliquer une méthode historique, qui s'est en effet développée au sein des universités. Néanmoins, la discipline historique s'ouvre peu à peu aux autres champs de la recherche en sciences sociales, notamment au XX<sup>e</sup> siècle, à tel point que « faire de l'histoire » n'est plus réservé aux enseignants chercheurs historiens. De plus, l'histoire déborde des cadres universitaires, grâce entre autres à une intensification de la demande sociale. La réflexion historique touche désormais divers domaines tels que le journalisme, et bien sûr, le cinéma et s'intègre dans une problématique plus large de transmission des savoirs.

### A) Qu'est-ce que « faire de l'histoire » ?

#### *1. Historiographie : construction de la discipline*

---

<sup>78</sup> Michèle Lagny, « Imiter pour dénoncer : le paradoxe du cinéaste confronté aux médias » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 37.

<sup>79</sup> Dialogue prévu dans le script de *The Free-Thinker*, un film que Watkins a réalisé en 1994 sur August Strindberg.

Hervé Martin fait remonter la naissance de l'histoire en tant que discipline à l'Antiquité et à Hérodote (env. 484 – env. 420). Mais comme l'auteur le fait justement remarquer en reprenant Arnaldo Momigliano, les historiens romains et grecs de cette époque « ne constituaient pas un groupe social distinct »<sup>80</sup>. Le plus souvent, ce furent des hommes d'âge avancé, jouissant d'un statut social élevé et « 'retirés' de la vie politique »<sup>81</sup>. Ainsi, Hérodote souhaitait raconter les événements qui lui étaient contemporains ou passés, tout en mêlant à son récit une large part de géographie, d'ethnographie, de zoologie. Ses successeurs, Thucydide (460 – 395), Aristote (384 – 322) et Polybe (200 – 120) pour ne citer qu'eux, ont tenté de construire une méthode et ont préconisé une certaine objectivité face aux sources. Néanmoins, l'histoire n'était pas encore une discipline et ils n'étaient pas « les dépositaires d'un type de connaissance défini. »<sup>82</sup>.

Durant l'Antiquité tardive et le haut Moyen Age, l'histoire s'écrivit par les religieux et fut donc fortement empreinte de christianisme. Saint Augustin (354 – 430), Grégoire de Tours (538 – 594), Paul Diacre (720 – 799), Flodoard de Reims (893 – 966), parmi tant d'autres, expliquèrent « l'histoire [antique et contemporaine] comme étroitement régie par Dieu »<sup>83</sup>. Loin de n'être qu'une période d'« abâtardissement des modèles antiques »<sup>84</sup>, les religieux écrivant l'histoire accordèrent une grande importance aux sources, certains se comportant en véritables archivistes (Flodoard de Reims). D'autres réfléchirent à une méthode pour écrire l'histoire et traiter les témoignages, mais aucun ne pensa l'histoire comme discipline à part entière.

Cette pensée évolua dès les siècles suivants, puisque naquit « une "conscience active" de l'histoire »<sup>85</sup> au XII<sup>e</sup> siècle. Le Moyen Age central ou l'époque féodale ne sont pas le simple âge des chroniqueurs, mais plutôt une période de diversification des écrits historiques. Il est ainsi écrit des chronologies, des généalogies, des chroniques ou

---

<sup>80</sup> Guy Bourdé et Hervé Martin, *Les Écoles Historiques*, Paris, Editions du Seuil, 1997, p. 20.

<sup>81</sup> *Idem.*

<sup>82</sup> *Idem.*

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 69.



encore des sagas<sup>86</sup> dans divers pays européens (Norvège, France, Danemark). Les seigneurs, ces historiens laïcs, se multiplient à partir du bas Moyen Age au XIV<sup>e</sup> siècle, mais les clercs conservent une place importante dans l'écriture de l'histoire. A partir du XII<sup>e</sup> siècle, l'État se renforce et les services administratifs se développent. En résulte la naissance de « l'historien de bureau »<sup>87</sup>, qui a accès à de nombreux documents officiels. Même si le genre historique comporte bien des lacunes au Moyen Age<sup>88</sup>, la date de naissance du Christ comme année zéro est adoptée comme repère chronologique commun.

La pensée humaniste de la Renaissance qui naît en Italie autour au XIV<sup>e</sup> siècle prône un retour aux textes antiques et aux littératures anciennes. La Renaissance au XVI<sup>e</sup> siècle apporta les premiers grands questionnements sur la méthode historique. L'histoire était vue comme un chaos universel : il est nécessaire de l'ordonner logiquement et pour cela de chercher les liens de causalité. Jean Bodin (1530 – 1596) voit en l'historien « une sorte de démiurge qui ordonne un divers réel par essence »<sup>89</sup>. La discipline « Histoire » et le statut d'historien émergent alors.

Ceci se confirme au XVII<sup>e</sup> et surtout au XVIII<sup>e</sup>, le siècle des Lumières. Voltaire (1694 – 1778), Kant (1724 – 1804), Condorcet (1743 – 1794) ou encore Georg W. F. Hegel (1770 - 1831) et Auguste Comte (1798 – 1857) au XIX<sup>e</sup> siècle, cherchent un sens à l'histoire et dans une perspective téléologique, réfléchissent à des philosophies de l'histoire. Le temps historique est désormais compris comme linéaire, et le mot « révolution » ne désigne plus un cycle, mais au contraire une rupture qui permet de désigner l' « Ancien Régime » des temps modernes<sup>90</sup>. Peu à peu, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, pour les besoins de l'enseignement, sont édités des manuels d'histoire –

---

<sup>86</sup> Une saga est à la fois le nom générique d'un ensemble de récits en prose (rédigés généralement en Islande du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle) et une épopée familiale quasi légendaire se déroulant sur plusieurs générations in « saga », *Dictionnaire Larousse* [en ligne], consulté le 20 juin 2014 : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/saga/70496?q=saga#69742>>

<sup>87</sup> Guy Bourdé et Hervé Martin, *op.cit.*, p. 75.

<sup>88</sup> Les travaux historiques reposaient, entre autres, sur des bibliographies peu fournies, des témoignages oraux éparses et une connaissance en matière de numismatique et d'épigraphie quasi inexistante.

<sup>89</sup> Guy Bourdé et Hervé Martin, *op.cit.*, p. 91.

<sup>90</sup> Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre & Politique*, Marseille, Agone, 2009, p. 28.

notamment en Allemagne – qui regroupent méthodiquement « des faits, soigneusement justifiés, sans prétentions littéraires ni autres. »<sup>91</sup>.

## **2. Apparition de l'historien-chercheur : professionnalisation au XIX<sup>e</sup> siècle**

Si le mot « historien » apparaît peu à peu, il n'existait pas encore de professionnels de l'histoire, dans le sens d'un individu « qui exerce une profession, un métier, par opposition à amateur »<sup>92</sup>. En 1821, Wilhelm Von Humboldt « définit pour la première fois l'histoire en tant que domaine particulier du savoir universitaire », lors de sa présentation devant l'Académie des sciences de Berlin de son essai *la tâche de l'historien*<sup>93</sup>. Il détermine une méthode en trois étapes<sup>94</sup> :

- 1/ établir des faits en confrontant et contextualisant les sources
- 2/ rassembler le fruit des recherches afin de synthétiser et de définir « l'esprit propre à une époque »<sup>95</sup>.
- 3/ la synthèse se doit d'être bien écrite, capable de rendre compte de l'époque.

S'amorce alors au début du XIX<sup>e</sup> siècle une séparation de plus en plus nette entre le savant, « celui qui est payé par l'État et soumis aux règles d'une discipline collective »<sup>96</sup>, et l'amateur. Ce processus s'étend jusqu'aux années 1870, au début de la III<sup>e</sup> République. Ainsi, se distingue le métier d'historien, au sens de « profession caractérisée par une spécificité exigeant un apprentissage, de l'expérience, etc., et entrant dans un cadre légal »<sup>97</sup>. Les Républicains, conscients de l'importance de l'histoire et des historiens sur le plan politique, confient la réforme de l'université à Ernest Lavisse (1842 – 1922). Grâce à l'augmentation des postes, une véritable communauté professionnelle se forme. Vers 1890, l'université se dissocie en différents champs : les

---

<sup>91</sup> Charles Victor Langlois et Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques*, Paris, Editions Kimé, 1992 (1<sup>er</sup> ed. 1898), p. 242.

<sup>92</sup> « professionnel », *Dictionnaire Larousse* [en ligne], consulté le 20 juin 2014 : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/professionnel/64161?q=professionnel#63441>>

<sup>93</sup> Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 1, 2010, p. 518.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 519 – 520.

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre & Politique*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>97</sup> « métier », *Dictionnaire Larousse* [en ligne], consulté le 20 juin 2014 : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9tier/50997?q=m%C3%A9tier#50887>>

sciences, le droit et les lettres. Ce dernier domaine comporte trois disciplines majeures : l'histoire, les lettres et la philosophie.

Dans cette perspective, la recherche universitaire se structure avec l'apparition de plusieurs diplômes :

- Dès 1868 est créée l'École Pratique des Hautes Études par Victor Duruy, ministre de l'Instruction publique sous Napoléon III. L'EPHE a pour mission de promouvoir la recherche et l'apprentissage pratique au sein des milieux universitaires. Il y a au départ quatre sections au sein de l'École : mathématiques, physique et chimie, sciences naturelles et physiologie, sciences historiques et philologiques ; auxquelles s'ajoutent les sciences économiques en 1869 puis les sciences religieuses en 1886<sup>98</sup>.
- En 1886 est introduit le diplôme d'études supérieures, désormais obligatoire pour passer l'agrégation.
- En 1897 est créé le diplôme national du doctorat d'université.

Gérard Noiriel ajoute que « la discipline historique achève ainsi son institutionnalisation en renonçant à toute réflexion sur la réception du savoir. Les enseignants chercheurs se rassemblent au sein d'une petite communauté professionnelle qui consolide son identité en rejetant la littérature et le journalisme. [...] Les historiens produisent des faits historiques conformes à ce qu'ils ont découvert aux archives. »<sup>99</sup>.

### **3. Méthodes et évolutions aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles**

La recherche universitaire se construit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et structure la recherche historique. Patrick Garcia reconnaît que l'école méthodique joua un « rôle fondateur dans la professionnalisation de l'histoire »<sup>100</sup>. L'histoire a besoin d'une méthode bien définie pour se différencier des amateurs et des savants. Ainsi, en 1898, Charles Victor Langlois et Charles Seignobos écrivent *Introduction aux études historiques*, dans lequel ils érigent l'étude critique d'un document comme principe suprême. Remarquons que dès les premières pages, les deux auteurs distinguent

<sup>98</sup> <<http://www.ephe.sorbonne.fr/ecole/une-longue-histoire.html>>

<sup>99</sup> Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre & Politique*, op. cit., p. 34.

<sup>100</sup> Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, *Les courants historiques en France (XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Gallimard, 2007, p.96.

l'historien de profession et l'érudit<sup>101</sup>. Surtout, ils réprovent les historiens du début du XIX<sup>e</sup> siècle tels que Michelet ou Humboldt qui « [se préoccupent] de l'effet, qui n'est pas assurément une préoccupation scientifique »<sup>102</sup>. L'aspect littéraire n'a pas sa place dans la recherche en histoire, selon eux. Ils débute le premier chapitre par le postulat suivant : « l'histoire se fait avec les documents. [...] Car rien ne supplée aux documents : pas de documents, pas d'histoire »<sup>103</sup>. S'ils ne définissent jamais précisément ce qu'est un document, Langlois et Seignobos proposent pourtant une méthode critique en trois étapes<sup>104</sup>, proche de celle d'Humboldt :

- 1/ « les connaissances préalables » : rechercher des documents et accumuler un savoir en « sciences auxiliaires » nécessaire pour les étapes suivantes.
- 2/ « les opérations analytiques » : critique externe et critique interne du document.
- 3/ « les opérations synthétiques » : rassembler les documents et en faire une synthèse.

Comme l'écrit Jean Leduc de manière sarcastique : « les documents, là est le salut ! »<sup>105</sup>. Jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, la méthode historique et la professionnalisation de l'histoire sont confortées par la création d' « instruments de travail »<sup>106</sup>, dont les outils bibliographiques, les inventaires,...

Par la suite, *L'Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien* que Marc Bloch écrit en 1941 constitue l'achèvement du « paradigme constitutif de la science de l'histoire, et non pas comme on l'a si souvent écrit, le point de départ d'une « nouvelle histoire ». »<sup>107</sup>. Marc Bloch reconnaît la dette de l'historien envers les méthodiques ; mais l'originalité de l'ouvrage tient au fait qu'il s'intéresse aux nouveaux développements de l'épistémologie de l'histoire et de la philosophie des sciences pour rejeter le positivisme qui domine les sciences historiques jusqu'au début du XX<sup>e</sup>

---

<sup>101</sup> Charles Victor Langlois et Charles Seignobos, *op. cit.*, p. 25.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>104</sup> Visible dans la table des matières de *l'Introduction aux études historiques* (1898).

<sup>105</sup> Jean Leduc, *Les historiens et le temps: conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 59.

<sup>106</sup> Gérard Noiriel, *Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, Belin, 1996, p. 222.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 81.

siècle<sup>108</sup>. Avec *Apologie*, Bloch explique que l'autonomisation et la justification des sciences historiques est terminée et qu'en conséquence, la discipline doit se tourner vers d'autres horizons. Il prône l'interdisciplinarité, « conçue comme une coopération entre spécialistes de disciplines différentes et non pas comme un effort visant à promouvoir l'unification des sciences de l'homme »<sup>109</sup>.

Ainsi, l'école des Annales, née dans les années 1930 en France, ne tarde pas à devenir le nouveau paradigme dominant. Elle est sujette à deux renouvellements : dans les années 1940 et dans les années 1960.

Les années 1960 marquent une nouvelle vague de professionnalisation de l'histoire. Des postes d'enseignants chercheurs et des institutions de recherche sont créés dès la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les sciences sociales, les SHS (Sciences de l'Homme et de la Société) connaissent à leur tour leur institutionnalisation et autonomisation. Toujours dans la perspective d'interdisciplinarité, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) s'émancipe de la IV<sup>e</sup> section de l'EPHE en 1947, sous l'égide de Lucien Febvre. De manière générale, de nouveaux objets d'études – et même champs d'études – sont explorés par les historiens. A la même époque, les pays dans lesquels la discipline historique est peu développée rattrapent leur retard, notamment avec la création de nouveaux instruments de travail et d'un meilleur accès aux archives<sup>110</sup>.

Mais durant les années 1970, les grands modèles explicatifs marxistes, structuralistes et libéraux sont contestés. Les débats se cristallisent autour du *linguistic turn*, approche historique qui place le langage comme seule réalité, de la *microstoria* qui conteste l'approche macrohistorique et souhaite s'approcher au plus près des acteurs historiques et de *Alltagsgeschichte*, l'histoire du quotidien<sup>111</sup>. Quelques années plus tard, l'histoire du genre apparaît comme nouveau champ d'étude, tout comme l'histoire du temps présent.

---

<sup>108</sup> *Idem.*

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>111</sup> Bertrand Müller, « Histoire (Histoire et historiens), Courants et écoles historiques », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 juin 2014 : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-histoire-et-historiens-courants-et-ecoles-historiques/>

De nombreux facteurs, dont l'interdisciplinarité et l'intensification de la demande sociale, permettent à l'histoire de s'épandre hors cadres universitaires dans les années 1960 et 1970. L'histoire se vulgarise et s'ouvre au grand public, en témoigne un « véritable engouement [...] reflété par le dynamisme de l'édition historique, la demande croissante émanant des musées, de l'enseignement, de l'audiovisuel »<sup>112</sup>. La presse magazine mensuelle spécialisée en histoire se développe, par exemple avec l'apparition de *L'Histoire* en 1978. Les historiens se tournent vers le cinéma et la télévision, le support audiovisuel en somme, comme « façons de transmettre et rendre accessible l'histoire »<sup>113</sup>. Si le film n'est pas encore considéré comme une archive historique à part entière mais plutôt comme une illustration, le cinéma en revanche est de plus en plus appréhendé comme « salle de projection, [...], activité culturelle, comme lieu et moyen de sociabilité »<sup>114</sup>. A ce titre, le parcours de Georges Duby est un bon exemple. Historien médiéviste de formation, il prend la tête de la Société européenne de programmes de télévision (SEPT) en 1986. Entre temps, il cultive un moment l'idée d'adapter au cinéma l'ouvrage dit « grand public » *Le Dimanche de Bouvines* (1973) par le réalisateur Miklec Jancso. Le film n'est jamais tourné et Duby en profite pour réfléchir aux problèmes rencontrés lors du passage de l'écrit à l'écran. Il consent aussi à adapter son livre *Le Temps des cathédrales* en neuf émissions, diffusées en 1980.

Néanmoins la discipline historique est dans une situation paradoxale depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Alors que « le prestige de l'histoire n'a jamais été aussi haut, non seulement dans le grand public, mais aussi dans le monde intellectuel »<sup>115</sup>, les historiens ne cessent de parler de crise<sup>116</sup>. Ce paradoxe est source de plusieurs réflexions, notamment François Dosse qui décrit un « émiettement de l'histoire ». Certains, comme J.W. Scott, n'hésitent pas à expliquer que l'impression de crise vient simplement du fait que ceux qui avaient des positions hégémoniques ont été sapés par « l'apparition de nouveaux courants de recherches »<sup>117</sup>. David Armitage, professeur d'histoire à l'université de Harvard, cherche une réponse à cette crise dans son analyse de *La Commune* de Peter Watkins. Il propose de faire comme le cinéaste, de se questionner

---

<sup>112</sup> Gérard Noiriel, *Sur la « crise » de l'histoire*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>113</sup> <<http://www.franceculture.fr/emission-vulgariser-l-histoire-34-2008-05-21.html>>

<sup>114</sup> Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 1, p. 323.

<sup>115</sup> Gérard Noiriel, *Sur la « crise » de l'histoire*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>117</sup> J.W. Scott, « History in Crisis ? The Others' Side of the Story », *American Historical Review*, 1989 in *idem*.

sur le média et les méthodes utilisés : « Ne devrions-nous pas, comme Watkins, essayer de nouveaux dispositifs narratifs, élargir l'éventail des acteurs dans nos productions, accepter plus d'artifices, se battre plus vivement pour élargir l'impact de notre travail ? »<sup>118</sup>.

Dans chacun de ses films, Watkins propose en effet une réflexion sur la transmission de l'histoire par l'écran en expérimentant de nouvelles formes, souvent incomprises de la critique. Mais il n'en demeure pas moins que ses œuvres le « rapprochent le plus de l'historien »<sup>119</sup>, comme l'explique Costa de Beauregard, dans « A vindication of anachronism : Peter Watkins's Culloden (1964) ». Et David Armitage renchérit qu'« il est le plus important des réalisateurs de films historiques du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>120</sup>.

## **B) Watkins et ses œuvres dans le contexte historiographique : histoire sociale et recherches préparatoires**

Il est vrai que le cinéaste a toujours fait de l'histoire le sujet privilégié de ses films. Ses projets ont toujours rapport avec l'Histoire au sens premier du terme – un événement historique – ou dans un sens plus large, avec l'histoire sous forme d'« effets de l'activité humaine collective à travers le temps »<sup>121</sup>. Mais plus qu'être le simple sujet de ses films, Watkins adopte une véritable démarche d'historien.

### **1. Une méthode historique : archives et recherches préparatoires**

Ainsi, en quoi la méthode de Watkins s'apparente-t-elle à celle d'un historien chercheur ? Le réalisateur explique lui-même dans un entretien paru dans *Libération* en 2005, qu'il « ne conçoit pas réaliser de films « historiques » sans ce travail préalable de recherche et de connaissance. »<sup>122</sup>. Et Antoine de Baecque d'ajouter que « son lien à l'histoire semble fort, à la fois sensible et vigoureux, passant par l'imprégnation et

---

<sup>118</sup> « Should we, like Watkins, try new narrative devices, expand the range of actors in our productions, admit to more artifice, strive harder to broaden the engaged impact of our work? » in David Armitage, « The Anarchist Cinema of Peter Watkins » in *Perspective on History*, Vol. 51, n°9, décembre 2013, p. 25.

<sup>119</sup> « [...] and this multiple perspective may be what makes the film-maker closest to the historian » in Melvyn Stokes et Gilles Menegaldo, *op. cit.*, p. 59.

<sup>120</sup> « [...] one of the most important historical film-maker of the twentieth century » in David Armitage, *op.cit.*, p. 23.

<sup>121</sup> Ken Nolley, *op. cit.*, p. 92.

<sup>122</sup> « Peter Watkins, entretien » in *Libération*, 2 février 2005 in Antoine de Baecque, *L'histoire-Caméra*, *op. cit.*, p. 245.

l'archive »<sup>123</sup>. Au cours de sa carrière, il travaille avec des sources diverses, des registres locaux du XVIII<sup>e</sup> siècle sur *Culloden*, aux témoignages de *La Commune*. Et quel que soit le support, il a conscience que « l'archive joue d'emblée avec la vérité comme avec le réel »<sup>124</sup>, selon les mots Arlette Farge. En effet, l'archive « fait effet aussi par cette position ambiguë où, en dévoilant un drame, se dresse des acteurs pris au filet, dont les paroles transcrites recèlent plus d'intensité peut être que de vérité. »<sup>125</sup>. Mais Watkins prend soin de mettre en perspective – sa propre perspective – et d'analyser chacune des archives qu'il entreprend de récolter, avant d'écrire son script\*. C'est à ce titre que « ce tremblé de l'archive si porteur de réel malgré ses possible mensonges, suscite la réflexion »<sup>126</sup>, pour l'historien, comme pour le cinéaste et le spectateur.

Sébastien Denis et Joseph Gomez abondent en ce sens en soulignant que Watkins fait preuve d'« une grande minutie reconstitutive »<sup>127</sup>, notamment dans *Culloden*. En revanche, de toutes mes lectures, seule Michèle Lagny écrit que le cinéaste effectue un travail d'historien minimal, en citant dans ses films quelques dates et des témoignages et costumant les acteurs de manière à peu près crédible<sup>128</sup>.

Dans *The War Game*, *Punishment Park* et même dans *La Commune*, Watkins privilégie les entretiens oraux pour construire le contexte historique de ses films. Il se base sur des témoignages déjà écrits, comme ceux des victimes d'Hiroshima, ou bien il les collecte lui-même. A l'époque où il réalise *The War Game* et *Punishment Park*, dans les années 1960 et 1970, l'histoire orale se développe en Amérique du Nord et est relayée en Grande Bretagne par un certain Edward P. Thompson<sup>129</sup>. Ses pratiquants militent pour une diversification des sources et s'opposent à l'histoire traditionnelle qui privilégie les archives écrites institutionnelles. Comme Watkins le prouve dans ses films, l'histoire orale permet en un sens de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas et de proposer une « histoire des humbles »<sup>130</sup>. Mais attention, il ne s'agit pas de reconstituer un événement historique grâce aux témoignages oraux, mais plutôt d'accéder aux

<sup>123</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-Caméra*, op. cit., p. 245.

<sup>124</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Edition du Seuil, 1989, p. 37.

<sup>125</sup> *Idem*.

<sup>126</sup> *Idem*.

<sup>127</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-Caméra*, op. cit., p. 214.

<sup>128</sup> Michèle Lagny, « Entre documentaire et fiction, la mémoire histoire chez Peter Watkins » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, op. cit., p. 140.

<sup>129</sup> *Infra.*, p. 35.

<sup>130</sup> Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, op. cit., Tome 1, p. 395.



« représentations de soi et du monde »<sup>131</sup>. Ainsi, la pratique de l'interview concerne d'abord l'histoire sociale ; une caractéristique qui fait pleinement écho aux pratiques du cinéaste<sup>132</sup>.

Ainsi, Watkins prend soin de conduire des recherches poussées sur chacun des sujets qu'il choisit. Les quatre films de mon corpus sont les plus importants en termes d'investigations préalables en pré-production. Non seulement il n'hésite pas à collaborer avec des historiens afin qu'ils le dirigent et le conseillent, mais il applique une méthode historique d'enquêtes et d'analyses.

- *Culloden*

Ce moyen métrage retranscrit à l'écran la bataille éponyme s'étant déroulée en 1746 et opposant les forces britanniques du roi Georges II dirigées par le duc de Cumberland, aux Highlanders menés par le prétendant au trône Charles Edouard Stuart, le « Prince Bonnie ». Le film est basé sur le livre de John Prebble sorti en 1961. Ce dernier sert d'ailleurs de conseiller à la fois dans les recherches préparatoires et sur le tournage. Comme l'indique Joseph Gomez, Prebble n'est pas un historien « professionnel » mais autodidacte. Cela n'empêche pas son livre d'être basé sur des sources diverses, à savoir « des registres locaux, des livres de commandes militaires, des journaux de l'époque et des magazines, des correspondances privées et des mémoires. »<sup>133</sup>. De plus, ce livre est reconnu pour les preuves précises et détaillées que l'auteur apporte à ses arguments, comme l'énumération de faits, noms et chiffres avec très peu de commentaires personnels<sup>134</sup>. Watkins conserve cet aspect dans son film en prêtant une attention scrupuleuse aux détails : il reconstitue la bataille à l'heure près et le maquillage et les costumes des acteurs témoignent d'un souci de précision historique<sup>135</sup>. En plus de son travail avec Prebble, Peter Watkins analyse de son côté des relevés de la bataille de l'historien Andrew Henderson, des témoignages et des mémoires de l'époque, ainsi que des textes de Charles Stuart et de son entourage<sup>136</sup>.

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>132</sup> *Infra.*, p. 34.

<sup>133</sup> Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 33.

<sup>134</sup> *Idem.*

<sup>135</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-Caméra, op. cit.*, p. 214.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 245.

- *The War Game*

*The War Game* (*La Bombe* en français) est un film aux allures expérimentales<sup>137</sup>, dans lequel Watkins montre les conséquences d'une attaque nucléaire dans le Kent en Angleterre, dans les années 1960. Bien que *The War Game* soit une fiction, Peter Watkins mène ses recherches activement de novembre 1964 jusqu'en mars 1965, pour l'écriture de son script.

Pour les aspects les plus scientifiques du film, il s'entretient avec un expert en missiles à propos de l'*Honest John*<sup>138</sup>, avec des chercheurs de l'université de Londres et du *London Institute of Strategic Studies*<sup>139</sup>. Il reprend aussi des propos recueillis par l'association *Campaign for Nuclear Disarmament* (CND)<sup>140</sup>. De plus, il se concentre principalement sur le livre *The Effects of Nuclear Weapons*, publié par l'*Atomic Energy Commission* (AEC) des États Unis d'Amérique<sup>141</sup> et édité par Samuel Glasstone en 1950. La plupart des références statistiques citées dans *The War Game* proviennent de ce livre, inconnu du grand public. Après avoir regroupé et analysé ces sources, le réalisateur construit alors une pyramide de probabilité à propos d'une ville cible de la bombe nucléaire en Angleterre, ainsi que le nombre de personne qui serait concerné de près ou de loin (les blessés, les morts, mais aussi les services médicaux et les pompiers, les policiers, les instances politiques, etc.) et divers autres paramètres.

Concernant les aspects psychologiques et sociologiques du film, Watkins rencontre une cinquantaine d'artistes d'horizons variés : des poètes, des sculpteurs, des chefs d'orchestres, des compositeurs, des écrivains, des producteurs, entre autres. Comme le réalisateur le dit lui-même : « je voulais entendre ce que ces personnes ressentaient à propos du silence sur les conséquences d'une guerre nucléaire. Ces entretiens furent la

---

<sup>137</sup> *Infra.*, p. 108.

<sup>138</sup> L'« Honest John » est un missile déployé durant la Guerre Froide par les États-Unis d'Amérique en 1955, et pouvant être armé de nucléaire in « rockets and missile system », *Encyclopaedia Britannica* [en ligne], consulté le 22 juin 2014 : <http://www.britannica.com.rproxy.univ-pau.fr/EBchecked/topic/1357360/rocket-and-missile-system>

<sup>139</sup> Fondé en 1958, le London Institute of Strategic Studies – aujourd'hui appelé International Institute for Strategic Studies (IISS) – a pour but la dissuasion nucléaire et le contrôle des armes <<http://www.iiss.org/en/about-s-us>>

<sup>140</sup> Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 246.

<sup>141</sup> Atomic Energy Commission (AEC) fut établi en 1956 par le congrès américain et permis la commercialisation du nucléaire. L'AEC fut désigné à la fois pour encourager le développement du nucléaire, mais aussi le réguler et le sécuriser. <<http://www.nrc.gov/about-nrc/history.html>>

partie la plus intéressante et émouvante de mes recherches, et les réponses que j'ai collectées affectèrent en retour le film »<sup>142</sup>. A ce titre, *The War Game* s'insère pleinement dans le développement de l'histoire orale à l'époque. Au même titre qu'une source écrite, le cinéaste passe les entretiens aux cribles de la méthode historique (recroisement, contextualisation, analyse). Les entretiens ne lui servent pas seulement à reconstituer une explosion atomique au plus près de la réalité, mais aussi à accéder aux représentations collectives.

Notons que comme tout bon historien, Watkins fait apparaître ses sources à l'écran, avant le générique de fin. Le spectateur peut ainsi voir le texte suivant défiler :

« La quasi-totalité du film que vous venez de voir est basée sur les informations obtenues sur les bombardements à Dresden, Darmstadt, Hamburg, Hiroshima et Nagasaki ;  
 Sur des informations obtenues sur les tests nucléaires effectués dans le désert du Nevada ;  
 Sur des informations fournies par un panel de conseillers de trois membres de la Défense Civile ; deux stratégestes ; un docteur ; un bio-physicien et un psychiatre. »<sup>143</sup>.

- *Punishment Park*

La particularité de *Punishment Park* en termes de recherches préparatoires tient à plusieurs facteurs. L'histoire mise en scène est fictionnelle, à un degré tout autre que *The War Game*. Le camp de *Bear Mountain*, le « Punishment Park », ressemble à tout autre camp de rétention avec ses forces armées et sa violence. La sentence des accusés, véritable chasse à l'homme, rappelle plus le Conte de Zaroff qu'un fait réel ou un événement historique. Par ailleurs, je n'ai trouvé que peu d'informations parmi mes sources sur la pré-production de ce film. Joseph Gomez, dont la biographie s'appuie sur de longues heures d'entretien avec Watkins mentionne simplement que le cinéaste s'est

---

<sup>142</sup> Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 47.

<sup>143</sup> « Much of the film that you have just seen was based on information obtained from the bombings of Dresden, Darmstadt, Hamburg, Hiroshima and Nagasaki; On information obtained from the 1954 Nevada Desert Nuclear tests; On information supplied by an advisory panel of three members of Civil Defence; two strategists; a doctor; a bio-physicist and a psychiatrist. », *The War Game*, 45min11.

lancé dans l'écriture d'un script vers la fin de l'année 1970<sup>144</sup> ; script très détaillé qui s'inspire fortement du contexte politique et social de ces années-là<sup>145</sup>. Le scénario de *Punishment Park* rappelle fortement les enjeux de la psychologie sociale expérimentale qui se développe depuis les années 1960 aux États Unis. Il est fort probable que Watkins ait fait des recherches à ce sujet, tant son film ressemble à l'expérience de Stanford<sup>146</sup>.

Ensuite, il faut savoir que de juin à septembre 1969, la *Learning Corporation of America* (LCA) fit la demande au tout jeune réalisateur d'écrire le script d'une trilogie sur l'histoire de l'Amérique, avec pour thèmes : la révolution américaine, la guerre civile et les « Indian Wars ». La LCA se rétracta face à des scénarii trop engagés, qui démystifiaient ces épisodes de l'histoire nord-américaine. Watkins qualifie cette expérience de traumatique, car les recherches préparatoires à cette trilogie furent parmi ses plus poussées<sup>147</sup>. C'est dans cet état d'esprit, proche de la dépression, qu'il a l'idée de *Punishment Park*. Bien qu'il ait entre les mains, en été 1971, un script détaillé, Watkins souhaite expérimenter de nouvelles méthodes. Il met son script de côté et tourne quasiment tout le film en improvisant avec les acteurs et les techniciens.

- *La Commune (Paris – 1871)*

Durant la phase préparatoire à *La Commune* entre 1998 et 1999, l'écriture du script et les recherches se font en commun avec le réalisateur et son équipe technique ainsi que Armand Gatti (1924) et sa troupe d'acteurs « la Parole Errante ». Cette rencontre est plus qu'un simple accord entre coproducteurs. Watkins, homme de théâtre dans sa jeunesse, est amené à collaborer avec Gatti, metteur en scène reconnu. Les deux hommes, tout en conservant leur particularité, ont un vécu qui présente de grandes similitudes. Dante Sauveur « Armand » Gatti est né en 1924 en Italie. Il s'engage dans la résistance en 1942 où il rencontre « ses plus beaux spectateurs » comme il dit, en se plongeant dans la lecture de Rimbaud, Michaux, Gramsci, ... Condamné à mort puis

---

<sup>144</sup> Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 100.

<sup>145</sup> *Infra.*, p. 177.

<sup>146</sup> *Infra.*, p. 108.

<sup>147</sup> En effet, Watkins déménagea avec sa famille dans le Maryland de Juin à Septembre 1969 pour faire ses recherches sur la guerre civile. S'en suivit ensuite sept mois de recherches combinées à l'écriture du script. Il se renseigne en particulier sur la préparation et les plans de la bataille d'Antienam en 1862, ainsi que sur les projets précis d'émancipation de Lincoln.

gracié, il est déporté au camp de travail de Linderman sur la Baltique. C'est là-bas qu'il appréhende le théâtre pour la première fois<sup>148</sup>. Il parvient à s'enfuir du camp pour s'engager en tant que parachutiste en France, et participe à la libération de Limoges. Après avoir été journaliste, il se lance dans la mise en scène théâtrale sous la houlette de Jean Vilar. Il ne cesse de produire des pièces depuis, parmi lesquelles *Le Crapaud buffle* (1959), *Chant public devant deux chaises électriques* (1966), *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G* (1963) et *La Passion en violet, jaune et rouge* (1968), *Incertitudes de Weiner Heisenberg*, (1999). En représentant, il déclenche parfois de vives critiques, comme sa pièce *La Passion en violet, jaune et rouge* qui fut interdite en 1968<sup>149</sup>. Tout au long de sa vie, il ne cesse de revenir au concept d' « images-prisons » dans sa dénonciation des médias, que l'on peut rapprocher de la « monoforme »<sup>150</sup> de Watkins. Les images, particulièrement les images médiatiques, sont « une partie sous-payée de la réalité, une servitude en marche vers les certitudes, l'image conduit aux impasses du mythe, une fable dans laquelle formes et couleurs, filtrées par elles deviennent une identité à n'importe quel prix. »<sup>151</sup>. Ces « images-prisons » sont la source d'une « aliénation marchande et symbolique du spectateur »<sup>152</sup>. Armand Gatti propose alors de créer des « images-contre », car le film permet de « donner aux hommes et à leurs images leur seule dimension habitable : la démesure »<sup>153</sup>. Gatti s'emploie alors, en mettant en scène l'histoire dans ses pièces de théâtre et ses réalisations, à redonner la parole à ceux qui l'ont perdu ou ne l'ont jamais eue. Gatti décrit Watkins comme il suit : « Nous avons là celui que je considère comme le plus grand metteur en scène de cinéma. [...] Ce qu'il y a dans cette aventure qui est formidable, c'est la chose suivante : c'est qu'il va contre le système. Or, aller contre le système, c'est vouloir faire la

---

<sup>148</sup> Il est le témoin du « spectacle » donné par trois Juifs sur le point d'être exécutés et qui scandent « Je suis, j'étais, je serais » en allemand. Les bourreaux finissent par ne pas pouvoir les exécuter car selon une expression chère à Gatti, « l'homme est devenu plus grand que l'homme » et de ce fait « s'est rendu inassimilable à ce que les tortionnaires voulaient faire de lui : une victime défaite » in Olivier Neveux, « Gatti, Armand (1924- ) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 juin 2014 <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/armand-gatti/>>

<sup>149</sup> *Ibid.* : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/armand-gatti/>>

<sup>150</sup> *Infra.*, p. 41.

<sup>151</sup> Armand Gatti, *Le Contre-Opéra, Oeuvres théâtrales*, tome III, p. 193 in Jacques Sapiéga « Peter Watkins et Armand Gatti : de la « monoforme » aux « images-prisons » » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p.46.

<sup>152</sup> Jacques Sapiéga, *ibid.*, p. 43.

<sup>153</sup> Armand Gatti, *Le Contre-Opéra, Oeuvres théâtrales, op. cit.*, p. 193 in Jacques Sapiéga, *ibid.*, p. 46.

révolution »<sup>154</sup>. De leur rencontre fortuite à la fin des années 1990, naît le projet de *La Commune*.

Afin de constituer le casting de *La Commune*, Watkins passe des annonces dans le journal *le Figaro* pour recruter les acteurs jouant les bourgeois et dans des associations militantes de gauche ou altermondialistes d'autre part, afin de recruter les Communards. Les seules caractéristiques de recrutement sont l'intérêt porté au projet et la volonté d'exprimer son opinion à propos de la Commune française.

Le cinéaste travaille en étroite collaboration avec les historiens et intellectuels Alain Dalotel, Michel Cordillot (professeur des universités à Paris 8, spécialiste de l'histoire du socialisme de 1848 à 1890 avec plusieurs publications sur la Commune), Marcel Cerf (photographe puis historien de la Commune), Robert Thombs (professeur au Saint John's College de Cambridge, spécialiste de l'histoire politique du XIX<sup>e</sup> siècle français) et Jacques Rougerie (maître de conférence à Paris 1, spécialiste de la Commune française). Ce dernier est l'un des premiers historiens à avoir fait sortir la Commune de la méconnaissance<sup>155</sup>, notamment avec les livres *Procès des Communards* (1964), *Paris libre 1871* (1971) et plus récemment *Paris insurgé – La Commune de 1871* (2006) et des textes sur son site web. Jacques Rancière participe aussi en sa qualité de philosophe et spécialiste du politique. Dans plusieurs de ses ouvrages, il s'attache à analyser les discours ouvriers au XIX<sup>e</sup> siècle et donne ainsi la parole aux exclus de l'histoire. Proche de l'équipe des *Cahiers du Cinéma*, il y écrit des articles, notamment à propos de l'esthétique et de la politique. En un mot, Watkins rassemble ici les spécialistes francophones et anglophones de la Commune, mais aussi de son historiographie. Le cinéaste souligne d'ailleurs que cet événement historique n'a pas assez de place dans l'enseignement, tout comme au cinéma, malgré son importance majeure. En témoigne, toujours selon le cinéaste, « l'absence d'engagement de l'Éducation nationale dans son projet, à la fois en terme de de financement [...] et de diffusion dans le cadre scolaire »<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> Geoff Bowie, *L'Horloge universelle - La Résistance de Peter Watkins*, Office national du film du Canada, 2001, 2min44s.

<sup>155</sup> Jean-Pierre Jeancolas, « Paris 1871 – 1999. La Commune vue par Peter Watkins » in *Positif*, n°472, juin 2000, p. 28.

<sup>156</sup> Isabelle Marinone, « Une opposition aux mass media audiovisuels : *La Commune (Paris, 1871)*, une démarche alternative » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 61.

Historiens et metteurs en scène organisent des sessions de discussions avec les acteurs pour un travail historique et historiographique concernant plus particulièrement « les personnalités de la Commune et du gouvernement versaillais, les débats à l'Hôtel de Ville et à la Chambre, le rôle des femmes, celui de l'Église et de son système éducatif, les problèmes sanitaires, d'eau potable, d'éclairage, d'alimentation, l'histoire militaire, la question des habits et des costumes d'époque, enfin l'importance de la musique, des chansons et de la presse communarde »<sup>157</sup>. Par ailleurs, tous les participants au projet (figurants, acteurs de théâtre, acteurs professionnels ou non) sont encouragés à faire leurs propres recherches en parallèle, afin de construire l'identité de leurs personnages. Watkins a le souci de réunir plusieurs idées et points de vue sur le tournage, d'où l'encouragement à construire les personnages en fonction de leurs affinités politiques ; même si ce sont les comédiens qui se sont répartis les rôles.

Peter Watkins livre un travail de pré-production considérable par ses recherches historiques et ses collaborations. Pour lui, l'implication de sa personne et de son équipe sont les maîtres mots et guident tous ses projets. Son intransigeance lui permet de mener à bien des productions qui retranscrivent à l'écran son rejet d'une forme de cinéma classique et conventionnelle. Il se sert de l'histoire – de sujets historiques – pour tenter de le faire comprendre aux spectateurs. En faisant ceci, il livre une vision de l'histoire bien particulière, qui se rapproche, en beaucoup de points, à l'histoire sociale anglaise.

## ***2. Watkins et l'histoire sociale anglaise***

Entre les années 1950 et 1980, Peter Watkins réalise la majorité de ses films et travaille sur une dizaine de projets qui n'ont pas vu le jour. C'est justement lors de cette trentaine d'année que l'histoire sociale anglaise connaît un renouveau, depuis son émergence à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Même s'il est impossible de rattacher Watkins à une école ou un courant historiographique<sup>158</sup>, il existe une certaine connivence entre son

---

<sup>157</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 252.

<sup>158</sup> Sébastien Denis, « le documentaire à l'épreuve. La subversion des genres et des techniques chez Peter Watkins » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 155.

travail et l'histoire sociale anglaise « ancré[e] à la fois dans l'université et l'engagement politique marxiste »<sup>159</sup>.

Michèle Lagny fait un parallèle entre Watkins et l'école des Annales<sup>160</sup>. Les quelques autres analyses historiographiques d'auteurs français ou anglais privilégient étonnamment le contexte français. Certes, les similitudes entre la pensée du cinéaste britannique et de l'école des Annales sont bien présentes. Mais de manière générale, les historiens « sociaux » anglais entretiennent des relations étroites avec leurs collègues français. Ces deux courants historiographiques connaissent un renouveau dans les années 1960 basé sur l'histoire culturelle et sociale. Ils rejettent l'histoire traditionnelle des grands hommes promeuvent une histoire qui se concentrent sur les superstructures plus que sur l'événementiel. Edward Palmer Thompson (1924 – 1993) et Eric J. Hobsbawm (1917-2012)<sup>161</sup>, les chefs de file de l'histoire sociale anglaise, sont amenés à travailler en collaboration avec les historiens des Annales jusque dans les années 1970. Hobsbawm, par exemple, est l'invité d'un séminaire sur l'histoire sociale à l'EHESS et Jacques Le Goff signe la préface de la traduction française de *Primitive Rebels* [*les primitifs de la révolte*] en 1966<sup>162</sup>. Si Watkins ne cite jamais ces historiens comme sources d'inspiration, les similitudes sont pourtant nombreuses.

En premier lieu, les historiens « sociaux » anglais – tout comme les Annales – prônent l'union de la sociologie à la discipline historique ; notamment les spécialistes de l'époque moderne et contemporaine comme Edward H. Carr dans une conférence en 1961<sup>163</sup>. Cette caractéristique se retrouve dans les films de Watkins qui préfère présenter

---

<sup>159</sup> Bertrand Müller, *op. cit.* : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-histoire-et-historiens-courants-et-ecoles-historiques/>>

<sup>160</sup> Michèle Lagny, « Entre documentaire et fiction, la mémoire histoire chez Peter Watkins » in *op. cit.*, p. 144.

<sup>161</sup> Hobsbawm est un « historien « décalé » [...] dans sa vie, dans ses choix méthodologiques, dans ses interprétations historiques ». Il entre au Parti Communiste en 1936, mais se considère plus comme un « aristocrate communiste ». Figure de l'histoire sociale et culturelle en Angleterre, il travaille sur des sujets très divers, passant des ludistes à la révolution industrielle, à la crise du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la figure du bandit social et au jazz. Il parvient à sortir l'histoire ouvrière « des ornières de la mythologie militante » et surtout promeut une approche intuitive de l'histoire. Il écrit *l'Age des extrêmes* en 1994, son plus grand succès, qui est édité tard en France en raison des polémiques in Bertrand Müller, « Hobsbawm, Eric J. (1917 – 2012) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 juin 2014 : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/eric-j-hobsbawm>>

<sup>162</sup> Philippe Minard, « Eric J. Hobsbawm, un parcours d'historien dans le siècle. Lectures trans-manche » in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Vol. 5, n°53-4bis, 2006, p. 6.

<sup>163</sup> Gareth Stedman Jones, « De l'histoire sociale au tournant linguistique et au-delà. Où va l'historiographie britannique ? » in *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, Vol. 2, n° 33, 2006, p. 145.



les événements historiques par le biais de groupes sociaux de *Culloden* à *La Commune*. Ainsi, les personnages se présentent – ou sont présentés – avant tout comme soldat, bourgeois(e), ouvrier(e), ... Même ses films de fiction comme *The War Game* ou *Punishment Park* s'appuient sur un contexte social précis<sup>164</sup>.

A ce titre, Hobsbawm et Thompson proposent une histoire *from below*, une histoire écrite du point de vue des vaincus<sup>165</sup>. Dans *The Making of the English Working Class* (1963), Thompson réfléchit sur la notion de classe sociale et la formation de la classe ouvrière à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il rend visible l'envers du décor et « réécrit l'histoire du tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle à partir de l'expérience des victimes du progrès »<sup>166</sup>. L'histoire sociale anglaise est aussi le siège d'une histoire sociale des femmes, peu étudiée jusque dans les années 1970<sup>167</sup>. Cette histoire *from below* est ce que défend Watkins qui refuse toute idée d'« héroïsation ». Ses films sont dépourvus de personnages principaux, *a fortiori* d'un héros masculin blanc, apanage du film hollywoodien classique. Au contraire, il préfère montrer la dynamique des groupes sociaux, voir des classes, dans chacun de ses projets. Et dans *La Commune*, il aborde même l'histoire des femmes en insistant sur la création des premières unions.

Les historiens du courant social anglais privilégient, tout comme Watkins, une méthode de travail collective et basée sur la transmission de leurs idées et le débat. En témoigne la création en 1952 de la revue *Past en Present* par Thompson et Hobsbawm qui devient « l'une des plus importantes revues d'histoire au monde »<sup>168</sup> car ouverte aux historiens de tous les bords politiques. Dans les années 1960, le *Cambridge Group for the History of Population and Social Structure*, animé par les chercheurs Edward A. Wrigley et Roger S. Schofield, reconstitue la population anglaise depuis le XVI<sup>e</sup> siècle et est qualifié de « la réussite la plus brillante et la plus durable de la recherche en histoire sociale britannique »<sup>169</sup>. Le *Cambridge Group* emploie alors de multiples groupes volontaires locaux pour examiner les registres de leurs paroisses. Pour Watkins

---

<sup>164</sup> *Infra.*, p. 115.

<sup>165</sup> Robert Sayre et Michael, « Le courant romantique dans les sciences sociales en Angleterre: Edward P. Thompson et Raymond Williams. » in *L'Homme et la société*, n° 110, 1993, p. 43.

<sup>166</sup> *Idem.*

<sup>167</sup> Laura Lee Downs, « Histoire du peuple, histoire des femmes : l'historiographie anglaise depuis 1968 » in *Le Travail du genre. Les sciences sociales du travail à l'épreuve des différences de sexes*, La Découverte, 2003, p. 90.

<sup>168</sup> Bertrand Müller, *op. cit.* : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-histoire-et-historiens-courants-et-ecoles-historiques/>>

<sup>169</sup> Gareth Stedman Jones, *op. cit.*, p. 146.

aussi, le travail en collectif est d'une importance capitale. A la même époque, en 1964, il tourne *Culloden*. A son tour, pour reconstituer l'histoire, il implique largement des groupes locaux, notamment des descendants des Highlanders et des Lowlanders. De même dans *The War Game* où la quasi-totalité de la population montrée à l'écran sont des habitants du Kent et de Dover, où se passe l'intrigue du film. Watkins n'hésite pas à employer des comédiens professionnels ou pas de tous bords politiques, comme sur le tournage de *Punishment Park* et *La Commune*<sup>170</sup>.

En toute logique, l'histoire sociale anglaise entretient des affinités politiques avec le parti communiste et le socialisme et surtout le marxisme, notamment par le biais du *Communist Party Historians' Group*<sup>171</sup> constitué d'Eric Hobsbawm et Edward Thompson, entre autres. Néanmoins, ils n'appliquent pas un marxisme dur, mais sont plutôt considérés comme des « anglo-marxistes »<sup>172</sup> et « new-leftist » [nouveaux gauchistes]. Hobsbawm se définit quant à lui comme un « aristocrate communiste »<sup>173</sup>. Leur vision de l'histoire mêle un « marxisme mesuré à des inspirations sociologiques et anthropologiques »<sup>174</sup>. C'est-à-dire qu'ils n'analysent pas l'histoire par l'opposition fondamentale des forces et des rapports de productions mais mettent plutôt l'accent sur « la formation des classes, la lutte des classes et les périodes de révolte ou de révolution »<sup>175</sup>. Cela se rapproche de la pensée de Peter Watkins. Il se défend d'être d'un quelconque bord politique et n'adhère, à ma connaissance, à aucun parti. Mais il ne propose pas moins une histoire modelée par les classes sociales et surtout il espère ainsi donner aux spectateurs les outils de réflexion que les libèreraient de leur propre aliénation aux médias.

Par ailleurs, la preuve que les œuvres de Watkins sont marquées par l'histoire sociale anglaise, est la similarité entre Edward Thompson et Peter Watkins, tant sur les expériences vécues et les idées défendues.

Tout d'abord, en 1956, Thompson est très choqué par de l'insurrection hongroise de Budapest à tel point qu'il quitte le parti communiste qu'il avait rejoint en 1942. Il fonde

---

<sup>170</sup> *Infra.*, p. 46.

<sup>171</sup> Gareth Stedman Jones, *op. cit.*, p. 147.

<sup>172</sup> *Idem.*

<sup>173</sup> Bertrand Müller, *op. cit.* : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-histoire-et-historiens-courants-et-ecoles-historiques/>>

<sup>174</sup> Gareth Stedman Jones, *op. cit.*, p. 147.

<sup>175</sup> *Idem.*

la revue *The New Left Review*, qui rassemble des milliers d'autres « gauchistes mécontents, unis dans un mouvement politique non-communiste, la Nouvelle Gauche »<sup>176</sup>. Watkins est lui aussi très marqué par l'insurrection de 1956 : en voyant un reportage photo paru dans *Paris Match*, il décide de réaliser *The Forgotten Faces*, un court métrage qui reconstitue les fusillades des rues de Budapest en plaçant la caméra uniquement du côté des insurgés hongrois.

Mais surtout, en parallèle de sa contribution à l'histoire sociale anglaise, Thompson est un fervent défenseur de l'antinucléaire. Il met d'ailleurs de côté ses recherches pour défendre l'antinucléaire<sup>177</sup>, jusqu'à devenir dans les années 1980, un des activistes les plus connus de l'Europe. Depuis les années 1950, il est membre actif de la campagne pour le désarmement nucléaire (CND) avant d'en devenir le co-président. Au début des années 1960, il fonde l'association pour le Désarmement Nucléaire Européen (END)<sup>178</sup>. L'engagement de Watkins contre le nucléaire est ce qui a motivé la production de toute une partie de sa filmographie, à commencer par *The War Game*, avec lequel il a travaillé en collaboration avec la CND. S'en suivent *The Trap* (1975), *Aftendlandet* (1977) et *The Journey* (1987).

En somme, les films de Peter Watkins reflètent le contexte historiographique dans lesquels ils sont produits. Même *La Commune*, pourtant réalisée en 1999 est toujours empreinte des réflexions initiées par Thompson et Hobsbawm. Cependant, la méthode historique de Watkins ne se rattache jamais entièrement à aucun courant historiographique. Elle se résume à « une synthèse entre l'histoire « bataille » de l'événement et une histoire collective de la piétaille d'un moment passé. Elle travaille à la croisée de l'événementiel et de la structure commune. La méthode Watkins vise à créer une dynamique historique des gens ordinaires. »<sup>179</sup>. Ainsi, bien qu'ils rejoignent l'histoire sociale anglaise sur de nombreux points, ses films sont aussi le reflet de toutes autres réflexions, notamment sur le cinéma et les médias en général. Le cinéaste britannique introduit des pratiques de travail qui lui sont propres et qui remettent en

---

<sup>176</sup> « [...] thousands of other disaffected leftists united in forming a noncommunist political movement, the New Left » in Michael Bess, « E. P. Thompson », *Encyclopædia Britannica* [en ligne], consulté le 20 juin 2014 : <<http://www.britannica.com.rproxy.univ-pau.fr/EBchecked/topic/592962/E-P-Thompson>>

<sup>177</sup> *Idem*.

<sup>178</sup> Edward Thompson, *L'exterminisme. Armement Nucléaire et Pacifisme*, Paris, Presse Universitaire de France, 1983, p. 11.

<sup>179</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra, op. cit.*, p. 246.

cause à la méthode hollywoodienne traditionnelle et les pratiques historiennes, en privilégiant le collectif et le subjectif.

## II/ LE DETOURNEMENT DU CINEMA ET DE L'HISTOIRE

Ainsi, Peter Watkins s'implique entièrement dans chacun de ses projets, en amont et en aval. Comme Joseph Gomez le souligne, il est « l'un des réalisateurs le plus personnel travaillant [dans les années 1970]<sup>180</sup>. ». Mais attention, dans son cas, la « subjectivité domine, mais au nom de l'objectivité »<sup>181</sup>, c'est-à-dire que d'une part Watkins ne se cache pas de vouloir transmettre ses idées par le biais de ses films et d'autre part, cela n'éclipse en rien le véritable travail d'historien accompli avant.

### A) La subjectivité comme méthode de travail

#### 1. Objectivité et subjectivité

Le dictionnaire définit le fait d'être objectif(ve) comme « une description de la réalité (ou d'un jugement sur elle) indépendante des intérêts, des goûts, des préjugés de la personne qui la fait »<sup>182</sup>. En revanche, être subjectif(ve) serait « propre à un ou a plusieurs sujets (et non à tous les autres) ; qui repose sur l'affectivité du sujet »<sup>183</sup>.

L'objectivité en histoire fut longuement débattue, en particulier lors de la période de professionnalisation de la discipline à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1821, Humboldt dans son essai *la tâche de l'historien*, reconnaît d'une part l'histoire comme « une science objective, car elle procède de la même manière que les sciences naturelles dans l'élaboration des faits »<sup>184</sup>. Et d'autre part, l'historien ne pourrait entièrement atteindre l'objectivité « étant donné qu'il étudie les hommes et qu'il est lui-même un être

<sup>180</sup> « The fact remains, however, that Watkins is one of the most personal filmmakers working today. » in Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 17.

<sup>181</sup> Sébastien Denis, « le documentaire à l'épreuve. La subversion des genres et des techniques chez Peter Watkins », *op. cit.*, p. 159.

<sup>182</sup> « objectif,ve », *Le Petit Robert*, 2014.

<sup>183</sup> « subjectif,ve », *Le Petit Robert*, 2014.

<sup>184</sup> Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *Historiographies, II. Concepts et débats*, Vol. 2, Paris, Gallimard, 2010, p. 794.

humain »<sup>185</sup>. Sa tentative de concilier les deux postures échoua puisque le débat sur l'objectivité historique se poursuivit avec plus d'intensité tout au long du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, se teintant d'affinités politiques.

L'objectivité de l'historien est associée et souvent confondue avec son impartialité, du fait que ce terme désigne « ce qui est juste, équitable »<sup>186</sup>. L'historien se doit de dire la « vérité toute nue », de montrer, dans la mesure du possible, les faits tels qu'ils se sont passés. Mais n'oublions pas que l'historien connaît les faits historiques grâce à des documents, mais ces derniers ne sont pas en eux même l'événement. La narration historique « n'est pas un photomontage documentaire et ne fait pas voir le passé « en direct comme si vous y étiez » ; pour reprendre l'utile distinction de G. Genette, elle est *diegesis* et non *mimesis*. »<sup>187</sup>. En effet, le récit que produit l'historien n'est pas un reflet exact de la réalité – *mimesis*, il n'est pas la vérité historique, mais *une* vérité, un point de vue qui dépend de l'univers spatio-temporel du récit<sup>188</sup>.

Dans cette perspective, François Niney, en reprenant la pensée de Siegfried Kracauer (1899 – 1966) ou même de Carlo Ginzburg (1939 – ), assimile l'historien et le cinéaste, qui sont des étrangers « entre empathie et distance avec son sujet »<sup>189</sup>. Peter Watkins prône quant à lui une conception de l'histoire et de la réalisation audiovisuelle éminemment subjective. L'objectivité ne peut exister dès lors que la caméra filme un sujet, qu'il s'agisse d'une reconstitution ou d'actualités. Il élargit même cette recherche de subjectivité à « la société actuelle [...] [qui] avait besoin de faire d'avantage de place à l'expression de la subjectivité « comme un corps mourant a besoin de plasma sanguin »<sup>190</sup>. »<sup>191</sup>. Or, cette vision est en opposition totale avec les médias audiovisuels, en particulier le journalisme télévisé qui se dit objectif. Les *Principles and Practice in Documentary Programmes* de la BBC indiquent clairement, dès 1926, qu'« un

---

<sup>185</sup> *Idem*.

<sup>186</sup> « Imparfait », *Encyclopédie Larousse* [en ligne], consulté le 20 juin 2014 : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/impartialit%C3%A9/41804>

<sup>187</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Edition du Seuil, 1996 (1<sup>e</sup> ed. 1978), p. 15.

<sup>188</sup> « diégétique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 juin 2014 : <http://www.universalis.fr/dictionnaire/diegetique/>

<sup>189</sup> François Niney, « Edward Munch ou l'anti-biopic » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 135.

<sup>190</sup> Introduction au script d'*August Strindberg*, futur *The Free-Thinker* réalisé en 1994 in John R. Cook, « Les cerles du temps : Peter Watkins, A. Strindberg et la crise de la représentation bio-historique conventionnelle » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 118.

<sup>191</sup> John R. Cook, *idem*.

producteur et/ou réalisateur essayant d'exprimer son propre point de vue dans ses films devraient quitter la BBC et se faire un nom dans un autre domaine. »<sup>192</sup>. Watkins quitte d'ailleurs la BBC en 1966 après avoir réalisé *The War Game*, notamment car il souhaite « défendre l'intégrité d'une réalisation toute personnelle »<sup>193</sup>, et qu'il commence à douter qu'un projet « objectif », dans le sens où l'entend la BBC, ne puisse jamais être créé. »<sup>194</sup>. Les responsables de la diffusion sur la BBC justifient d'ailleurs leur rejet de *The War Game* en expliquant que plus aucun spectateur ne croirait en leur programme s'ils voyaient ce film<sup>195</sup>...

A ce titre, le parallèle est indéniable entre Watkins et l'historien Edward Thompson<sup>196</sup>, cité plus haut, qui lui aussi entretient des relations ambiguës avec le monde académique. Thompson se dit lui-même un « academic outsider »<sup>197</sup> : d'une part, il fait partie intégrante du système universitaire puisqu'il est professeur, mais d'autre part, il n'hésite pas à prendre part aux manifestations étudiantes qui ont lieu à l'Université de Warwick dans les années 1960 et à défendre une réforme du système éducatif. Il quitte d'ailleurs le milieu universitaire dans les années 1980 en protestation contre le mercantilisme omniprésent. De même, tout au long de sa carrière, Watkins refuse d'être conduit par le profit et embrigadé dans la conception d'un film uniquement comme une marchandise. Le départ de Thompson est aussi motivé par son envie de se consacrer entièrement à l'activisme antinucléaire. Watkins entretient le même type de relations avec le système de *broadcasting* : il est formé par la BBC, réalise et monte des films pour la compagnie, mais il n'hésite pas à prendre son indépendance et à clamer haut et fort que la télévision est anti-démocratique.

## ***2. Une méthode contre le système classique hollywoodien***

---

<sup>192</sup> The BBC's *Principles and Practice in Documentary Programmes* clearly indicates that a producer/director intent on expressing his own personal views in films, "should leave the BBC and make his name in some other fields." » in Joseph Gomez, *Peter Watkins, op.cit.*, p. 113.

<sup>193</sup> « [Watkins] defended the integrity of personal filmmaking. » in *ibid.*, p. 70.

<sup>194</sup> « [Watkins] began to express doubts that anything "objective", in the BBC sense of the word, could ever be attained. » in *idem*.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>196</sup> *Supra.*, p. 37.

<sup>197</sup> Expression difficilement traduisible in Michael Bess, *op. cit.* :

<<http://www.britannica.com.rproxy.univ-pau.fr/EBchecked/topic/592962/E-P-Thompson>>

Ainsi, si Watkins érige la subjectivité comme principe, c'est avant tout contre les médias audiovisuels et le cinéma hollywoodien, en un mot, contre la « monoforme ».

La « monoforme » est une expression inventée par Watkins dans les années 1970, alors qu'il donne des séminaires sur l'histoire, les médias et le cinéma aux États-Unis. La monoforme est « le dispositif narratif interne (montage, structure narrative, etc.) employé par la télévision et le cinéma commercial 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. »<sup>198</sup>. La naissance de la monoforme remonterait, selon Watkins, à l'émergence du cinéma hollywoodien et elle se caractériserait de nos jours 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. »<sup>199</sup>. Ainsi, cette monoforme introduit l'idée d'un spectateur à la fois passif – le montage et le cadrage lui dicte ce qu'il faut voir – et omniscient presque voyeur<sup>200</sup>.

Watkins s'oppose aussi aux « mass medias audiovisuels » ou MMAV. S'il ne les définit jamais dans *Média Crisis* ou autres, nous pouvons comprendre qu'il regroupe sous cette expression tous les moyens de communication audiovisuels, à savoir la télévision, la radio et même le cinéma, qui utilisent la *mass communication*<sup>201</sup>. Il prend souvent comme exemple la télévision qu'il juge non démocratique. Elle ne permet aucune discussion : l'information ne circule que dans un sens, de l'écran vers le spectateur. En ses propres termes, elle use d'un processus hiérarchique « qui n'a rien à voir avec la communication, un chemin à sens unique du producteur au spectateur »<sup>202</sup> qui relève de la manipulation. Pierre Bourdieu rappelle dans l'avant-propos de *Sur La Télévision* en 1988 que la télévision « aurait pu devenir un extraordinaire instrument de démocratie directe »<sup>203</sup> mais qu'elle est en passe de devenir « un instrument d'oppression

---

<sup>198</sup> Peter Watkins, *Media crisis, op. cit.*, pp. 36 – 37.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>200</sup> Régis Dubois, « quelles alternatives à la monoforme ? Perspective historique » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 21.

<sup>201</sup> Peter Watkins, *Entretien filmé à propos de la Commune*, Lituanie, 2001.

<sup>202</sup> « [...] nothing to do with communication. [It's] a one way path from the producer to the spectator » in *ibid.*, 7min22.

<sup>203</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision : Suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Liber éditions, 1996, p. 8.

symbolique »<sup>204</sup>. La télévision exercerait même une forme de violence symbolique, c'est à dire « avec la complicité tacite de ceux qui la subissent et aussi, souvent, de ceux qui l'exercent dans la mesure où les uns et les autres sont inconscients de l'exercer ou de la subir. »<sup>205</sup>.

Dans la logique de sa pensée, Watkins choisit de réaliser et produire ses projets en faisant appel à des systèmes alternatifs. En effet, ses films sont financés par des amis, des associations intéressées ou les participants. Il ne fait pas appel avant tout à des acteurs professionnels, il préfère choisir les participants selon leur intérêt pour le projet. La projection des films s'accompagne en permanence d'un débat avec le public. De plus, Watkins tente de les diffuser et de les distribuer par des réseaux alternatifs.

Néanmoins, je rejoins Antoine de Baecque<sup>206</sup> sur le point suivant. Peter Watkins semble classer toutes les productions hollywoodiennes sous l'étiquette de « monoforme », sans distinction aucune. Il existe pourtant de nombreux films dont les réalisateurs ont fait preuve d'une grande créativité et se sont affranchis des conventions, notamment durant le période du Nouvel Hollywood dans les années 1960 à 1980<sup>207</sup>. Par ailleurs, son opposition – presque viscérale – aux MMAV me fait m'interroger : est-il possible d'utiliser les médias audiovisuels tout en les dénonçant (comme lorsqu'il diffuse *Culloden* sur la chaîne de la BBC ou *La Commune* sur Arte)<sup>208</sup>?

### ***3. Une méthode qui privilégie le subjectif et le collectif***

Pour la réalisation de ses films, Peter Watkins travaille en privilégiant le collectif et le subjectif, l'entière implication de tous les participants. A ce titre, il considère *La Commune (Paris – 1871)* comme son film le plus abouti<sup>209</sup>, puisque sa méthode fait partie intégrante du film. Il est vrai qu'après analyse de sa filmographie, ce projet semble correspondre profondément avec ses idées. Notons que Watkins suit le même

---

<sup>204</sup> *Idem.*

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 15 – 16.

<sup>206</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra, op. cit.*, p. 247.

<sup>207</sup> Peter Biskind, *Le nouvel Hollywood*, Paris, Points, 2008.

<sup>208</sup> *Infra.*, p. 59.

<sup>209</sup> Thierry Méranger, « La Méthode Watkins. Entretien Avec Peter Watkins » in *Cahiers du Cinéma*, n°598, février 2005, p. 86.



mode opératoire, à peu de chose près, dans les quatre films de mon corpus : *Culloden*, *The War Game*, *Punishment Park* et *La Commune*.

- Choix des participants et travail collectif

Souvent en même temps que l'écriture du script, Watkins choisit ses acteurs sur deux critères principaux : « leur intérêt pour l'histoire qu'ils vont jouer »<sup>210</sup> et leur allure, sans autre distinction. J'entends par là que le cinéaste préfère engager quelqu'un « qui a de l'allure qu'un acteur avec beaucoup d'expérience. »<sup>211</sup>. Il mêle ainsi comédiens venant du théâtre, du cinéma, de la télévision et non-professionnels. Par exemple, sur le tournage de *La Commune* se mélangent des acteurs de la troupe d'Armand Gatti et des personnes n'ayant aucune expérience<sup>212</sup>, comme on peut le voir dans le documentaire making-of<sup>213</sup>. De même, dans *The War Game* et *Culloden* où quelques acteurs du Playcraft Group (la troupe de théâtre de Canterbury qu'intégra Peter Watkins dans sa jeunesse) se glissent parmi des participants sans aucune qualification d'acteurs. *Punishment Park* ne déroge pas à la règle, car Watkins n'engagea quasiment que des non-professionnels. Ce choix de recrutement porte parfois préjudice au cinéaste, notamment lors de la sortie de *Culloden* où l'*Equity*, syndicat des acteurs, conteste l'utilisation de non-professionnels.

Après cette étape, Watkins et son équipe organisent de multiples réunions et travaillent avec le groupe sur la documentation historique qu'il a réuni au préalable lors de ses recherches préparatoires. Il souhaite avant tout donner des pistes à suivre, puisque selon lui « la documentation et les recherches doivent être entreprises par l'ensemble des acteurs, ceci constituant une excellente manière d'étoffer et de décentraliser l'information contenue dans le film »<sup>214</sup>. Le cinéaste prend le temps de s'entretenir une quinzaine de minutes avec chaque acteur après la première réunion organisée, pour un debriefing sur la direction que prend l'intéressé.

---

<sup>210</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, op. cit., p. 246.

<sup>211</sup> « [Watkins] prefers to have someone who looks right that someone with high acting experience. » in Joseph Gomez, op. cit., p. 42.

<sup>212</sup> Seul 30% des acteurs sont intermittents du spectacle sur le tournage in Vincent Avenel, « Le cadre est à terre, et l'idée est debout. La Commune (Paris 1871) » in *Critikat*, 26 octobre 2010, consulté le 20 juin 2014 : <<http://www.critikat.com/panorama/analyse/la-commune-paris-1871.html>>

<sup>213</sup> Geoff Bowie, op. cit.

<sup>214</sup> Peter Watkins, *Media Crisis*, op. cit., pp. 48 – 49.

C'est ainsi que « Watkins réalise des films *peuplés*. De *Forgotten Faces* à *la Commune*, ses héros étaient collectifs : soldats, militants, citoyens, citoyens, au masculin et au féminin [...]. Chaque fois le fait historique était soit anticipé, soit rejoué par ceux qui désiraient en découdre avec lui. ». Et de continuer « c'est une théorie de la réappropriation libertaire et collective de l'histoire. »<sup>215</sup>.

- une « histoire subjective »

« L'histoire était le matériau du film, et **chacun s'en saisissait**, individuellement et collectivement, guidé par un professionnel ou laissé à lui-même »<sup>216</sup>

Cet aspect de la méthode de travail de Watkins s'incarne tout particulièrement lors de la réalisation de *La Commune*. Comme je l'ai écrit précédemment, le cinéaste filme tout le processus de recherches préparatoires et de discussions entre les participants et l'inclut dans le film.

Les participants sont encouragés à construire leurs personnages en fonction de leurs affinités politiques. Dans le documentaire *making-of l'Horloge Universelle* de Geoff Bowie, Watkins est filmé sur le tournage de *La Commune* et explique sa position à l'acteur qui joue le présentateur de la chaîne Télé Versailles.

« Acteur : Est-ce que vous souhaitez voir quelqu'un qui est un partisan acharné des Versaillais et qui de toute façon quoique fasse la Commune la démolira ? Ou bien quelqu'un qui essaye de faire la part des choses ?

Peter Watkins : Non. C'est vous. Je ne veux pas que vous vous mettiez un visage. Je veux que vous vous exprimiez.

Acteur : Vous voulez que je me replonge dans le temps et que si j'étais en mai 1871, journaliste, il se trouve que je suis dans un TV Versaillaise, j'interviens à ma façon en fonction des questions qui me sont posées ?

Peter Watkins : Il faut pas du tout, dans un sens, que vous cherchiez une position. Il faut que ... C'est votre position, okay ? »<sup>217</sup>.

<sup>215</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, op. cit., p. 246.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>217</sup> Geoff Bowie, op. cit., 30min40.

En ce sens, Watkins rejoint Armand Gatti. Ce dernier inventa, au cours de sa carrière, le terme « selmaire » qu'il définit comme « un récit historique dans lequel le personnage, au nom de sa propre histoire, prend en charge tout un pan de fiction et fait entrer les autres personnages dans sa vérité à lui. Ce n'est pas une version parmi d'autres, c'est une lecture. »<sup>218</sup>. C'est cette réflexion conjugée des deux metteurs en scène qui mena aux écritures collectives de *La Commune* en 1998.

De Baecque écrit même que « [*La Commune*] est plus intéressant par ses partis-pris méthodologiques et formels (sa fabrique et sa mise en scène\*) que par la vision historique – militante et appuyée. »<sup>219</sup>.

- Pas de hiérarchie ?

Par ses méthodes, Watkins privilégie une transmission rhizomique du savoir et de l'histoire, en opposition à une transmission hiérarchique propre à l'université.

De plus, en incluant tous les participants dans le processus de création de son film, Watkins souhaite aller à l'encontre de la hiérarchie imposée sur les tournages, à savoir les acteurs et l'équipe technique dirigés par le réalisateur qui est lui-même supervisé par le producteur.

A plusieurs reprises dans des entretiens, Watkins sous-entend que ses méthodes ont engendré beaucoup de tensions, en particulier pendant le tournage de *Punishment Park* et *La Commune* qui regroupe des acteurs de bords politiques très divers. Dans *Punishment Park*, ces tensions ont parfois été directement filmées et intégrées au montage, comme la séquence\* où la jeune chanteuse explose de colère face à la juge. Dans *La Commune*, les participants ont plusieurs fois remis en cause et questionné le statut de réalisateur de Watkins que certains jugeait en opposition à l'ambiance de travail collective.

---

<sup>218</sup> Jean-Paul Fargier, « une expérience de vidéo : entretien avec Hélène Chatelain (*Le lion, sa cage et ses ailes*) » in *Cahiers du Cinéma*, n°287, avril 1978, p. 43 in Jacques Sapiega, *op. cit.*, p. 43.

<sup>219</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 253.

Cette volonté de subversion non seulement en pré-production, comme je viens de l'expliquer, mais aussi dans la nature même des films de Watkins.

## B) Mise en pratique dans les films

Les documentaires ou les fictions ont tendance à enfermer le spectateur dans leur réalité et à faire oublier qu'ils sont avant tout une construction audiovisuelle. En ce sens, le documentaire met en place des « procédés d'objectivisation (commentaires en voix-off, caméra à l'épaule de style reportage, entretiens avec des experts, témoignages pris sur le vif[...]) »<sup>220</sup> qui visent à rappeler au spectateur que le genre documentaire présente les faits tels qu'ils ont été ou tels qu'ils sont. Peter Watkins détourne ces procédés d'objectivisation pour rappeler aux spectateurs que les documentaires ou plus généralement les productions cinématographiques, sont des « fenêtre sur la réalité », mais en aucun cas la réalité elle-même.

### 1. Rendre visible le processus de création d'un film

Dans *Culloden*, *The War Game*, *Punishment Park* et *La Commune*, Watkins filme ce que l'on pourrait appeler les « dessous du décors ». Il fait un parallèle en le processus d'écriture de l'histoire et le processus d'écriture d'un film.

Tout d'abord, dans *Culloden*, le cinéaste met en scène des *on-the-spot interviews* entre un journaliste systématiquement hors-champ\* et les protagonistes (les Highlanders, les soldats et dirigeants des forces anglaises, le roi Bonnie,...). Mais surtout, ce journaliste interroge un certain Andrew Henderson, historien Whig et biographe officiel du Duc de Cumberland. Par cette représentation, Watkins souligne le caractère subjectif des sources historiques : l'histoire est avant tout un récit raconté par les historiens et les vainqueurs<sup>221</sup>. Par ailleurs, il faut remarquer que l'acteur jouant Andrew Henderson [**fig. 1**] adopte « une attitude typique des reportages en direct, où la fonction du langage est plus phatique<sup>222</sup> qu'informatrice : « Je ne peux pas figurer ce qui

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>221</sup> Melvyn Stokes et Gilles Menegaldo, *op. cit.*, p. 55.

<sup>222</sup> « Phatique: se dit de la fonction du langage lorsque celui-ci ne sert pas à communiquer un message, mais à maintenir le contact entre le locuteur et le destinataire. » in *Encyclopédie Larousse* [en ligne], consulté le 20 juin 2014 : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/phatique/60166>>

se passe dans les lignes rebelles » - ou bien, déclarant simplement ce qui est évident : « Je dois crier pour me faire entendre ». »<sup>223</sup>.



Figure 1 Sur la droite, Henderson explique, face à la caméra, les mouvements des troupes ennemis (15min5s). A gauche, il dit à la caméra « Je dois crier pour me faire entendre » (Culloden, 31min55s)

Dans *The War Game*, le procédé est le même : un journaliste hors-champ conduit un sondage parmi la population d'une ville anglaise et pose des questions telles que : « Si les Russes, ou n'importe qui d'autre, attaquent la Grande Bretagne avec des armes nucléaires, voulez-vous que nous répliquions par une frappe nucléaire sur le même nombre de villes russes ? »<sup>224</sup> ou encore « Le carbone 14 est un des éléments radioactifs les plus dangereux. Savez-vous ses effets sur le corps humain ? »<sup>225</sup>. S'ajoute à ces *on-the-spot interviews*, des entretiens avec des évêques, des experts en nucléaires, un médecin,... Si dans un documentaire classique, ces entretiens sont destinés à apporter confirmation et illustration à propos du sujet mis en scène, ici, leur rôle est tout autre. Les habitants interrogés, tout comme les experts sont tous des acteurs (professionnels ou non). Néanmoins, Watkins intègre une dimension très intéressante : ils demandent à ceux qui jouent les habitants de répondre aux questions selon leurs propres opinions ; en revanche, les acteurs jouant les experts récitent un texte, lui-même tiré des entretiens que Watkins a conduit lors de ses recherches préparatoires. Comme l'écrit si bien de Baecque, « le spectateur se trouve placé devant une représentation de l'histoire dont il ne sait si elle semble vraie parce qu'elle est fausse, si elle se voudrait vraie alors qu'elle

<sup>223</sup> Melvyn Stokes et Gilles Menegaldo, *op. cit.*, p. 57.

<sup>224</sup> « If the Russians or anyone else attacked Britain with nuclear weapons, would you want us to retaliate by the strike of an equal number of russian cities ? » in *The War Game*, 23min14s.

<sup>225</sup> « Carbon 14 is one of the most dangerous element of radioactive fallout. Do you know what it does to the human body? » in *The War Game*, 6min36s.

est fausse, ou si elle apparaît fausse pour mieux dire la vérité. »<sup>226</sup>... Il faut ajouter à cela que le générique de fin dans *The War Game* tient un place importante puisque le réalisateur confirme qu'il s'agissait d'une reconstitution en mentionnant les maquilleurs, les décorateurs, les responsables des costumes (et du design), les coordinateurs ainsi que les sources utilisées.

Dans *Punishment Park*, le simple journaliste hors-champ devient toute une équipe TV qui, nous le comprenons au fur et à mesure, réalise un reportage pour une chaîne de télévision. Toujours dans le même esprit, ils interrogent à la fois les prisonniers du camp, les juges et les forces policières et militaires. Au début du film, le journaliste et son équipe tentent de ne pas prendre part aux événements qui se déroulent sous leurs yeux, d'être neutres et impartiaux. Cependant, devant l'escalade de violence, leur rôle est remis en question par les prisonniers, qui demandent directement pourquoi ils ne font rien pour arrêter les atrocités, et par les forces de l'ordre qui voient en cette caméra qui enregistre tout un témoin gênant. A la fin du film, alors que sont assassinés devant eux les derniers survivants des prisonniers, le journaliste perd son sang-froid jusqu'à l'hystérie et crie contre les militaires et policiers responsables : « On l'a vu ! On l'a vu ! [...] Ça ira sur NBC [chaîne de télévision américaine] ! Vous, salauds de meurtriers ! Vous, putain de salauds »<sup>227</sup>.

Pour finir, dans *La Commune*, Watkins choisi de montrer les décors dans lesquels se tourne le film. Ainsi, les premières images du film mettent en scène les deux acteurs Aurélia Petit et Gérard Watkins [fig. 2], jouant respectivement le rôle de Blanche Capellier et Gérard Bourlet, qui nous expliquent :

« Gérard Watkins : Je m'appelle Gérard Watkins et je joue le rôle d'un journaliste de la télévision [Gérard Bourrelet] dans ce film qui est à la fois un film sur la commune de Paris et un film sur le rôle des *mass media* dans la société d'hier et d'aujourd'hui.

Aurélia Petit : Je m'appelle Aurélia Petit et je vais jouer le rôle de Blanche Capeliet, journaliste de la télévision communale. [...]

<sup>226</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra, op. cit.*, p. 235.

<sup>227</sup> « We've seen this ! We've seen this ! [...] This is going on NBC ! We've seen this ! You, murdering bastards, you fucking bastards ! » in *Punishment Park*, 1h14min12s.

Gérard Watkins : Ces locaux sont actuellement investis par Armand Gatti et sa compagnie la Parole Errante. En avril de cette année, Peter Watkins et 13Production ont entamé la construction du décor de ce film et ont essayé de recréer l'atmosphère du XII<sup>e</sup> arrondissement pendant la commune de Paris. Nous voudrions maintenant vous présenter l'espace où nous avons travaillé pendant trois semaines. »<sup>228</sup>. S'en suit un plan séquence dans les locaux.

De même, comme je l'ai écrit, le cinéaste intègre dans le montage final quelques-uns des débats préparatoires où l'on peut voir des groupes d'acteurs discuter de divers sujets à propos de la Commune ou d'actualités. Un autre procédé entre en scène dans *La Commune*, que l'on peut voir, en quelque sorte, comme le descendant d'Andrew Henderson de *Culloden* : l'acteur jouant Joaquim Rivière, reporter au *Père Duchêne*, se présente au micro de Blanche Capellier comme « complètement fictif »<sup>229</sup> et qui poursuit en expliquant : « Si je suis présent dans ce film, c'est pour témoigner de l'importance de la presse écrite dans le processus révolutionnaire de la Commune. »<sup>230</sup>.



Figure 2 Les comédiens Aurélia Petit et Gérard Watkins, à côté de l'équipe technique, introduisent leurs personnages et présentent le film et les décors. (*La Commune*, DVD 1, 1min47s)

<sup>228</sup> *La Commune*, DVD1, 2min.

<sup>229</sup> *Ibid.*, 39min42.

<sup>230</sup> *Idem.*

Tout ceci relève de la mise en abyme, ou ce que Régis Dubois nomme la « distanciation brechtienne »<sup>231</sup>. Cela consiste dans un premier temps à casser l'illusion de vrai que construit un film ou un documentaire, en montrant comment ce dernier se réalise. C'est à dire qu'en montrant les dispositifs de réalisation, le cinéaste « déconstruit le discours qui est produit et l'expose pour ce qu'il est : un discours. »<sup>232</sup>. Par ce procédé même, Watkins insiste sur le fait que l'histoire est avant tout un discours, un récit et que de ce fait, « tout comme la poursuite de l'authenticité a été reconnue comme une entreprise fallacieuse et sans fin dès lors que la connaissance historique est provisionnelle, la quête pour l'absolue objectivité n'est qu'une vaine recherche. »<sup>233</sup>. Il rejoint en un sens les historiens partisans du *linguistic turn*<sup>234</sup> qui s'opposent à la vision du langage comme neutre dans la transmission de la connaissance. Mais là où le *linguistic turn* se concentre sur les techniques discursives, notamment par le biais des chercheurs en littérature anglo-saxons dans les années 1980, Watkins prône qu'aucune forme de langage, surtout audiovisuelle, ne peut être neutre. De ce fait, la réalité historique « n'existe pas en dehors du langage, elle est organisée et construite par lui. »<sup>235</sup>. L'historien nord-américain Hayden White prône ainsi « l'indistinction entre histoire et fiction »<sup>236</sup>, tout comme les films de Watkins n'ont de cesse de jouer avec ces notions. Le *linguistic turn* a été un moyen de contredire radicalement le paradigme dominant d'une discipline historique qui recherche l'objectivité. Mais ce sont les seules similitudes avec le cinéaste britannique. En effet, le *linguistic turn* tend à ignorer la question de la référencialité, du fait qu'il prend ses racines dans l'étude littéraire. Or, comme le souligne Carlo Ginzbourg, la référencialité est justement tout le travail préalable de contextualisation de l'historien. Même si Watkins mélange allègrement réalité, vérité historique et fiction dans ses films, il prend soin d'ancrer chacun de ses films dans un contexte précis grâce à des recherches poussées<sup>237</sup>.

---

<sup>231</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, p. 25.

<sup>232</sup> « He deconstructs the discourse it produces for what it is : a discourse. » in Melvyn Stokes et Gilles Menegaldo, *op. cit.*, p. 59.

<sup>233</sup> « Just as the pursuit of authenticity has been recognized as a spurious and never-ending endeavor since historical knowledge is provisional, the quest for absolute objectivity is a wild goose chase » in *idem*.

<sup>234</sup> Le *linguistic turn* se confond parfois avec le poststructuralisme ou les *subaltern studies*. Les expressions sont donc employées comme synonymes.

<sup>235</sup> Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 1, p. 478.

<sup>236</sup> *Idem*.

<sup>237</sup> *Supra.*, p. 26.



## 2. La *voice over*

Watkins détourne un second procédé d'objectivisation, la *voix over*, en particulier dans *Culloden*. Notons que c'est le plus souvent le cinéaste qui joue au commentateur. Attention, il est nécessaire de faire la distinction entre :

- la *voix over*, typique des reportages, « qui commente pas à pas l'événement »<sup>238</sup>,
- la *voix off* que l'on retrouve au cinéma et qui ancre au contraire « l'événement dans le révolu »<sup>239</sup>.

Dans les deux cas, elles sont non-diégétiques\*, c'est à dire qu'elles sont extérieures à l'histoire et qu'elles fournissent des informations nécessaires à la compréhension du spectateur ; des informations qui ne sont pas incluses dans le film par la mise en scène, les dialogues des personnages, le cadrage, la mise au point, etc.

Dans *Culloden*, la *voix over* ne se contente pas de donner des faits ou de commenter les images. Elle s'aventure parfois à donner les sentiments intérieurs des personnages filmés<sup>240</sup>. Par ailleurs, Watkins couple les commentaires de la *voix over* avec des prises de vues bien particulières pour déclencher une réaction chez le spectateur et introduire la subjectivité dans un soi-disant documentaire historique. Par exemple, à plusieurs reprises, la *voix over* – Watkins lui-même – annonce « ceci est un tir de boulet de canon, voici le résultat »<sup>241</sup>, alors qu'est montré à l'écran le plan d'un soldat recevant un coup de canon. Melvyn Stokes renchérit qu'avec la *voix over*, Watkins utilise la forme du discours indirect libre et adopte ainsi la position de l'historien parlant au présent à propos du passé. Mais en couplant ces commentaires *off-screen* à des points de vue contemporains de la bataille (les interviews avec Andrew Henderson, les Highlanders etc...), il parvient à fausser cette mise à distance<sup>242</sup>.

Le procédé est le même dans *The War Game*. Cependant, ce n'est plus Watkins mais Michael Aspel et Peter Graham (II) qui endossent le rôle de commentateur *off-*

---

<sup>238</sup> François Jost et Gérard Leblanc, *La télévision au jour le jour*, Paris, Economica, 1994, p. 64 in Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres, docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 72.

<sup>239</sup> *Idem*.

<sup>240</sup> Melvyn Stokes et Gilles Menegaldo, *op. cit.*, p. 57.

<sup>241</sup> « this is a round shot, this is what it does », *Culloden*.

<sup>242</sup> Melvyn Stokes et Gilles Menegaldo, *op. cit.*, pp. 57 – 58.

*screen*. Ils calquent d'ailleurs leur ton sur les *voix over* des programmes de la BBC, donnant ainsi à *The War Game*, l'allure d'un parfait documentaire historique.

### III/ LA FORME HYBRIDE DU DOCU-FICTION D'HISTOIRE

Plus que de faire des documentaires historiques travestis ou des « faux documentaires », Peter Watkins touche de près au genre décrié des docufiction d'histoire, des « hybridations entre procédés documentarisants et fiction »<sup>243</sup>. Le terme docufiction est utilisé ici comme « un terme générique qui désigne tous les films, toutes les émissions qui mélangent la réalité avec la fiction, la grammaire du documentaire avec la grammaire de la fiction »<sup>244</sup>.

#### A) Watkins et le docufiction

##### 1. Qu'est-ce que le docufiction ?

Le docufiction d'histoire, aussi appelé le docudrama, est un genre nouveau que l'on retrouve au cinéma et à la télévision, encore peu étudié et donc mal défini. Il est par ailleurs souvent dénigré par les historiens qui n'y voient qu'un simulacre de documentaire, un danger de soumission de l'histoire à la fiction ; et par les critiques de cinéma. De Baecque définit ces « reportage sur autrefois » comme « ce qui est souvent considéré comme le pire de la production télévisuelle [...] mixte 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 »<sup>245</sup>. »<sup>246</sup>.

Isabelle Veyrat-Masson, historienne et sociologue spécialiste des médias et de la communication au CNRS, emploie l'expression de « confusion des genres » ou encore

---

<sup>243</sup> Michèle Lagny, « Imiter pour dénoncer : le paradoxe du cinéaste confronté aux médias », *op. cit.*, p. 37.

<sup>244</sup> Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres*, conférence donnée le 23 février 2010 (18h30) à Poitiers à l'Espace Mendès-France, 1h39, podcast consulté le 20 juin 2014 : <<http://emf.fr/4091/television-et-histoire-la-confusion-des-genres/>>

<sup>245</sup> Hubert Damish et Jean Pierre Rehm, « la feinte du direct » in *Cahiers du Cinéma*, février 2005, n°598, in Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 236.

<sup>246</sup> Antoine de Baecque, *idem*.

de « chimères issues de la fécondation entre la réalité et la fiction »<sup>247</sup>. Bien qu'ayant des origines au début du XX<sup>e</sup> siècle, les premiers docudrama ou dramadoc sont nés à la télévision dans les années 1960<sup>248</sup>. Veyrat-Masson donne la définition suivante dans l'introduction de son livre :

« Dès lors, les deux genres [documentaire et fiction] proposent des pactes de croyance différents [...]. D'un côté l'information et la connaissance, de l'autre l'émotion, le plaisir gratuit et l'identification-projection. Certains auteurs ont refusé cependant, en choisissant l'un de renoncer aux attributs de l'autre. De nouveaux genres sont nés de ce refus ; la télévision les a formatés, labellisés comme "docudrama" ou "fiction du réel" par exemple puis d'autres types de programmes mélangeant des éléments de fiction et de documentaire sont apparus, le docufiction étant le dernier de ces hybrides dans lesquels les documents alternent avec des reconstitutions et où les frontières entre le vrai et l'inventé s'estompent. »<sup>249</sup>.

Néanmoins, pour une définition plus poussée et surtout la distinction de sous-catégorie dans le genre même du docufiction, elle s'appuie sur le livre de Derek Paget<sup>250</sup>. Ce dernier identifie trois types de mélanges entre documentaire et fiction :

1/ le Drama-documentary ou ses dérivés où le mot 'drama' est un préfixe (dramadoc, etc.). Nous pouvons le définir comme une reconstitution par des acteurs, un « re-enactement » d'événements historiques. Veyrat-Masson ajoute que ces programmes « se serve[nt] de l'identité des protagonistes pour provoquer des débats sur le sens de ces événements »<sup>251</sup>. Ex : *Bloody Sunday* (2002) de Paul Greengrass qui met en scène la tuerie de 1972 en Irlande du Nord entre des manifestants pacifiques pour les droits civils et les forces armées britanniques.

2/ le Documentary drama ou ses dérivés où le mot 'documentary' est un préfixe (docudrama, docutainment, etc.). Dans ce type de programme, sont mis en scène des personnages inventés et replacés dans un contexte historique pour en « illustrer les aspects les plus saillants »<sup>252</sup>. Ex : les nombreux films de Ken

<sup>247</sup> Isabelle Veyrat-Masson, *op. cit.*, p. 6.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>249</sup> *Ibid.*, pp. 13 – 14.

<sup>250</sup> Derek Paget, *No Other Way To Tell It. Dramadoc/docudrama on television*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1998 in *ibid.*, p. 41 – 42.

<sup>251</sup> Isabelle Veyrat-Masson, *ibid.*, p. 42.

<sup>252</sup> *Idem.*

Loach, parmi lesquels *Cathy Come Home* (1966), *Bread and Roses* (2000), *The Wind That Shake The Barley* (2006), ...

3/ Faction ou ses dérivés qui combine le mot 'fiction' et 'fact' avec d'autres expressions (fact-based drama, etc.). Dans ce type de programme, la fiction domine puisque le contexte historique sert simplement de « décors ». Ce sont des « fiction[s] "inspiré[es] par des faits réels" ». Ex : *Pillars of the Earth* (série, 2010) de Segio Mimica-Gezzan.

Les raccourcis comme dramadoc ou docudrama sont généralement utilisés pour désigner les programmes de télévision en particulier.

## 2. Des hybrides de docufiction

Comme nous pouvons le comprendre, à l'intérieur même du genre de docufiction, les travaux de Peter Watkins sont des hybrides, une « chimère accouplant le direct – qui sert de révélateur de l'histoire, la reconstituant et l'enregistrant comme si elle se jouait « en direct » devant la caméra – et forme, *a priori* méprisée, de « reportage sur autrefois » »<sup>253</sup>. Impossible donc d'étiqueter et de définir par un genre les films de Watkins puisqu'il s'évertue à « parasiter les genres »<sup>254</sup>. Même s'il faut noter qu'il se rapproche plus de dramadoc par le traitement sérieux du sujet historique (*Culloden, La Commune*) que du *mockumentary* qui tourne en dérision son sujet comme par exemple *The Life of Brian* des Monty Python<sup>255</sup>.

Watkins parvient à introduire plusieurs dimensions à ses films qui permettent de dépasser les barrières du genre. Non seulement, en empruntant au documentaire, il assume une dimension informative pure et simple, mais il introduit aussi une dimension de réflexion sur le média même qu'est la télévision ou plus largement le cinéma et sur l'histoire. Ses films ont un « statut double, si ce n'est triple, semblable en cela au monde offert au chaos de *Culloden, The War game, Punishment Park* ou *Edward Munch*. »<sup>256</sup>. J'entends par là que Watkins couple le documentaire, la fiction, mais aussi la forme du reportage en direct, et déplace le tout vers « un temps historique filmé, qu'il soit passé

<sup>253</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, op. cit., p. 236.

<sup>254</sup> Emmanuel Barot, « Le cinéma du politique est politisation du cinéma : Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme » in *Chimères*, Vol. 2, n°70, 2009, p. 235.

<sup>255</sup> Sébastien Denis, « le documentaire à l'épreuve. La subversion des genres et des techniques chez Peter Watkins », op. cit., p. 163.

<sup>256</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, op. cit., p. 235.

(la bataille de Culloden, la Grande Guerre, le soulèvement de Budapest) ou futur (la guerre atomique) »<sup>257</sup>. De plus, par le biais de ses films, le cinéaste communique ses peurs, ses angoisses, mais aussi ses révoltes.

Cette nouvelle façon de filmer l'histoire, en introduisant des caractéristiques du documentaire, du reportage et de la fiction est entièrement inédite dans les années 1960. Veyrat-Masson rajoute qu'à ce jour, les héritiers de Watkins sont rares, voire inexistants<sup>258</sup>.

## **B) Des films à la croisée de multiples influences**

Plus que de chercher à catégoriser l'œuvre de Watkins sous tel ou tel genre, il est intéressant d'analyser les différentes influences qui traversent ses films. Comme toute création artistique, ces derniers sont le résultat à la fois d'expériences personnelles aussi diverses que l'éducation, le service militaire, le théâtre, la Seconde Guerre mondiale ; mais aussi le résultat d'un contexte culturel propice à leur réalisation.

### ***1. Le Free Cinema et les Angry Young Men***

Dans l'Angleterre des années 1950, la jeunesse commence à remettre en cause les valeurs établies et le conformisme traditionnel. Cette contestation passe par la culture : la pop music, le style vestimentaire,... Ainsi que par la littérature et le théâtre. Watkins se lance dans le cinéma à cette époque et après le visionnage de ses films, il n'y a aucun doute qu'il entretient un lien fort avec ce contexte de protestations, en particulier avec les *Angry Young Men* et le *Free Cinema* des années 1950.

Le mouvement littéraire et théâtral des Angry Young Men en Grande Bretagne entend avant tout laisser la parole à l'être humain et méprise l'*establishment*. La pièce de théâtre *Look Back in Anger* (1956) de John Osborne est une des premières créations dont l'auteur est qualifié d'« angry young man ». Ils sont considérés, à l'époque, comme le

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>258</sup> Isabelle Veyrat-Masson, *op. cit.*, p. 74.

mouvement littéraire et théâtral dominant de la décennie<sup>259</sup>. Ils permettent d'ailleurs de redonner un souffle nouveau au cinéma en faisant émerger de nouveaux acteurs, tout en se liant avec d'autres cinéastes européens<sup>260</sup>. Si Watkins ne reconnaît jamais explicitement les similitudes entre son travail et celui des Angry Young Men, il « bénéficie [pourtant] de l'expérience des romanciers et des auteurs dramatiques de gauche qui, par l'intermédiaire de la littérature et du théâtre, vont transformer radicalement le climat intellectuel de l'Angleterre des années 1950. »<sup>261</sup>.

Le *Free Cinema* britannique résulte des *Angry Young Men* et s'intègre dans un mouvement plus vaste appelé Nouveau Cinéma qui se développe dans les années 1960 et 1965 dans divers pays européens, américains et asiatiques. Les cinéastes de ce mouvement sont de jeunes cinéphiles, nourris par la Nouvelle Vague française. En Grande Bretagne, le *Free Cinema* connaît une existence brève. Ces « jeunes loups »<sup>262</sup> conjuguent drame réaliste et revendications sociales et privilégie « un cinéma davantage préoccupé par la vie quotidienne des gens simples »<sup>263</sup>. Néanmoins, le cinéma britannique se renouvelle avant tout grâce aux nouvelles formes documentaires qui apparaissent grâce à la BBC.

Notons que Watkins reconnaît en revanche sa dette à l'*Amateur Film Movement*. Le programme *Experimental Film Fund* est financé par Michael Bacon et le British Film Institute (BFI) en 1951. Le but est d'aider de jeunes réalisateurs à produire des films hors cadres de l'industrie cinématographique. La *Ten Best Competition* ou « Amateur Oscars » est organisée dans ce cadre pour récompenser les métrages diffusés par l'*Institute of Amateur Cinematographer*, dont plusieurs courts de Watkins.

## 2. Le documentaire et le reportage (style newsreel)

<sup>259</sup> « Angry Young Men », *Encyclopædia Britannica [en ligne]*, consulté le 24 mai 2014 : <<http://www.britannica.com.rproxy.univ-pau.fr/EBchecked/topic/25251/Angry-Young-Men>>

<sup>260</sup> Pierre-Yves Pétilion, « Angry Young Men », *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, consulté le 24 mai 2014 : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/angry-young-men/>>

<sup>261</sup> Sébastien Layerle, « Une juste appropriation des faits. *The Forgotten Faces* et les « années Playcraft » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 80.

<sup>262</sup> Pierre-Yves Pétilion, *op. cit.* : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/angry-young-men/>>

<sup>263</sup> Sébastien Layerle, *op. cit.*, p. 81.

Avant tout, il faut préciser qu'un reportage est défini comme « l'œuvre d'un journaliste qui témoigne de ce qu'il a vu et entendu »<sup>264</sup>. Il obtient ses lettres de noblesse entre 1890 et 1920, lors de l'âge d'or des quotidiens, avant de se transposer naturellement aux nouveaux médias audiovisuels<sup>265</sup>. Par ailleurs, un documentaire est un « film didactique, présentant des documents authentiques, non élaboré pour l'occasion (opposé à film de fiction) »<sup>266</sup>. Néanmoins, comme le souligne Jean Breschand, « la notion de « documentaire » est aussi nébuleuse que peut l'être celle de « fiction » »<sup>267</sup>.

Dans les années 1960, le cinéma se renouvelle en Grande Bretagne grâce à la télévision et la BBC en particulier qui est alors un lieu d'expérimentation. Dans ce cadre, la filmographie de Watkins est largement marquée par le « nouveau reportage »<sup>268</sup> de la télévision anglaise. On dénombre deux grandes influences :

- *Special Enquiry*, l'émission d'Anthony de Lotbiniere, diffusée entre 1952 et 1957. *Special Enquiry* donna la parole « à un large éventail de personnes ordinaires, tout en faisant sans cesse référence à une expertise légitime »<sup>269</sup>.
- *World in Action*<sup>270</sup>, émission réalisée par Tim Hewat et diffusée par Granada TV de 1963 à 1998. *World* traite des affaires actuelles sujettes au débat (les manifestations anti-Vietnam devant l'ambassade des U.S.A en 1968 par exemple). Les réalisateurs abandonnent les studios et sont consciencieux d'interroger à la fois des experts et des « gens ordinaires », comme *Special Enquiry*.

De plus, Watkins est aussi fortement influencé par « la tradition documentariste britannique »<sup>271</sup> fondée dans l'entre-deux guerres (années 1930, 1940) par John Griegson. Ce dernier la définit comme il suit ;

« Ce mouvement documentaire fut dès ses commencements et jusqu'à sa fin une aventure du réel, consistant en l'observation de la vie quotidienne du peuple. Il

---

<sup>264</sup> « reportage », *Le Petit Robert*, 2014.

<sup>265</sup> Francis Balle, *Médias & Sociétés : édition, presse, cinéma, radio, télévision, Internet*, Paris, Lextenson éditions, 2013, p. 47.

<sup>266</sup> « film documentaire », *Le Petit Robert*, 2014.

<sup>267</sup> Jean Breschand, *Le documentaire : l'autre face du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002, p. 2.

<sup>268</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra, op. cit.*, p. 224.

<sup>269</sup> *Ibid.*, pp. 224 – 225.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 221.

aurait pu, en principe, être aussi bien un mouvement de journalisme, de radio ou de peinture. Sa force fondamentale était sociale et non pas esthétique. »<sup>272</sup>.

Ce qui ne l'empêche pas de considérer un film documentaire comme une « interprétation créatrice »<sup>273</sup>, loin d'une simple reproduction du réel. Par ailleurs, pour Griegson, le film documentaire a une utilité bien précise : « porter à l'écran, par n'importe quel moyen, les préoccupations de notre temps, en frappant l'imagination et avec une qualité d'observation aussi riche que possible. »<sup>274</sup>. C'est ce que fait Watkins sous couvert de ses réalisations à mi-chemin entre fiction et documentaire historique. *Culloden* établit un parallèle à la fin du film avec la « pacification » effectuée au Vietnam pendant la guerre. *The War Game* porte à l'écran la préoccupation, l'angoisse, de la bombe nucléaire sous-jacente durant la période de la Guerre Froide. *Punishment Park* dénonce les répressions autoritaires et liberticides. Enfin, dans *La Commune* est plusieurs fois abordé le thème des sans-papiers. De plus, tout comme le documentaire britannique, Watkins semble aussi privilégier la contenance sociale du film sur l'esthétique. Il veut redonner la parole aux gens, comme l'ont fait les réalisateurs de la tradition documentaire britannique : « ils ont remplacé la platitude du commentaire *off* par la voix de l'homme de la rue, exprimant ses espoirs et ses inquiétudes »<sup>275</sup>. Cet aspect, incarné par les *on-the-spot interviews*, se retrouve de *Culloden* à *La Commune*.

Par ailleurs, une évidence frappe le spectateur lorsqu'il visionne les films de Peter Watkins : l'influence d'Eisenstein, notamment du film *Octobre*, dont une des séquences de *La Commune* est directement tirée<sup>276</sup>. Tout comme Watkins, les films du cinéaste soviétique sont peuplés de héros collectifs. Plus généralement, il est possible de rapprocher les travaux de Watkins à « l'école documentaire soviétique »<sup>277</sup>, le premier cinéma d'avant-garde des années 1920 qui rassemble des cinéastes aux visions diverses tels Alexandre Medvekin, Pudovkine et Dziga Vertov surtout. Leurs films sont contre le

<sup>272</sup> Cité par Guy Gauthier, *Le Documentaire. Contestation et Propagande*, Québec, XYZ Edition, 1996 in *idem*.

<sup>273</sup> Fallah Fariborz, « Naissance du documentaire britannique » in *Sociétés & Représentations*, Vol. 2, n°18, 2004, p. 314.

<sup>274</sup> Cité par Guy Marsolais, *L'Aventure du cinéma direct*, Seghers, 1974, p. 72 in Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>275</sup> Fallah Fariborz, *op. cit.*, p. 319.

<sup>276</sup> Dans une séquence, un groupe de bourgeoises passent à tabac un jeune communard à coup de poings et d'ombrelles. C'est une référence directe à la séquence d'*Octobre* dans laquelle des bourgeoises tuent un manifestant à coup de parapluie.

<sup>277</sup> Emmanuel Barot, *op. cit.*, p. 234.



capitalisme, le système politique qui le supporte et contre les films de *mass entertainment*. Le régime soviétique est le premier à prendre conscience du pouvoir du cinéma et des films qu'il produit. Et malgré le contrôle qu'il exerce sur la production, les cinéastes et les acteurs parviennent à garder une relative autonomie. De ce fait, le cinéma soviétique des années 1920 exprime plus la vision des cinéastes – certes plutôt favorable à la révolution – que l'idéologie du gouvernement soviétique<sup>278</sup>. Néanmoins, à la différence de Watkins, ces films soviétiques sont des films de propagande<sup>279</sup>.

### 3. *Le paradoxe Watkins*

Peter Watkins entretient « une relation paradoxale avec la télévision, entre idylle et bannissement »<sup>280</sup>. La critique majeure que l'on peut adresser au cinéaste est la suivante : n'use-t-il pas la forme qu'il entend dénoncer ?

Les films de Peter Watkins sont ainsi à la croisée de plusieurs influences, dont l'école documentaire britannique qui se développe à la télévision sur la BBC. Cette ambiguïté n'a de cesse de questionner. Le cinéaste dénonce les MAMV (*mass media*) en particulier la télévision et une certaine forme de journalisme télévisé, ainsi que l'inatteignable objectivité documentaire que prône la BBC. En un mot, il s'oppose à ce qu'il appelle monoforme qui manipule l'audience.

Néanmoins, il emprunte allègrement certains aspects de la monoforme pour transmettre ses propos. Par exemple, dans les quatre films de mon corpus, il utilise très peu de plans fixes et la caméra est toujours en mouvement. Il conteste la place hégémonique du producteur et du réalisateur, pourtant, il se comporte comme tel dans la salle de montage ou sur le tournage de *La Commune*. Il n'hésite pas à modifier l'image, comme avec *Punishment Park* où il accentue l'effet *newsreel* du film par une désaturation des couleurs et une atténuation du « hard edge »<sup>281</sup>. Il se permet aussi de détourner réalité et vérité historique pour transmettre son propos. Par ailleurs, les films de Watkins sont très

<sup>278</sup> Marc Ferro, *op. cit.*, pp. 194 – 195.

<sup>279</sup> Scott MacDonald, *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

<sup>280</sup> Michèle Lagny, « Imiter pour dénoncer : le paradoxe du cinéaste confronté aux médias », *op. cit.*, p. 32.

<sup>281</sup> Le « hard edge » peut être traduit comme la netteté d'une image. Son atténuation est possible à l'époque par le tout nouveau filtre de diffusion Harrison in Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 104.

éprouvants à regarder à cause de la violence qu'ils mettent en scène. Ils ont un effet que je qualifierais de « vampirisant », c'est à dire que la violence est omniprésente, sous sa forme verbale, physique et cinématographique<sup>282</sup>, mais elle n'est jamais gratuite, ce qui pousse le spectateur à continuer de regarder. Tout ceci n'est-il pas aussi une forme de manipulation de l'audience ?

Quand les journalistes ou les critiques confrontent Peter Watkins à ce fait, il reconnaît en toute honnêteté qu'il utilise partiellement la monoforme. Mais il souligne sa différence en insistant sur le fait que ses films et lui-même sont ouverts au débat<sup>283</sup> et qu'il ne tente pas de dissimuler les défauts. Les divers aspects de la monoforme qu'il utilise sont selon lui éclipsés par le fait que ses films se composent de longs plans-séquences. Ces derniers permettent d'accroître l'effet réel et créent un espace de réflexion pour le spectateur, qui prend le temps de voir l'image et de l'analyser. La justification de Watkins se rapproche de ce que Gérard Noiriel explique à propos des pièces de théâtre de Berthold Brecht. Pour espérer changer les spectateurs et « enrichir leur esprit critique »<sup>284</sup>, il faut « commencer par le[s] « captiver » en [leurs] donnant du plaisir »<sup>285</sup> pour ensuite proposer une réflexion grâce à un travail de distanciation<sup>286</sup>. Si Watkins reconnaît que l'utilisation partielle de la monoforme dans ses films peut être bénéfique et servir à son propos, pourquoi ne le fait-il pas pour d'autres films ? Pourquoi s'évertue-t-il à classer sous la même étiquette de « monoforme » toutes les productions hollywoodiennes sans les distinguer ? A n'en point douter, un film produit entièrement dans le système peut être porteur de réflexions profondes : nombreux sont les films qui utilisent l'anachronisme, le regard-caméra et la mise en abyme – les chevaux de bataille de Watkins dans son cinéma non conventionnel<sup>287</sup> – qui induisent une réflexion sur le média cinématographique.

---

<sup>282</sup> Violence physique et verbale dans le sens où les acteurs crient, saignent, s'agitent, se bousculent, se frappent, s'insultent. Violence cinématographique dans le sens où même si Watkins utilise des plans séquences, la caméra ne cesse d'être en mouvement.

<sup>283</sup> « It has the monoforme sometimes and for that certainly I could be criticized. And the film certainly has defaults [...] but those are there to be criticized » in Peter Watkins, *Entretien filmé à propos de la Commune*, op. cit., 26min.

<sup>284</sup> Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre & Politique*, op. cit., p. 61.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>286</sup> *Infra.*, p. 80.

<sup>287</sup> *Infra.*, p. 80.

A ce titre, la position de Watkins est tout aussi paradoxale. D'une part, il souhaite faire des films non-conventionnels et hors système, mais d'autre part, il a conscience que pour toucher une large audience, il doit utiliser des réseaux médiatiques non alternatifs, c'est à dire grand public. A ce titre, le support télévisuel est « bien plus populaire que le seul « grand » cinéma »<sup>288</sup>. Le contentieux qu'il a eu avec Arte à propos de la diffusion de *La Commune* est révélateur à ce sujet. Devant la longueur hors-norme du film, la chaîne a demandé au cinéaste de monter une version plus courte (tout de même 3h30) qui a été diffusée en pleine nuit, après les programmes du soir. Watkins s'est insurgé devant si peu de considération pour son film, avant de se plier aux exigences des dirigeants d'Arte, n'ayant d'autres choix.

Pierre Bourdieu montre la difficulté d'une critique sur les médias, enfermés « dans une complaisance narcissique d'un monde journalistique très enclin à porter sur lui-même un regard faussement critique ». Il introduit une émission réalisée en 1996 dans le cadre des cours du Collège de France : « Je voudrais essayer de poser, ici, à la télévision, un certain nombre de questions sur la télévision. Intention un peu paradoxale puisque je crois que, en général, on ne peut pas dire grand-chose à la télévision, tout spécialement sur la télévision. »<sup>289</sup>.

En somme, « faire de l'histoire » n'est plus seulement réservé aux professionnels, aux chercheurs à l'université. En témoigne les travaux de Peter Watkins qui s'appuie sur des recherches poussées pour chacun de ses films. En revanche, il s'attache à construire une méthode en opposition à la fois au système hollywoodien classique, mais aussi à la manière traditionnelle d'étudier l'histoire. De ce fait, Watkins propose des créations hybrides, qui empruntent autant qu'annoncent à des influences diverses, comme l'école documentaire anglaise ou le reportage.

---

<sup>288</sup> Emmanuel Barot, *op. cit.*, p. 243.

<sup>289</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 10.

**CHAPITRE 2**

**L'historicité dans les films de Peter Watkins**

Antoine de Baecque résume la filmographie de Watkins en une simple phrase : « Watkins filme le passé et le futur avec la substance du présent »<sup>290</sup>. C'est-à-dire qu'il rend visible à l'écran une conception particulière du temps où plusieurs temporalités se mêlent et se conjuguent au présent. Cela rejoint la notion de « régime d'historicité », expression de François Hartog renvoyant au rapport culturel qu'une société entretient avec son passé<sup>291</sup>.

Watkins n'est jamais explicite dans sa relation à l'histoire. Au gré des interviews et des entretiens, ou dans les textes publiés sur son site personnel, il explique sa vision des média et du système éducatif qui les cautionne, ainsi que les raisons pour lesquelles il faut les changer en profondeur. Néanmoins, hormis quelques phrases et propos au sujet de sa conception propre de l'histoire, il n'y a jamais consacré d'ouvrages ou d'articles entiers. Pourtant, ses films renvoient directement à des concepts historiographiques – l'historicité par exemple, à tel point que l'on se doute que Watkins a poussé sa réflexion au-delà de la simple revendication. L'Histoire dans ces films est toujours présente : au premier degré de l'événement historique, dans *Culloden* ou *La Commune* ou bien sous une forme plus générale, comme « les effets de l'activité humaine collective dans le temps »<sup>292</sup>.

Dans une première analyse du corpus, il paraît évident que le cinéaste multiplie les regards-caméra, les anachronismes et les mises en abyme car ils sont non-conventionnels et reflètent son désir de produire des films hors système. Mais une seconde analyse révèle non seulement un véritable jeu sur les temporalités, parfois difficiles à appréhender, mais aussi la remise en question de l'écriture comme moyen privilégié de rendre compte de l'histoire. Dans cette perspective, ses travaux sont autant de références aux théoriciens et penseurs du cinéma et de l'histoire, de Siegfried Kracauer à Jean Luc Godard.

C'est en ce sens que Peter Watkins rend visible l'historicité de ses films, dans le sens où Hartog l'entend. Il met en scène son rapport avec le passé. Mais quel est le but de sa démarche ? Outre ses contestations à l'égard du système médiatique, il oscille en

---

<sup>290</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-Caméra*, op. cit., p. 238.

<sup>291</sup> Jean Leduc, op. cit., p. 72.

<sup>292</sup> Ken Nolley, op. cit., p. 92.

permanence entre commémoration de la mémoire des « laissés pour compte » et résistance au système.

## I/ LE TEMPS EN HISTOIRE ET AU CINEMA

### A) Le temps en histoire : historicité et autres notions

#### 1. Le temps et l'historien

Le temps est « une notion fondamentale conçue comme un milieu infini dans lequel se succèdent les événements »<sup>293</sup>, un « mouvement ininterrompu par lequel le présent devient le passé »<sup>294</sup>. Attention, il n'est pas l'histoire qui est une connaissance des événements passés retranscrite par le récit. En revanche, le temps en histoire n'est pas une unité de mesure, puisque « tantôt il s'accélère, tantôt au contraire il se fige au point qu'on a pu parler d'histoire « quasi immobile » [Braudel] »<sup>295</sup>. Antoine Prost en conclut que « le temps est social »<sup>296</sup>, c'est à dire qu'il n'est qu'une question de perception : les hommes se le sont approprié de manière différente selon l'époque et le lieu. Cela rejoint la conception de Prasenjit Duara : « le temps n'est ainsi pas compris uniquement comme une forme neutre, mesurable et linéaire, mais en fonction des pratiques sociales et des expériences humaines qui le constitue. »<sup>297</sup>. C'est ainsi que différents régimes de temporalités<sup>298</sup> se sont succédés : la conception d'un temps linéaire s'est imposé sur le temps cyclique. Puis les époques moderne et contemporaine ont introduit l'idée de progrès et de révolution : le futur sera toujours plus brillant que le passé. Enfin, aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, « nous restons fidèle au temps du progrès »<sup>299</sup>, même si le futur est maintenant souvent représenté comme une menace.

---

<sup>293</sup> « temps », *Encyclopédie Larousse* [en ligne], consultée le 23 juin 2014 : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/temps/77238?q=temps#76325>

<sup>294</sup> *Idem.*

<sup>295</sup> Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 2, p. 903.

<sup>296</sup> *Idem.*

<sup>297</sup> Prasenjit Duara et Ludivine Bantigny, « Histoire et concurrence des temps : le cas de l'Asie orientale » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 117, n°1, Paris, Presses de Sciences-Po, 2013, p. 27.

<sup>298</sup> Attention, les expressions « régime(s) de temporalités » et « régime(s) d'historicité » sont souvent employés comme synonymes. François Hartog précise pourtant que c'est lorsqu'un régime de temporalité devient prépondérant qu'il est possible de le désigner comme régime d'historicité. In Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 2, p. 768.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 907.

Dans ce cadre-là, l'historien entretient une relation particulière avec le temps. La définition commune d'un historien est qu'il étudie le passé, pourtant, Pascal Ory précise qu'il travaille avant tout sur le temps<sup>300</sup>. En effet, l'historien « tricote »<sup>301</sup> en permanence au moins deux temporalités : le passé – soit l'époque de laquelle il traite – et le présent, c'est à dire le temps de son propre récit. Or, selon certains, plus l'écart entre l'époque que l'on traite et le temps du récit est réduit, plus l'historien serait sujet à la subjectivité et aux erreurs. Cette méthode, appelée historisme, consiste à faire de l'histoire pour soi, sans faire de lien avec le présent et rappelle souvent l'objectivisme<sup>302</sup>. Par exemple Léopold Ranke (1795 – 1886), historien allemand, affirme que pour étudier le passé, il faut s'en faire le plus possible son contemporain et oublier le présent. Plus l'époque est éloignée, plus il est facile d'oublier le présent. Néanmoins, Ranke et les historiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, reconnaissent que l'expérience du présent intervient toujours dans le travail de l'historien et que « tout raisonnement historique est, d'une certaine façon, raisonnement par analogie »<sup>303</sup>.

A ce propos, Leduc met à jour un certain paradoxe entre l'histoire et la mémoire, en s'appuyant sur les travaux du sociologue Maurice Halbwachs (1877 – 1945). L'historien veut faire comprendre l'histoire par le regard de ceux qui l'ont vécue et les traces qu'ils en ont laissé (les documents). Mais attention, il ne faut pas que « les hommes de ce passé soient encore présents, vivants, avec leurs souvenirs nécessairement subjectifs, déformés par le temps, englués dans le présent »<sup>304</sup>. L'histoire commence lorsque la mémoire vive s'efface.

Notons que les Annales ont une approche plus souple vis-à-vis de la temporalité et de cet écart passé/présent : Marc Bloch précise que l'on peut se pencher sur le passé proche, car on connaît justement la tendance de l'historien à la subjectivité et que l'on peut s'en prévenir. Par ailleurs, il est intéressant de constater que Fernand Braudel distingue trois temporalités dans le passé même :

---

<sup>300</sup> Pascal Ory, « la beauté du mort », *EspacesTemps*, n°38 – 39, 1988, pp. 21 – 24, Ludivine Bantigny « Historicités du 20<sup>e</sup> siècle : Quelques jalons sur une notion » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol.117, n°1, Paris, Presses de Sciences-Po, 2013, p. 25.

<sup>301</sup> Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 2, p. 909.

<sup>302</sup> Nicolas Offenstadt, *L'historiographie*, Que Sais-Je ? n°3933, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, pp. 12 – 13.

<sup>303</sup> Jean Leduc, *op. cit.*, p. 58.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 60.

- le temps court de l'événement, une « agitation de surface »<sup>305</sup> dont l'historien doit se méfier<sup>306</sup>.
- le temps moyen ou le temps social, qui s'intéresse aux cycles économiques et monétaires<sup>307</sup>.
- le temps long, « une histoire quasi immobile, celle de l'homme dans ses rapports avec les milieux qui l'entourent ». Braudel en fait un déterminant essentiel du travail de l'historien ; une réflexion qui se généralise dans la discipline dans les années 1960, 1970<sup>308</sup>.

Mais si Braudel, et plus généralement l'école des Annales, fustige les historiens de l'événementiel, il tempère tout de même ses propos et écrit que « oui, le temps court de l'événement est « poussière », mais cette « lueur brève » est signe, porte témoignage ; oui, il est illusion, mais il est ce que les individus vivent, ressentent, ce qui a du sens pour eux, il est à leur dimension »<sup>309</sup>.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier que le regard de l'historien est toujours profondément anachronique. C'est ce que souligne Michel de Certeau en montrant comment l'historiographie est toujours « révélatrice de son temps »<sup>310</sup>, de par les sujets traités et les différentes formes scripturaires utilisées. Paul Ricœur insiste aussi sur le fait que les historiens sont des héritiers, ce qui suppose que « le passé se perpétue dans le présent et ainsi l'affecte »<sup>311</sup>. Mais attention, Ricœur ne rapproche pas le discours historique d'un discours fictionnel, car même si leurs points communs sont nombreux, ils se différencient par l'« intentionnalité de connaissance »<sup>312</sup>.

Dans ce cadre, il est intéressant de constater que les travaux de Peter Watkins se font à la fois les contemporains du passé : le cinéaste va au plus près du passé en le filmant directement et en interrogeant ses témoins et ceux qui l'ont vécu. Mais de ce fait, il introduit un élément ouvertement anachronique – la caméra – et nous fait comprendre

---

<sup>305</sup> Fernand Braudel, *Ecrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 11 – 13.

<sup>306</sup> Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, p. 22.

<sup>307</sup> *Idem.*

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>309</sup> Jean Leduc, *op. cit.*, p. 26.

<sup>310</sup> Jean-Paul Aubert, « Le regard anachronique: (Goya vu par Saura) » in *Cahiers de Narratologie*, n°15, 10 janvier 2011, p. 2.

<sup>311</sup> Paul Ricœur, « Histoire et rhétorique », *Diogène*, n° 168, 1994, p. 25 in Antoine de Baecque et Christian Delage, *op. cit.*, p. 42.

<sup>312</sup> Jean-Paul Aubert, *op. cit.*, p. 2.



que le passé n'est compris que par le prisme du présent. Watkins se permet même de faire du raisonnement par analogie en rapprochant, par exemple, dans *La Commune* les luttes des Communards aux luttes politiques et sociales du XXI<sup>e</sup> siècle.

Par ailleurs, la problématique de la perception du temps par l'historien se rapproche fortement de la notion de régime d'historicité, popularisée – voir créée – par François Hartog.

## **2. La notion d'historicité et de « régime d'historicité »**

L'historicité est ce que l'on pourrait appeler « une cohabitation du passé et du présent [voir du futur], [...] ce passé vivant au présent »<sup>313</sup>. Dès les années 1970, François Hartog élabore la notion d'historicité en s'appuyant sur ses études d'anthropologie historique et ses (re)lectures de Claude Lévi-Strauss et Marshall Sahlins. Pour tenter de rendre compte de leurs travaux sur les rapports au temps et à l'histoire, Hartog emploie l'expression « historicité » en 1983, puis en 1989 dans la recension de *Des îles dans l'histoire* de Sahlins, pour désigner ce que Sahlins nomme « une modalité de conscience de soi d'une communauté humaine. »<sup>314</sup>. En 1993, François Hartog et Gérard Lenclud publient un article nommé « Régime d'historicité », dans lequel ils tentent de définir véritablement la notion et ses enjeux. Ainsi, ils qualifient un régime d'historicité comme une « façon dont une société dispose les cadres culturels qui aménagent les biais au travers desquels son passé l'affecte »<sup>315</sup>, une « façon dont ce passé est présent dans son présent, [...] façon dont elle le cultive ou l'enterre, le reconstruit, le constitue, le mobilise. »<sup>316</sup>. Selon Hartog, on peut distinguer trois grands régimes d'historicité :

- un régime ancien qui repose tout d'abord sur un temps cyclique puis linéaire, avec la vision d'un passé glorifié
- un régime contemporain qui est entièrement tourné vers le futur et guidé par l'idée de progrès

---

<sup>313</sup> Ludivine Bantigny « Historicités du 20<sup>e</sup> siècle : Quelques jalons sur une notion », *op. cit.*, p. 14

<sup>314</sup> François Hartog et Gérard Lenclud, « régime d'historicité » in Alexandre Dutu et Norbert Dodille (dir.), *L'Etat des lieux des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 29 in *idem*.

<sup>315</sup> *Idem*.

<sup>316</sup> *Idem*.

- le régime actuel, fortement marqué par le présentisme, ou ce « présent du passé »<sup>317</sup> : la mémoire l'emporte sur l'histoire, c'est à dire que « le passé doit toujours rester présent pour conjurer son retour dans le futur »<sup>318</sup>. Cette insistance sur le devoir de mémoire a pour résultat une tendance à prendre l'événement pour lui-même, sans le contextualiser. De ce fait, « plus nos contemporains se rappellent leur passé, moins ils en comprennent l'histoire »<sup>319</sup>.

Ludivine Bantigny livre dans son article « Historicités du 20<sup>e</sup> siècle : quelques jalons sur une notion »<sup>320</sup> une compilation des différents historiens qui ont apporté leurs pierres à l'édifice en approfondissant la notion d'historicité et surtout de régime d'historicité. Ainsi, Gérard Lenclud lui-même accentue l'idée d'un « schéma de cohabitation » entre passé et futur, d'un présent historique qui relie et valorise les dimensions temporelles du passé, du futur et du présent. »<sup>321</sup>. François Hartog, dans *Régime d'historicité : présentisme et expériences du temps* avance une définition restreinte : « comment une société traite son passé et en traite »<sup>322</sup>. Patrick Garcia, quant à lui, précise qu'un régime d'historicité renvoie avant tout à une « valeur sociale affectée à chacun des temps (passé/présent/futur) »<sup>323</sup>. Néanmoins, Jacques Revel, dès les années 2000, écrit une définition très complète. L'historicité serait un « rapport – ou plutôt l'ensemble des rapports – qu'un acteur social ou une pratique sociale entretient avec le temps et, éventuellement, avec une histoire, ainsi que la manière dont ces rapports sont engagés dans un présent, qui peut être celui de la mémoire mais tout autant celui de l'action », en somme d'une « expérience du temps historique. »<sup>324</sup>.

Attention néanmoins, il faut remarquer que l'expression « régime » ne se réfère pas à une institution organisée, mais au contraire, suppose des turbulences, des graduations et des chevauchements.

---

<sup>317</sup> Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 2, p. 768.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 908.

<sup>319</sup> *Idem.*

<sup>320</sup> Ludivine Bantigny « Historicités du 20<sup>e</sup> siècle : Quelques jalons sur une notion », *op. cit.*.

<sup>321</sup> Gérard Lenclud, « Traversées dans le temps », *Annales : histoire, sciences sociales*, n°5, septembre – octobre 2006, p.1017 in *ibid.*, p. 14.

<sup>322</sup> François Hartog, *Régimes d'historicités : présentisme et expériences du temps*, Paris, Edition du Seuil, 2012 (1<sup>e</sup> ed. 2003), p. 29 in *idem.*

<sup>323</sup> Patrick Garcia, « les régimes d'historicité : un outil pour les historiens ? Une étude de cas : la « guerre des races » », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n°25, 2002, p. 43 in *ibid.*, p. 15.

<sup>324</sup> Jacques Revel, « Pratiques du contemporain et régimes d'historicité », *Le Genre humain*, n°35, 2000, pp. 16 – 17 in *idem.*

Ainsi, un régime d'historicité est « la capacité qu'ont les acteurs d'une société ou d'une communauté donnée à inscrire leur présent dans une histoire, à le penser comme situé dans un temps non pas neutre mais signifiant, par la conception qu'ils s'en font, les interprétations qu'ils s'en donnent et les récits qu'ils en forgent »<sup>325</sup>. C'est en ce sens que le récit historique est le meilleur moyen de rendre compte d'un régime d'historicité<sup>326</sup>, puisque c'est dans le récit historique que vont se mêler plusieurs temporalités. François Hartog souligne d'ailleurs que « le régime d'historicité n'existe pas à l'état pur, mais il est construit par l'historien. »<sup>327</sup>.

## **B) La problématique du temps en histoire transposée au cinéma**

« Le cinéma est l'art qui donne forme à l'histoire, parce qu'il est celui qui peut montrer une réalité historique en disposant des fragments de celle-ci selon une organisation originale et esthétique: la mise en scène. C'est ainsi qu'il rend visible sa propre historicité. »<sup>328</sup>.

Antoine de Baecque, 2013

### **1. Opération cinématographique et opération historiographique**

Comme l'écrit Antoine de Baecque, l'histoire est avant tout un récit qui emprunte traditionnellement la voie écrite. Les images sont simplement une voie parallèle à la voie écrite, ni pire, ni meilleure. Ainsi, le cinéaste, en aménageant tel élément de telle manière, sur tel plan, retranscrit à l'écran sa propre vision du passé et « rend visible sa propre historicité ». De plus, le cinéaste combine plusieurs temporalités en un plan, comme le ferait un historien à l'écrit : le cinéaste fait revivre une époque en direct, devant la caméra. Et c'est ce processus que Peter Watkins n'a cessé de faire apparaître dans chacun de ses films. C'est pourquoi Christian Delage déclare que l'« histoire et [le] cinéma, historiens et cinéastes, écriture de l'histoire et écriture d'un film doivent non

<sup>325</sup> Ludivine Bantigny « Historicités du 20<sup>e</sup> siècle : Quelques jalons sur une notion », *op. cit.*, p. 15.

<sup>326</sup> Prasenjit Duara et Ludivine Bantigny, *op. cit.*, p. 27.

<sup>327</sup> Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, Tome 2, p. 769.

<sup>328</sup> Antoine de Baecque, « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 117, n°1, Paris, Presses de Sciences-Po, 2013, p. 150.

seulement admettre mais reconnaître l'existence d'une parenté profonde. »<sup>329</sup>. Et Jacques Rancière de renchérir que le cinéma s'est développé après les autres arts pour des raisons objectives, certes, mais aussi parce qu'il correspond à une idée, à une vision de l'histoire bien particulière : « dans ce « mystère »<sup>330</sup> se définit une certaine historicité de l'homme que le cinéma ne se contente pas d'enregistrer, mais qu'il suscite par son dispositif technique et artistique »<sup>331</sup>.

L'essayiste allemand Siegfried Kracauer (1889 – 1966) s'est penché sur cette homologie entre écriture de l'histoire et le cinéma. A la fois sociologue et philosophe, il se rattache à la pensée marxiste après la Première Guerre mondiale. En 1933, il s'exile en France puis aux Etats Unis, où il y passe la fin de sa vie<sup>332</sup>. Durant cette période, désireux d'élargir ses précédentes analyses sur le cinéma et la photographie, il étudie les relations entre l'Histoire et le cinéma ainsi que l'historien et le cinéaste dans ses livres *Theory of Film. The Redemption of the Physical Reality* (1960) et *History. The Last Things before the Last* publié en 1969 trois ans après sa mort<sup>333</sup>.

Il voit tout d'abord l'Histoire comme dépendante des points de vue de ceux et celles qui l'écrivent. Plus que ceci, sa conception du temps rejoint l'idée qu'« une coupe verticale à un instant T dans le tissu de l'histoire révèle la coexistence d'âges et de temporalités différentes »<sup>334</sup>. C'est pourquoi il rapproche l'opération historiographique et l'opération cinématographique qui « ont toutes deux en commun la capacité à donner une forme intelligible aux traces matérielles d'une réalité dont elles témoignent, cette forme étant scriptuaire dans le cas de l'histoire, visuelle dans celui du cinéma. »<sup>335</sup>. Dans *History*, Kracauer met en avant cinq points communs entre « l'écriture de l'histoire et la prise de vues »<sup>336</sup> :

- Chaque document est une trace du passé, qu'il soit écrit ou visuel ; d'où l'invention quasi-simultanée de l'historiographie et de la photographie.

<sup>329</sup> Nicolas Roussellier et Christian Delage, « Présentation » in *Vingtième Siècle. Revue D'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995, p. 4.

<sup>330</sup> Jacques Rancière fait référence ici à l'expression de Jean Luc Godard dans *Histoire(s) du cinéma* (1988 – 1998) qui explique que le cinéma n'est pas un art ou une technique, c'est un « mystère ».

<sup>331</sup> Antoine de Baecque et Christian Delage, *op. cit.*, p. 46.

<sup>332</sup> Nicole Bary, « Kracauer, Siegfried (1889-1966) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 juin 2014 : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/siegfried-kracauer/>>

<sup>333</sup> Jean Chesneaux, « Siegfried Kracauer, L'Histoire – Des avant-dernières choses », *Temporalités*, Vol. 4, 2006, p. 2.

<sup>334</sup> François Niney, « Edward Munch ou l'anti-biopic », *op. cit.*, p. 135.

<sup>335</sup> Antoine de Baecque, « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », *op. cit.*, p. 151.

<sup>336</sup> François Niney, « Edward Munch ou l'anti-biopic », *op. cit.*, p. 135.

- Le contexte d'une archive échappe toujours plus ou moins à l'historien, tout comme le hors-champ échappe à une prise de vue.
- Les gros plans et les plans d'ensemble<sup>337</sup> sont antinomiques, tout comme ce jeu d'échelle ne peut exister dans un récit.
- L'épisode « est le mode approprié du récit historique »<sup>338</sup>. C'est à dire que la connaissance en histoire est fragmentaire, composée d'histoires retrouvées.
- L'historien et le cinéaste sont des étrangers, « entre empathie et distance avec [leur] sujet »<sup>339</sup>.

Peter Watkins rejoint la pensée de Kracauer sur plusieurs points. Tout d'abord, Kracauer souligne que l'histoire est dépendante des points de vue de ceux qui l'écrivent, en particulier parce qu'elle est écrite par les vainqueurs. Dans *De Caligari à Hitler*, il propose alors par l'étude des films allemands de 1895 à 1933, « une histoire secrète impliquant les dispositions intérieures du peuple allemand », une histoire « au-delà de l'histoire manifeste des changements économiques [...] et des machinations politique »<sup>340</sup>. A ce titre, comme je l'ai évoqué dans le premier chapitre, Watkins s'évertue à filmer les victimes des « machinations politiques », des Highlanders de *Culloden*, aux Communards, en passant par les morts et blessés de *The War Game* et les prisonniers de *Punishment Park*. Comme il le dit lui-même, « nous sommes tous l'histoire »<sup>341</sup>. De plus, le personnage d'Andrew Henderson dans *Culloden* rappelle que l'histoire est écrite par les vainqueurs.

Kracauer est aussi partisan d'une histoire non chronologique, qui ne prétend pas rapporter les faits « tels qu'ils se sont passés ». Cette idée est inhérente au cinéma : les films comportent intrinsèquement une polychronie. Regarder un film relève de deux dynamiques : « je me trouve retroprojecté dans la scène, alors que celle-ci vient se projeter dans mon présent »<sup>342</sup>. Cela se traduit dans les films de Watkins par l'incessant rapport du passé au présent – ou du présent au passé – par la transposition des débats actuels dans le passé, une opération rendue explicite dans *La Commune*.

---

<sup>337</sup> Annexe p. 149.

<sup>338</sup> François Niney, « Edward Munch ou l'anti-biopic », *op. cit.*, p. 135.

<sup>339</sup> *Idem*.

<sup>340</sup> Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1984 (1<sup>e</sup> ed. 1947), p. 12.

<sup>341</sup> Pas de référence, in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Introduction : une machine à réveiller les gens », *op. cit.*, p. 15.

<sup>342</sup> François Niney. *Le Documentaire et Ses Faux-Semblants*, Paris: Klincksieck, 2009, p. 33

Par ailleurs, Kracauer ne cesse de souligner les similitudes entre l'historien et le cinéaste. C'est à dire que tous deux opèrent un travail de reconstitution, l'un avec des archives, l'autre avec ses prises de vues. Watkins rend cette opération visible à l'écran en mettant en scène des équipes de journalistes et de caméramen.

## **2. Le montage comme opération historiographique**

François Niney rappelle que « l'histoire n'est pas faite que de matériaux et de documents, elle est également faite par la façon de les assembler et de leur faire dire quelque chose. »<sup>343</sup>. Tout comme un film n'est pas fait que de plans et de prises de vues, il prend sens lorsque ces plans sont agencés, coupés et remaniés lors de l'opération appelée montage. Mieux encore, ce serait le montage qui conférerait le statut d'art au cinéma<sup>344</sup>.

Dans cette perspective, le montage d'un film a une signification particulière. En effet, comme nous l'avons dit, grâce à la voie écrite, le récit historique fait coexister plusieurs temporalités. Il rapproche plusieurs éléments qui servent à son propos. Le cinéaste parvient à faire la même chose, non plus par la voie écrite (même si nous pouvons considérer le script comme une forme écrite) mais à l'écran, grâce au montage. Jean Luc Godard donna un exemple très illustratif lorsqu'il reçut le prix Adorno le 17 septembre 1995. Le cinéaste explique ainsi comment le montage parvient à « fabriquer une image historique » en rapprochant de manière quasi subliminale deux idées<sup>345</sup>.

« Si on dit [...] que Copernic, vers 1540, a amené cette idée que le soleil a cessé de tourner autour de la terre ; et puis si on dit que Vésale a publié *De corporis humanis fabrica*, alors on a Copernic dans un livre, et dans l'autre Vésale. Dans un livre, l'univers et l'infiniment grand. Et dans l'autre, l'intérieur du corps humain et l'infiniment petit. Et puis, quatre cent cinquante ans plus tard, on a François Jacob, le biologiste, qui écrit : « La même année Copernic et Vésale... », eh bien là, il ne fait pas de biologie, Jacob, il fait du cinéma. L'histoire n'est que là, elle est rapprochement, elle est montage. »<sup>346</sup>

---

<sup>343</sup> François Niney, « Edward Munch ou l'anti-biopic », *op. cit.*, p. 135.

<sup>344</sup> François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>345</sup> Antoine de Baecque, « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », *op. cit.*, p. 161.

<sup>346</sup> Jean-Luc Godard, « A propos de cinéma et d'histoire », *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, Tome 2, in *idem*.

En d'autres termes, en travaillant sur le montage, un cinéaste a la possibilité d'éloigner deux éléments dans le temps et l'espace : il suffit qu'aucun plan ne rassemble les deux éléments. Mais, « il suffit pour que le récit retrouve la réalité qu'un seul de ses plans convenablement choisi rassemble les éléments dispersés auparavant par le montage. »<sup>347</sup>. Le travail de rapprochement ou d'éloignement est fait inconsciemment par le spectateur. Ce phénomène est appelé « l'effet Kouchelov » : par exemple, si un premier plan représente un personnage qui regarde vers la droite et sourit, puis lui succède un second plan d'un autre personnage qui regarde vers la gauche et sourit... On rapproche automatiquement les deux personnages dans le temps et l'espace.

C'est pourquoi les films, particulièrement les films historiques, sont une forme de manipulation du spectateur. N'oublions pas qu'un film, soit au sens technique une combinaison de sons, de musiques et de plans montés ensemble, comporte un caractère « vampirisant » : il donne à croire que c'est une « fenêtre sur la réalité »<sup>348</sup>. Cela s'illustra particulièrement avec la pratique actuelle d'un montage sans jonction apparente, la plus répandue aujourd'hui. Le montage sans jonction ne se réfère pas à des plans séquences, mais plutôt à un montage où les coupes bien placées ne gênent pas l'œil du spectateur. C'est ce que nous tous, en tant que spectateur, avons intégré lorsqu'un dialogue est filmé en champ et contre champ. Pourtant, le film n'est pas *mimesis* mais bien *diegesis*, « une construction artificielle où tout a été manipulé. »<sup>349</sup>.

Peter Watkins, quant à lui, connaît l'importance du montage. Il passe beaucoup de temps en post-production et exerce un contrôle très resserré sur la salle de montage<sup>350</sup>. Si tous ses films sont basés sur l'improvisation – à degré variable – des comédiens et des techniciens, il assume tout le travail de montage et ne sous-traite pas. Il passe ainsi huit mois à monter *Punishment Park*<sup>351</sup> !

Or, Watkins a toujours privilégié les plans séquences, c'est à dire des plans de plusieurs minutes dans lesquels se déroulent plusieurs actions. Selon lui, ils permettent de laisser

---

<sup>347</sup> Jean Breschand, *op. cit.*, p. 89.

<sup>348</sup> Daniel Walkowitz et Barbara Abrash, « Narration cinématographique et narration historique. La (sub)version de l'histoire » in *Vingtième Siècle. Revue D'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995, p. 15.

<sup>349</sup> Robert Rosenstone, *op. cit.*, p. 164.

<sup>350</sup> Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 115.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 117.

le temps au spectateur de comprendre les informations à l'écran et ouvrent ainsi un espace de réflexion bien plus grand que l'habituel montage saccadé propre à la monoforme. Généralement, le montage est synonyme de mise en scène, tandis que les plans séquences sous-entendent que tout est « pris sur le vif », en direct, sans préparation ; comme le témoigne les deux écoles de pensée du cinéma soviétique des années 1930. Watkins parvient à mêler les deux caractéristiques :

- D'une part, il s'attarde sur le montage. Il sait que l'addition de deux plans peut faire naître une relation de causalité (« effet Kouchelov »), mais aussi une troisième idée chez le spectateur, par effet d'association, selon la théorie d'Eisenstein. En témoigne *Punishment Park* qui raconte l'histoire de deux groupes de personnes en parallèle mais sans indicateur de temporalité ; ou encore *The War Game* dans lequel il insère des interviews d'experts.
- D'autre part, il privilégie les plans séquences filmés sur le vif. Cette prise de position lui permet de se démarquer de la « monoforme » hollywoodienne : depuis les années 2000, la durée moyenne d'un plan (DMP) est de 2 à 5 secondes<sup>352</sup> alors que *La Commune* est uniquement composée de plans séquences de 10 minutes. Cela rappelle Dziga Vertov et son concept de Ciné-Œil qui écrit dans son manifeste en 1923 : « Fini de mettre en scène notre quotidien, filmez-nous sur le coup comme nous sommes »<sup>353</sup>.

Dans toutes ses œuvres, Watkins démontre que la prise de vue en direct et l'improvisation ne perdent aucunement de leur puissance à l'écran combinées à un montage recherché. Il reconnaît ainsi l'importance du montage non seulement pour faire passer ses propos, mais aussi comme le synonyme d'une opération historiographique.

### **C) Histoire et conception du temps chez Watkins**

A travers sa filmographie, Peter Watkins s'est efforcé de faire comprendre au spectateur qu'une caméra est avant tout diégétique, par opposition à mimétique. En

---

<sup>352</sup> Contre 5 à 7 secondes dans les années 1970 in Régis Dubois « Quelle alternative à la monoforme ? Perspective historique », *op. cit.*, p. 23.

<sup>353</sup> Dziga Vertov, *Manifeste pour le Ciné-Œil*, 1923 :  
<<http://revuemanifeste.free.fr/numeroun/manifestedv.html>>



rendant compte du processus de réalisation dans ses films, il met aussi à jour sa propre conception du temps (son historicité), à savoir un temps multiple et cyclique.

### **1. Trois temporalités pour un même récit**

Pour rendre compte que le cinéma – et par extension l'histoire – est avant tout un récit, une construction, Watkins fait cohabiter de manière explicite dans un même plan trois temporalités :

- le passé ou le futur, soit l'époque à laquelle prend place le scénario : en 1746 pour *Culloden*, dans un futur probable des années 1960 pour *The War Game* et *Punishment Park*, et en 1871 pour *La Commune*.
- le présent, soit quand Watkins filme lui-même : en 1964 pour *Culloden*, en 1965 pour *The War Game*, en 1971 pour *Punishment Park* et en 1999 pour *La Commune*.
- une autre forme de présent, le direct, c'est à dire quand Watkins filme des journalistes eux même filmant la reconstitution d'un événement. En résulte une mise en abyme<sup>354</sup>. « l'événement y est comme enregistré (et souvent commenté) en direct »<sup>355</sup>, « aucun historien n'écrit ainsi le passé comme s'il pouvait se conjuguer, ou se voir, au présent »<sup>356</sup>.

On peut même rajouter une quatrième dimension, ce qu'Antoine de Baecque appelle « l'étrange sentiment de futur »<sup>357</sup>, dû à la multiplication des anachronismes.

Watkins l'a compris, en mélangeant plusieurs temporalités « nous regardons l'histoire tout autant qu'elle nous regarde, qu'elle nous concerne, étymologiquement *con-cernere*, c'est-à-dire mêler. »<sup>358</sup>.

### **2. Cyclicité du temps et pessimisme**

---

<sup>354</sup> *Infra.*, p. 87.

<sup>355</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>358</sup> Christian Milovanoff, « les voix ordinaires, La Commune de Peter Watkins » in *La pensée de midi*, Vol. 3, n°3, 2000, p. 130.

Une vidéo d'une trentaine de minutes accompagne le DVD de *La Commune*, dans laquelle Watkins entreprend d'expliquer son rapport à l'histoire et à son enseignement. Il ne cesse d'insister sur le fait que l'histoire est une « répétition, malheureusement, sans fin »<sup>359</sup>, « un processus continu et fluide »<sup>360</sup> et que notre relation avec elle est très ténue. Il utilise une métaphore fort pessimiste pour qualifier le rapport de l'être humain à l'histoire : « c'est comme si nous étions au bord d'un précipice, que nous glissions mais que nous nous retenions avec nos doigts »<sup>361</sup>.

J'ai rapproché la pensée de Watkins à celle de Paul Veyne, lorsque ce dernier écrit : « Cela signifie que l'âme de l'historien est celle d'un lecteur de faits divers ; ceux-ci sont toujours les mêmes et sont toujours intéressants parce que le chien qui est écrasé en ce jour est un autre que celui qui a été écrasé la veille, et plus généralement parce qu'aujourd'hui n'est pas la veille »<sup>362</sup>.

C'est ainsi que Watkins réalise des films ayant toujours deux niveaux de lecture. Dans *Culloden*, par exemple, il est possible de voir un documentaire sur la bataille de 1746 à la forme peu banale, certes, mais un documentaire à visée purement informative sur l'événement historique. C'est ce que Watkins appelle « une lecture de comptoir »<sup>363</sup>. Néanmoins, il y a un second niveau que le cinéaste met en avant : il rapproche *Culloden* de la guerre du Vietnam, en employant un vocabulaire en voix-over propre à celle-ci comme « la pacification ».

C'est surtout dans *La Commune* que Watkins met en œuvre tout son possible pour nouer « un lien insécable [entre] l'artifice et le vrai, [...] l'histoire et le présent, le cinéma et la télévision, la misère des ouvriers de 1871 et celle des sans-papiers de 1999, sa vision de la Commune et celle du collectif qui l'assumait et l'incarnait. »<sup>364</sup>. Il consacre la moitié de son film – soit trois heures ! – à filmer des débats entre les acteurs en costumes, sur des sujets actuels. On ne sait démêler si l'acteur parle au nom de son personnage ou si ce sont ses propres opinions, s'il parle à propos de la situation du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ou bien du début du XXI<sup>e</sup> siècle. A propos de *La Commune*, Jacques Rancière, qui a pris

---

<sup>359</sup> « [...] endless repetition, sadly, of history » in Peter Watkins, *Entretien filmé à propos de la Commune*, *op. cit.*, 03min16s.

<sup>360</sup> « We are part of history. History is an ongoing flowing process », *ibid.*, 08min.

<sup>361</sup> « Our relationship to history is a very tenuous one. We're sort of like on a cliff-edge, you know, slipping, but holding on with our fingers. », *ibid.*, 10min20s.

<sup>362</sup> Paul Veyne, *op. cit.*, p. 21.

<sup>363</sup> « the level of armchair », Joseph Gomez, *Peter Watkins*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>364</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 251.

part à l'écriture du film, explique que le régime d'historicité est basé sur une « co-présence de temporalités hétérogènes »<sup>365</sup>. En un mot, « tout parlait, tout s'agitait, tout bougeait, tout circulait aussi entre 1871 et 1999. »<sup>366</sup>.

Notons que dans *The War Game* et *Punishment Park*, Watkins livre sa propre vision du futur, en l'ancrant habilement dans le présent : ces deux films représentent ce qui *aurait pu se passer*<sup>367</sup>.

Isabelle Marinone<sup>368</sup> a habilement souligné que la pensée de Watkins rejoignait « l'éternel retour » de Nietzsche. Ce dernier refuse l'histoire comme linéaire et la vision téléologique<sup>369</sup>. Cependant, Nietzsche croit en un certain fatalisme : l'homme est écrasé par la fatalité, impuissant face à cette force indépendante de sa volonté, il est donc inutile qu'il prenne part au monde qui l'entoure. Watkins, malgré un certain pessimisme dans sa pensée, croit au contraire qu'il faut pousser le spectateur à réfléchir sur sa condition et agir sur la situation.

Le pessimisme de Watkins peut s'expliquer par certaines de ses expériences. Il n'avait que six ans en 1941 et vivait à plusieurs kilomètres de Londres, mais il se souvient encore des bombardements sur la capitale et du bruit produit. Cette expérience de la guerre, qui se prolonge dans sa jeunesse durant la Guerre Froide, a marqué toute sa réflexion autour d'une histoire qui se répète inlassablement. Ce n'est pas anodin qu'il se fasse fervent défenseur de l'antinucléaire, notamment avec *The War Game*. Ainsi, depuis ses débuts et avec une étrange constance, « tous les films de Watkins montrent à quel point les pouvoirs réactionnaires, exploiters, oppresseurs et répressifs tendent à avoir le dernier mot »<sup>370</sup> : les Highlanders de *Culloden* sont massacrés et leur culture réprimée, l'état d'urgence déclaré par le gouvernement dans *The War Game* a raison des derniers survivants, les derniers objecteurs de conscience sont fusillés dans *Punishment Park* et enfin, dans les communards sont exécutés un à un.

Et surtout, ce pessimisme se traduit par la figure du coup de grâce, qui revient inlassablement dans chaque œuvre. Comme l'explique Antoine de Baecque, « par ce

---

<sup>365</sup> Isabelle Marinone, *op. cit., op. cit.*, p. 56.

<sup>366</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra, op. cit.*, p. 249.

<sup>367</sup> *Infra.*, p. 99.

<sup>368</sup> Isabelle Marinone, *op. cit.*, p. 56.

<sup>369</sup> Vision selon laquelle l'Histoire aurait une finalité et un sens.

<sup>370</sup> Emmanuel Barot, *op. cit.*, p. 247.

geste, la vérité advient de façon irrémédiable puisque c'est la mort assurée : un geste qui ne peut être filmé qu'au présent, même s'il a lieu voilà deux siècles ou qu'il prendra place dans un futur envisagé »<sup>371</sup>. Le coup de grâce – et par extension la mort – est un geste rarement enregistré par les reporters et jamais diffusé dans les journaux. Si en sculpture et peinture, le corps mort est un sujet primordial, dès l'avènement du cinématographe, des questions se posent : « montrer quelqu'un qui meurt réellement est-il souhaitable, socialement acceptable »<sup>372</sup> ? Ou dans le cas d'un film de fiction, pourquoi représenter la mort d'un individu ? Dans le cas de Watkins, Antoine de Baecque répond en expliquant que c'est « ce geste que Watkins reconstitue quant à lui comme l'apogée de son cinéma [...] ; un geste qui s'apparente à l'aboutissement du dévoiement de la liberté, puisqu'il est souvent effectué en son nom. Peter Watkins donne ainsi à sa forme cinématographique de l'histoire la figure suprême du coup de grâce »<sup>373</sup>.

Mais il est difficile de parler de pessimisme car ce trait de caractère est difficile à associer avec son militantisme. Son engagement si radical pour la cause humaine est en toute logique relié à l'espoir d'un futur différent. Emmanuel Barot préfère ainsi qualifier Watkins d'« optimiste de volonté »<sup>374</sup> qui soutient que « tant qu'il y a des hommes, aussi dominés soient-ils, l'ordre établi sera hanté par la révolte – et la révolution »<sup>375</sup>.

Mais dans une de ses dernières interviews, le cinéaste est empreint d'une certaine désillusion : « Je ne sais pas ce qui me met le plus en colère aujourd'hui ; du pouvoir des média ou du système éducatif [...]. Je ne devrais pas le dire, mais je crois très honnêtement qu'il est trop tard. Tant mieux si d'autres ne partagent pas ce point de vue. Pour ma part, j'ai vu trop de malhonnêtetés depuis trop longtemps »<sup>376</sup>. Peut-être est-ce là la raison de sa retraite du cinéma.

## II/ LA DISTANCIATION CHEZ PETER WATKINS

---

<sup>371</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, op. cit., p. 241.

<sup>372</sup> Bénédicte Chéron, « Filmer la mort au combat pour le cinéma de fiction : de la séduction du public à l'interrogation éthique », *Études sur la mort*, Vol. 2, n°144, 2013, p. 93.

<sup>373</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, op. cit., p. 241.

<sup>374</sup> Emmanuel Barot, op. cit., p. 248.

<sup>375</sup> *Idem*.

<sup>376</sup> Thierry Méranger, op. cit., p. 86.

La pensée d'un temps non linéaire – cyclique et mêlant plusieurs temporalités – chez Peter Watkins repose entre autres à l'écran sur trois éléments : l'anachronisme des médias, le regard-caméra et la mise en abyme. Ces derniers sont à l'encontre des conventions classiques du cinéma et des MMAV<sup>377</sup>. En les utilisant, Peter Watkins rejoint explicitement le concept de distanciation de Bertolt Brecht (*distanzieung* ou *verfremdung* en allemand) : il s'agit d'« une technique qui permet au public de reconnaître un objet en même temps qu'il prend une allure étrange. »<sup>378</sup>. La distanciation brechtienne est normalement un concept d'art dramatique, mais elle se retrouve dans de nombreuses œuvres, notamment celles de Watkins. En effet, tout comme le cinéaste, Brecht « déplace dans le temps et dans l'espace des questions qui sont au cœur de l'actualité, et sur lesquelles il veut faire réfléchir le public [...]. »<sup>379</sup>. Pour parvenir à cette « compréhension active »<sup>380</sup> de la part de l'audience, Watkins ne cesse de casser l'illusion de réalité que provoquent les films grâce à l'anachronisme, le regard-caméra et la mise en abyme.

### **A) Quand le présent s'introduit dans le passé : le principe de l'anachronisme**

Le dictionnaire *Larousse* définit d'abord un anachronisme comme une « erreur » de chronologie, une inexactitude. De même, *Le Petit Robert* l'explique comme une « confusion des dates ». Dans sa recherche d'exactitude et de vérité historique, l'historien entretient une « hantise de l'anachronisme »<sup>381</sup>. Pourtant, l'historien Paul Veyne n'hésite pas à souligner une « tendance naturelle à l'anachronisme »<sup>382</sup> qui est inhérente à toute démarche historiographique : l'historien pose son propre regard sur le passé et analyse le passé avec ses propres idées, opinions de son époque, comme je l'ai souligné précédemment<sup>383</sup>.

---

<sup>377</sup> Rappelons que *mass media audiovisuels* (MMAV), expression inventée par Peter Watkins. Selon ce dernier, les MMAV se servent de la *monoforme*, qui « vampirise » le spectateur et lui enlève la possibilité de tout raisonnement devant l'écran.

<sup>378</sup> Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre & Politique*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>380</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, p. 26.

<sup>381</sup> Jean Leduc, *op. cit.*, p. 60.

<sup>382</sup> Paul Veyne, *op. cit.*, p. 17.

<sup>383</sup> *Supra.*, p. 65.

Dans cette perspective, le film qui a pour sujet l'histoire – un film dit historique – tient « l'anachronisme pour une faute impardonnable »<sup>384</sup>. Hollywood et ses studios de l'âge classique de l'entre-deux guerres ont en ce sens imposé « l'obsession de l'authenticité »<sup>385</sup> des films historiques, qui se perpétue jusqu'à nos jours. La promotion de nombreux films se fait justement sur cette supposée vérité historique, qui n'hésite pas à « transformer les cinémas en salles de classe » à l'occasion de spectacles qui « [combinent] l'art d'enseigner et celui de distraire »<sup>386</sup>. D'ailleurs, Georges Duby tente d'adapter au cinéma son *Dimanche de Bouvines* avec le réalisateur Miklos Jancso. De cette expérience finalement inaboutie, il tire la conclusion suivante : « Je proclame le droit qu'à l'historien d'imaginer. Cependant, son devoir est aussi de contenir son rêve dans les limites du connaissable, de demeurer véridique et de veiller à s'interdire tout anachronisme »<sup>387</sup>.

Pourtant, le film historique est par essence anachronique puisqu'il n'est qu'une reconstitution du passé dans le présent. De plus, pour aider au processus d'identification entre le spectateur et les personnages à l'écran, le film historique met bien souvent en scène « le passé tel que le public se l'imagine »<sup>388</sup>. Ainsi, la physionomie des acteurs est plus semblable à la nôtre, spectateurs du XXI<sup>e</sup> siècle, qu'à celle de l'époque représentée<sup>389</sup>. C'est pourquoi « attribuer au discours fictionnel l'intentionnalité de connaissance du discours historique, c'est donc confondre l'objet du discours historique qui est le passé et l'objet du discours fictionnel »<sup>390</sup>, à savoir une représentation du passé tel que l'audience se l'imagine.

Néanmoins, il est nécessaire de distinguer plusieurs types d'anachronisme<sup>391</sup> dans les films historiques.

- L'anachronisme nécessaire au processus d'identification avec le public, comme expliqué précédemment.

---

<sup>384</sup> Jean-Paul Aubert, *op. cit.*, p. 2.

<sup>385</sup> *Idem.*

<sup>386</sup> Michel Cieutat, « Les biopics de 1930 à 1960, ou le dopage d'une nation », *Positif*, n°540, février 2006, p. 82 in *idem.*

<sup>387</sup> Christian Delage et Vincent Guigueno, *op. cit.*, p. 103.

<sup>388</sup> Jean-Paul Aubert, *op. cit.*, p. 4.

<sup>389</sup> Ceci est appelé dans le langage courant le « syndrome des dents blanches » et rappelle que le plus souvent, les acteurs ont une dentition bien trop parfaite pour l'époque...

<sup>390</sup> Jean-Paul Aubert, *op. cit.*, p. 4.

<sup>391</sup> Annexe p. 151.

- L'anachronisme involontaire qui résulte d'un défaut de connaissance du réalisateur et de son équipe ou d'une faute d'inattention. Il conduit généralement à une erreur qui se glisse à l'écran, comme une montre gardée par un acteur ou encore des objets qui n'existaient pas encore.
- L'anachronisme volontaire qui est assumé par le réalisateur comme moyen de porter le récit ou de renseigner sur le personnage ou encore comme effet comique. Par exemple, chez Sofia Coppola, les fameuses Converse dans *Marie Antoinette* renseignent sur la psychologie du personnage qui ne se sent pas à sa place. Ou encore, dans les films comme *Monty Python's Life of Brian* (1979) de Terry Jones, *A Knight's Tale* (2001) de Brian Helgeland ou encore *RRRrrrrr !* (2003) d'Alain Chabat, l'anachronisme est pleinement assumé comme ressort comique.

Ainsi, les films dits 'historiques' de Watkins, à savoir *Culloden* et *La Commune*, reposent sur le « péché majeur »<sup>392</sup> d'un anachronisme volontaire et assumé, l'anachronisme des média. Après avoir fait sourire le spectateur, ils entraînent automatiquement un questionnement : pourquoi le réalisateur a choisi d'introduire ces éléments anachroniques ? Quel est le but ? L'anachronisme permet de « souligner son approche « auto-réfléchie » de l'histoire »<sup>393</sup>, c'est à dire qu'intrinsèquement, l'anachronisme porte en lui une réflexion sur l'histoire et le temps.

Dans *Culloden*, les média – les journalistes ou caméramen – ne sont jamais clairement exposés à l'écran. Nous reconnaissons leur présence grâce au comportement des acteurs qui parlent directement à la caméra ou au supposé journaliste qui se trouve hors-champs. Watkins reconnaît que l'anachronisme permet de « donner un caractère familier à des scènes évoquant une bataille du XVIIIe siècle »<sup>394</sup>, ce qui rejoint mon propos sur le processus d'identification. Mais surtout, en proposant des éléments médiatiques purement anachroniques dans ses films, le cinéaste déplace la problématique des médias dans une époque tout autre. Sortis de son contexte habituel, le journaliste de *Culloden* devient un étranger aux yeux du spectateur le poussant ainsi à la réflexion. C'est le

---

<sup>392</sup> Michèle Lagny, « entre documentaire et fiction, la mémoire-histoire chez Peter Watkins », *op. cit.*, p. 141.

<sup>393</sup> « Anachronism here does not refer to the inaccuracy or inexactitude of facts, but results in highlighting its self-reflexive approach to history » in Melvyn Stokes et Gilles Menegaldo, *op. cit.*, p. 52.

<sup>394</sup> Peter Watkins, *Media crisis*, *op. cit.*, « Avant-propos ».

concept de distanciation de Brecht. Watkins écrit ainsi qu'il a écrit le script de *Culloden* « dans l'espoir que cet anachronisme contribuerait également à saper les fondements même du genre utilisé »<sup>395</sup>.

Dans *La Commune*, Watkins a choisi de faire apparaître à l'écran deux entités anachroniques et inventées de toute pièce. Tout d'abord, le spectateur est introduit dans les décors du film par deux journalistes nommés Blanche Capellier et Gérard Bourlet. Euphoriques et survoltés lorsque les gardes refusent de tirer sur les communards, Blanche et Gérard se munissent d'un microphone et créent sans préméditation la « Télévision Communarde ». En parallèle, le spectateur suit les réactions du camp adverse, celui du gouvernement, par une émission diffusée par « Télé Versailles ». Cette dernière s'impose autoritairement aux spectateurs par un carton à l'écran [fig. 3]. Les reportages qu'elle diffuse sont des interviews d'experts en politique ou des commandants de l'armée, et des retransmissions du discours d'Adolphe Thiers. La Télévision Communarde, quant à elle, couvre les événements en direct et interroge ceux qui y prennent part [fig. 3]. Mais au fur et à mesure de l'avancée du film, Blanche Capellier et Gérard Bourlet sont aux prises de questions bien actuelles sur l'objectivité des média, notamment lorsqu'ils débattent avec le journaliste du *Père Duchêne*, Joaquim Rivière :

« Joaquim Rivière : C'est important de s'en réjouir [de la Commune], mais il faut aussi développer un esprit critique. Vous faites aucune analyse, vous donnez les informations, comme ça, telles quelles. C'est important d'aussi produire des analyses et faire des propositions.

Gérard Bourlet : Oui mais c'est un peu délicat à faire parce qu'on essaye de donner la parole aux gens [...] nous on a plutôt tendance à donner l'opinion des gens, à donner leur avis. [...]

Joaquim Rivière : Oui mais c'est trop court !

Blanche Capellier : Mais on a besoin pour garder les gens comme ça [elle désigne les gens qui regarde la télévision] de quelque chose d'assez saccadé, d'assez bref. »<sup>396</sup>

Grâce à ces anachronismes dans *La Commune*, « on passe d'un récit historique d'une révolte à commémorer au fonctionnement même d'une mémoire vive quasi

<sup>395</sup> *Idem.*

<sup>396</sup> *La Commune*, DVD 1, 1h28min31s.



proustienne »<sup>397</sup>. « Proustienne » dans le sens où Marcel Proust *revit* son enfance par les sens, lorsqu'il goûte alors qu'il est adulte une madeleine trempée dans du tilleul. Watkins et les comédiens revivent la Commune parisienne en l'incarnant<sup>398</sup>, mais aussi par le biais des débats actuels (comme ceux des sans-papiers).

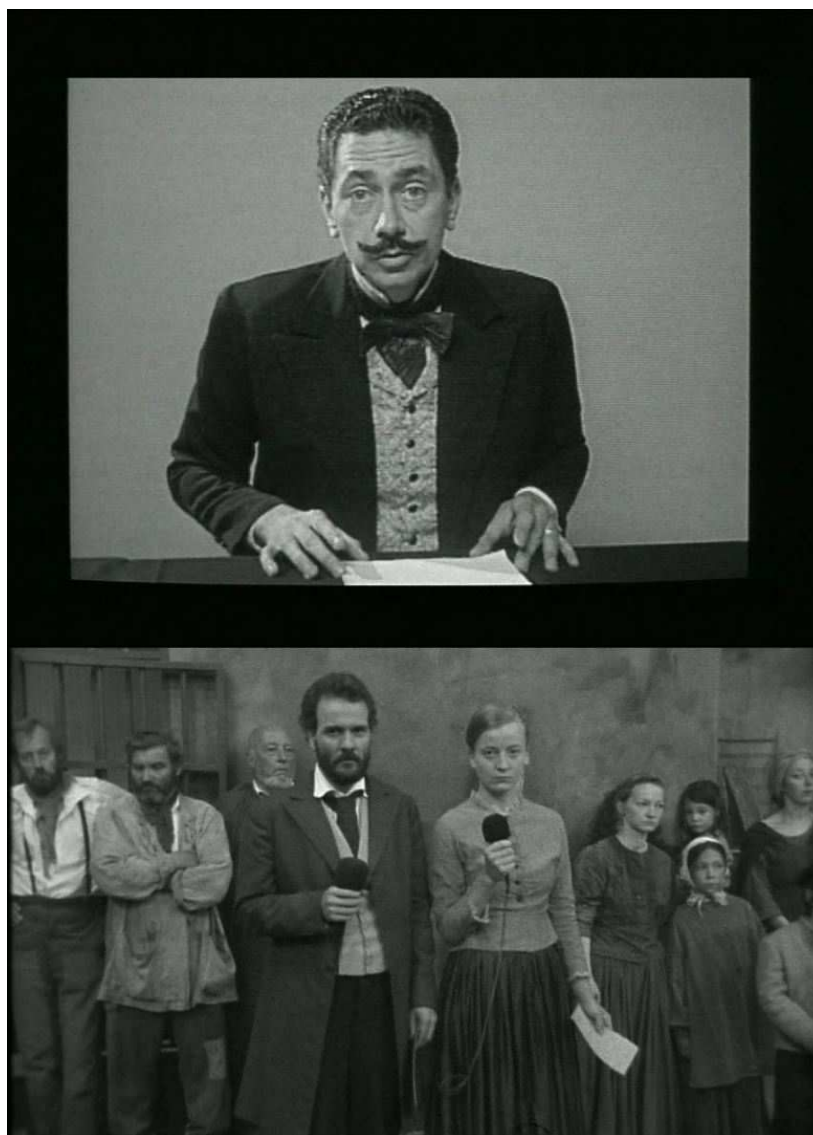


Figure 3 L'anachronisme dans *La Commune* avec en haut, « TV Versailles » et son présentateur dans les studios (28min51s, DVD 1) et en bas la « TV Communarde » au cœur de l'événement (2h32min23s, DVD 1)

<sup>397</sup> Michèle Lagny, « Entre documentaire et fiction, la mémoire-histoire chez Peter Watkins », *op. cit.*, p. 143.

<sup>398</sup> *Infra.*, p. 91.

L'anachronisme des média induit avec lui une technique non-conventionnelle au cinéma : les personnages dans les films de Watkins sont interviewés en permanence, c'est donc naturellement qu'ils regardent l'objectif de la caméra.

### **B) Le regard-caméra, « les yeux dans l'œil qui enregistre »<sup>399</sup>**

Le regard-caméra, comme l'anachronisme, est banni de la réalisation cinématographique classique. Il est interdit de manière informelle car il casse l'illusion du réel. Par convention, la caméra est un « invisible observateur »<sup>400</sup> qui est toujours placé au bon endroit, avec la mise au point faite et qui sait ce qu'il va se passer en suivant – puisque la caméra est toujours tournée dans la bonne direction.

De plus, le regard-caméra rappelle au spectateur qu'il est en position de voyeur. Cette technique « dérange le confort de notre anonymat et de notre détachement »<sup>401</sup> et est censée mettre le spectateur mal à l'aise. Mais comme le dit Chris Marker, « Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra ? »<sup>402</sup>.

De ce fait, regarder l'objectif, cet « œil qui enregistre »<sup>403</sup>, est un geste fort et bien plus qu'une simple ruse pour rendre le public mal à l'aise. Lorsqu'un cinéaste utilise le regard-caméra, il choisit de s'émanciper des conventions. Lorsqu'un acteur regarde l'objectif, il reconnaît à la fois l'existence de la caméra mais aussi l'existence du spectateur et de l'audience. Il met en exergue le processus cinématographique et rappelle que le film est bien une construction et non une réalité. Au début des années 1970, Jean Pierre Oudart suivi de Daniel Dayan se penche sur le regard-caméra et le conçoivent comme une « interdépendance diégétique des personnages de l'histoire et le regard extra-diégétique de la caméra sur le sujet cinématographique »<sup>404</sup>. Selon eux, le regard-caméra est avant tout un échange entre l'acteur ou le personnage qu'il incarne, et la caméra. Dans les années 1990, Paul Willemen ajoute une troisième dimension au

---

<sup>399</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, op. cit., p. 214.

<sup>400</sup> Joseph Gomez, *Peter Watkins*, op. cit., p. 25.

<sup>401</sup> Citation de Jacques Lacan in Paul Willemen, *Looks and Frictions. Essays in Cultural studies and film theory*, 1994 in Ken Nolley, op. cit., pp. 92 – 93.

<sup>402</sup> François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p. 32.

<sup>403</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, op. cit., p. 214.

<sup>404</sup> Ken Nolley, op. cit., pp. 92 – 93.

concept, celle du regard implicite en direction des spectateurs. Dans cette perspective, Peter Watkins rend ce regard explicite<sup>405</sup>.

En effet, dans le cas du cinéaste britannique, le regard-caméra est bien plus qu'une simple technique pour faire croire à un documentaire. Il entre pleinement dans son refus des conventions classiques de réalisation mais renvoie aussi à son désir de déconstruire la réalisation filmique et de pointer du doigt que les images ne reflètent jamais la réalité, même dans un documentaire. En poussant ma réflexion plus loin, le regard-caméra est aussi un moyen de montrer sa conception du temps car il induit une cyclicité des temporalités : l'acteur regarde le spectateur frontalement, « brisant l'homogénéité des scènes historiques pour ouvrir un contre-champ radical : le présent, non pas de l'histoire, mais le nôtre, spectateur regardé par le passé. »<sup>406</sup>.

Il faut remarquer que chez Watkins, l'acteur ne jette pas un simple coup d'œil furtif, non plus qu'il regarde la caméra à travers un miroir<sup>407</sup>. Dans *Culloden*, *The War Game*, *Punishment Park* et *La Commune*, l'acteur confronte la caméra de tout son corps, face à face. Comme il l'explique aux participants, sur le tournage de *La Commune*, regarder l'objectif et reconnaître la présence de la caméra est un comportement naturel, presque un réflexe<sup>408</sup>.

Ajoutons aussi que Watkins a une manière particulière de cadrer les regards-caméra. Lorsqu'un personnage est interviewé, il apparaît en gros plan ou en plan rapproché<sup>409</sup>, sans aucun espace au-dessus de la tête. En effet, le cinéaste réfute directement le *Warner Bros close-up*. Comme il le dit lui-même : « je ferme l'espace au-dessus de la tête pour empêcher la substance de la scène de s'éparpiller [...]. Vous êtes obligé de regarder la personne dans les yeux. »<sup>410</sup> [fig. 4].

---

<sup>405</sup> *Idem.*

<sup>406</sup> *Idem.*

<sup>407</sup> Annexe p. 152.

<sup>408</sup> Geoff Bowie, *L'Horloge universelle - La Résistance de Peter Watkins*, Office national du film du Canada, 2001.

<sup>409</sup> Annexe p. 149.

<sup>410</sup> « I close the air off over the head to stop the strength of the scene going out [...] You are forced to look at the person – into their eyes. » in Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 23.



Figure 4 Exemple de cadrage serré et de regard-caméra dans *The War Game* (24min43s)

### C) Réflexivité et mise en abyme

L'expression de « mise en abyme » est rendue populaire par Lucien Dällenbach, qui l'emprunte lui-même à André Gide à propos de l'héraldique. Dällenbach pose alors une première définition : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »<sup>411</sup>. La mise en abyme appartient d'abord au genre littéraire, comme dans le *Malade Imaginaire*, dans l'*Écume des Jours* de Boris Vian, dans *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, parmi tant d'autres. Mais peu à peu, avec l'invention du cinéma naît ce procédé que l'on appelle communément « film dans le film ». Marie-Thérèse Journot explique dans *Vocabulaire du cinéma* :

« Les pratiques consistant à insérer un film à l'intérieur d'un autre film sont infinies, et leurs appellations sont souvent assez floues,

<sup>411</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Edition du Seuil, 1977, pp. 52 – 61 in Jean-Marc Limoges, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : pour une distinction de termes trop souvent confondus », Université de Toronto, 2005, p. 6.

même si des classifications ont été proposées. On parle de réflexivité [ou] de mise en abyme, sans toujours distinguer les procédés [...] »<sup>412</sup>.

J'ajouterais que la mise en abyme induit aussi l'idée d'une boucle temporelle sans fin, tout comme chaque procédé de réflexivité au cinéma.

Le tableau suivant<sup>413</sup> [fig. 5] fait la distinction des différents procédés compris sous l'expression de « réflexivité » au cinéma. La différence entre « rendre sensible » et « afficher » le dispositif est une question de subtilité. Par ailleurs, une réflexivité hétérofilmique signifie une référence dans un film A, à un film B ; alors que la réflexivité homofilmique signifie la référence dans un film A, à ce même film A.

<b>RÉFLEXIVITÉ</b>			
<i>« phénomène protéiforme dont le plus petit dénominateur commun consiste en un retour du cinéma sur lui-même »</i>			
<b>RÉFLEXIVITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE</b>		<b>RÉFLEXIVITÉ FILMIQUE</b>	
<i>« Rendre sensible »</i> le dispositif	<i>« Afficher »</i> le dispositif	Réflexivité hétérofilmique	Réflexivité homofilmique
<ul style="list-style-type: none"> <li>°Regard ou adresse à la caméra</li> <li>°Violent travelling</li> <li>°Musique appuyée</li> <li>°Retour en arrière</li> <li>°Montage court</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>°Film sur les conditions de production</li> <li>°Film sur la genèse d'une œuvre</li> <li>°Film sur un tournage</li> <li>°Film sur un acteur</li> <li>°Film sur la relation film-spectateur</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>°Remake</li> <li>°Citation</li> <li>°Hommage</li> <li>°Pastiche</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>°Mise en abyme</li> </ul>

Figure 5 Tableau de classification des différents procédés de réflexivité au cinéma.

Concernant la mise en abyme, on peut distinguer trois catégories [fig. 6] : la mise en abyme simple, infinie et aporétique, selon la conception de Lucien Dällenbach. Une mise en abyme simple est « un film dans film » dans le sens le plus large. Une mise en abyme infinie peut être expliquée par la métaphore suivante : lorsque l'on met deux miroirs face à face, le reflet se réfléchit à l'infini. Enfin la mise en abyme aporétique est lorsque le sujet d'un film A est le tournage ou la production même de ce film A.

<sup>412</sup> Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du Cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 52.

<sup>413</sup> Jean-Marc Limoges, *op. cit.*, p. 1.

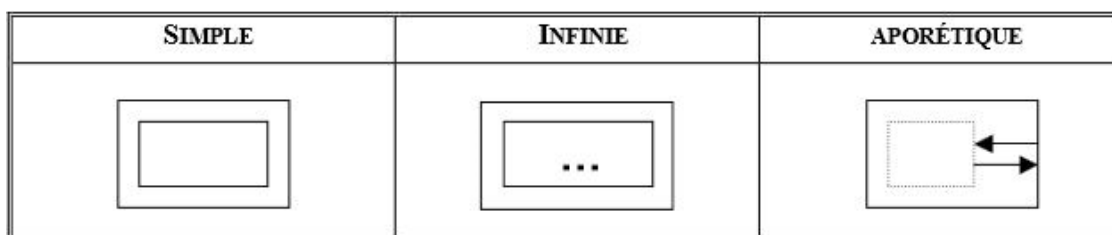


Figure 6 Schéma des trois types de mises en abyme

A n'en point douter, Peter Watkins utilise plusieurs des procédés précédents, parfois en les recroisant et à degré variés.

Pour commencer, dans *Culloden*, Watkins utilise une double réflexivité, à la fois cinématographique et filmique. Il rend sensible, voire affiche, le dispositif : il utilise les regards-caméra, des retours en arrière, et fait un film sur la relation film-spectateur. Néanmoins, il faut souligner que jamais n'apparaît clairement à l'écran le microphone du journaliste, ou encore une caméra. Tout est sous-entendu, le personnage du journaliste demeure hors-champ. Il en est de même dans *Punishment Park*.

Dans *The War Game*, les procédés sont les mêmes que dans *Culloden*. A ceci près qu'avec les entretiens filmés, on peut considérer qu'il fait une mise en abyme aporétique : il filme des acteurs récitant les informations qu'il a lui-même recueillies lors de la préproduction de son film.

Enfin, *La Commune* est le film le plus complexe au sujet de la réflexivité. Watkins met en scène l'événement historique de la commune de Paris, vue par les yeux de la Télévision Communarde et Versaillaise. Comme l'écrit Isabelle Marinone, « sa propre caméra [celle de Peter Watkins] est relayée par deux autres, ouvertement anachroniques, décalées, voire provocatrices, constituant le film et le critiquant, part intégrante et distance nécessaire à la libération des paroles »<sup>414</sup>. Watkins utilise ainsi une mise en abyme simple [fig. 7], infinie, mais aussi aporétique ; tout en rendant sensible et affichant le dispositif cinématographique (les deux acteurs expliquent le processus du tournage au début du film).

<sup>414</sup> Isabelle Marinone, *op. cit.*, p. 54.



Figure 7 Les gardes nationaux regardent une télévision qui retransmet en direct les événements filmés par la Télévision Communale (*La Commune*, DVD 1, 1h27min)

Ce « retour du cinéma sur lui-même » qui prend des formes diverses dans les quatre films de Watkins, sert avant tout « à faire un cinéma qui mette en cause le cinéma »<sup>415</sup>, à pousser l'audience à réfléchir sur le fait que les images filmiques sont une construction. Mais ce sont aussi les témoins d'une conception de l'histoire bien particulière : Watkins met en scène sa vision de l'Histoire, du passé. Avec la mise en abyme, il met à jour la production du film, mêlant ainsi plusieurs niveaux de temporalités.

### III/ RESTITUER L'HISTOIRE A L'ECRAN

Comme l'on peut dire que « les films révèlent moins la réalité qu'une façon de la regarder, de la comprendre »<sup>416</sup>, les films de Watkins révèlent moins l'histoire qu'une façon de la comprendre et de la restituer.

Rappelons que Jacques Revel et Ludivine Bantigny définissent l'historicité comme une « expérience du temps historique »<sup>417</sup>, soit des rapports avec le temps, « engagés dans un

<sup>415</sup> Thierry Méranger, *op. cit.*, p. 82.

<sup>416</sup> Jean Breschand, *op. cit.*, p. 2.

<sup>417</sup> Jacques Revel, « Pratiques du contemporain et régimes d'historicité », *Le Genre humain*, n°35, 2000, pp. 16 – 17 in Ludivine Bantigny « Historicités du 20<sup>e</sup> siècle : Quelques jalons sur une notion », *op. cit.*, p. 15.

présent, qui peut être celui de la mémoire mais tout autant celui de l'action »<sup>418</sup>. A ce titre, Peter Watkins propose cette expérience du temps historique en la faisant vivre pleinement aux spectateurs, mais aussi aux participants à la production de ses films. Dans une dernière tentative de lier passé, présent et futur, les films de Peter Watkins oscillent entre un cinéma au service d'une mémoire des « laissés pour compte » de l'historiographie, mais aussi un cinéma qui pousserait à l'engagement et à la révolte.

### A) Un cinéma de catharsis

Comme l'écrit Gérard Noiriel, « pour être efficace, il faut que la raison rencontre l'émotion. Ce qui est *prouvé* dans la recherche doit être *éprouvé* par le public »<sup>419</sup>.

A ce titre, Watkins produit des films qui se vivent au présent, dans un cinéma qualifié de cathartique. Il conçoit le cinéma comme une « machine à réveiller les gens »<sup>420</sup>. L'histoire est pour lui une expérience vécue à la première personne, « une histoire que l'on « sent en soi », « que l'on éprouve » »<sup>421</sup>. Faire de l'histoire un objet cathartique permet de donner un sens aux souffrances subies par les soldats ou les civils<sup>422</sup>, dans le cas de Watkins. C'est la purgation des passions d'Aristote. Le spectateur et l'acteur se libèrent des angoisses et des pulsions, respectivement en reconstituant ou en assistant à la représentation des événements passés (dans *Culloden* et *La Commune*) ou probables (dans *The War Game* et *Punishment Park*).

Ainsi, le cinéma de Peter Watkins se vit avant de se comprendre. En effet, grâce à l'intrusion du présent dans le passé et vice-versa, l'Histoire est vécue à la fois par les spectateurs, mais aussi par les participants aux films. Joseph Gomez insiste sur cette double dynamique : « c'est une chose de fournir un cadre dans lequel les acteurs d'un film peuvent comprendre ou neutraliser leurs propres peurs, frustrations et haine, ou bien, comme Watkins le dit, « de faire sortir cet abcès qui est en nous tous ». C'est tout

---

<sup>418</sup> *Idem.*

<sup>419</sup> Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre & Politique*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

<sup>420</sup> Peter Watkins, *Cinéma 67*, n°116, mai 1967, pp. 12 – 13 in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Introduction : une machine à réveiller les gens », *op. cit.*, p. 9.

<sup>421</sup> Isabelle Marinone, *op. cit.*, p. 56.

<sup>422</sup> Laurence Van Ypersele, *Questions d'histoire contemporaine: conflits, mémoires et identités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 103.



de même une autre chose de créer un film qui permet à l'audience d'expérimenter une expérience similaire en retour – la crevaison de l'abcès, pour parler ainsi. »<sup>423</sup>.

Les films de Watkins permettent à l'audience de « d'évacuer la haine et le manque de compassion et les préjugés qui sont en beaucoup d'entre nous. »<sup>424</sup> ». Ce processus s'observe en particulier avec *Punishment Park*, le film de Watkins où la violence est la plus présente. De plus, le cinéaste parvient à le montrer à des audiences très diverses : des étudiants, des *marshals* adjoints, des agents des forces de l'ordre de l'académie de police de New York ou des citoyens lambda de la même ville,... Dans chaque cas, le film « provoque des réponses émotionnelles et intellectuelles extraordinaires. »<sup>425</sup>. Les réactions ont tendance à se polariser en opinions extrêmes, comme ce qui est décrit dans le film mais « métamorphosé en comportements moins violent et légèrement moins évident »<sup>426</sup>. Une part des critiques de cinéma est hostile à la sortie de *Punishment Park* et voit en lui une attaque directe contre les Etats Unis, par un réalisateur britannique. Un critique ajoute même qu'il transmettrait « la philosophie communiste »<sup>427</sup> aux spectateurs. N'oublions pas que même si le film sort pendant la période de la détente de la Guerre Froide, les Etats-Unis ne proposent pas moins une politique d'endiguement (*containment*) du communisme. Or *Punishment Park*, sans être un film de propagande, dénonce la loi MacCarran<sup>428</sup> censée recenser les activités communistes ou subversives du pays du continent. De manière générale, Watkins espère, selon ses propres mots, que « *Punishment Park* – de la même façon brutale et douloureuse que la première étape d'une confrontation psychiatrique – conduirait ensuite à une réévaluation de ses propres relations humaines »<sup>429</sup>. Il serait une sorte de catalyseur.

---

<sup>423</sup> « It is one thing to provide a framework in which actors in a film can come to understand or even to work out their own fears, frustrations, and hate, or, as Watkins phrases it, « bring out this abscess which is in us all. ». It is quite another thing to create a film which allows an audience to experience similar therapeutic response – the lancing of the abscess so to speak » in Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 104.

<sup>424</sup> « [...] to flush out hate and lack of compassion and prejudice in so many of us. » in Odd Geir Saether, *interview de Peter Watkins*, 14 août 1975 in *idem*.

<sup>425</sup> « There seems to be a general consensus that the film provokes extraordinary emotional and intellectual responses. » in *ibid.*, p. 106.

<sup>426</sup> « [...] metamorphosed to a less violent and slightly less obvious manner » in *idem*.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>428</sup> *Infra.*, p. 107.

<sup>429</sup> « Punishment Park – in the same raw and admittedly painful manner as stage one in a psychiatric confrontation – will lead forward to a reevaluation of one's own human relationship. », Peter

Il en est de même avec *La Commune*. Les 6h30 de film sont éprouvantes à regarder autant psychologiquement que physiquement, ce qui permet « d'associer toute proportion gardées, le spectateur aux 72 jours de la Commune de Paris. Le temps long est aussi facteur de connivence [chez Watkins]. »<sup>430</sup>.

*Culloden* et *The War Game* ont eu beaucoup d'effet sur les spectateurs aussi, en témoigne la peur des cadres de la BBC de diffuser *The War Game*.

Pour parvenir à un tel engagement des spectateurs, il est nécessaire que les acteurs eux-mêmes fassent l'expérience de la catharsis sur le tournage. Ainsi, par effet de mimétisme à travers l'écran, le public et les participants directs au film pourront « crever l'abcès », pour reprendre la métaphore de Watkins.

Dans cette optique, le cinéaste laisse alors aux acteurs une grande part d'improvisation, quel que soit le tournage. Il accepte de « programmer le hasard »<sup>431</sup> et d'« accueillir l'imprévu dans un cadre donné »<sup>432</sup>.

De plus, Watkins prend soin de choisir les participants aux films en fonction de leur intérêt porté au projet mais aussi de leur engagement politique, ce qui rend les comportements poignants de réalisme. *Punishment Park* [fig. 8]<sup>433</sup> et *La Commune* sont les exemples par excellence. Je ne crois pas que Watkins aurait pu déclencher de telles émotions chez les acteurs si ceux-ci n'étaient pas convaincus par leurs idées, ou s'ils récitaient un texte. La séquence entre la jeune chanteuse et la juge dans *Punishment Park* illustre très bien mes propos<sup>434</sup>.

Watkins atteint un tel niveau qu'il lui arrive de ne plus distinguer la réalité du jeu des acteurs. Dans son entretien avec Joseph Gomez, il raconte une anecdote sur le tournage de *Punishment Park* qui illustre bien mes propos. A la fin du long-métrage<sup>435</sup>, l'officier Edward et ses collègues tentent de capturer les derniers membres du groupe 637, qui, désespérés de survivre, se sont tournés vers la violence. Ils arrivent enfin au drapeau

Watkins, « Punishment Park and Dissent in the West », *Literature/Film Quarterly*, 1976 in Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 120.

<sup>430</sup> Jean-Pierre Jeancolas, *op. cit.*, p. 30.

<sup>431</sup> Nicolas Philibert, Texte destiné à la Cinémathèque québécoise dans le cadre d'une rétrospective de ses films, octobre 2002 in Jean Breschand, *op. cit.*, p. 71.

<sup>432</sup> *Idem.*

<sup>433</sup> L'image de gauche est tirée de Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 102.

<sup>434</sup> Extrait des procès, dont celui de la jeune chanteuse Nancy Smith, consulté le 23 juin 2014 : <<http://www.youtube.com/watch?v=jjM23wNle2M>>

<sup>435</sup> *Punishment Park*, 1h12min.

américain, censé être la fin de tout leur calvaire, mais alors qu'ils sont à quelques pas, les officiers leur tirent dessus à bout portant et tuent deux individus. Les membres restant du groupe 637, à bout de force, se révoltent et lancent des pierres sur les officiers. Très vite, comme par réflexe, un jeune officier tombe à genoux et tire sur le lanceur de pierre qui s'écroule. En hors-champs, la voix de Peter Watkins – qui joue le journaliste – s'écrie « Oh mon Dieu ! Oh mon Dieu ! Coupez ! Coupez !... Coupez la caméra ! »<sup>436</sup>. En réalité, Watkins explique que cette scène a été tournée après une journée très éprouvante à cause de la fatigue et de la chaleur. Toute la tension accumulée pousse le jeune acteur qui joue l'officier à tirer, à « passer ses nerfs » sur quelque chose. Les deux lanceurs de pierre en face improvisèrent et simulèrent leur mort. Watkins cru d'abord que les balles à blanc avaient été échangées par des balles réelles. La voix que l'on entend est bien celle d'un réalisateur qui croit que la scène qui vient de se dérouler sous ses yeux est réelle...



Figure 8 Sur le tournage de *Punishment Park*, on ne distingue plus les acteurs des techniciens, ces derniers jouant leur propre rôle dans le film (à gauche). Lee Robert Brown doit être physiquement restreint lors de son procès (8min24s, à droite).

On comprend bien que cette recherche de catharsis à travers la reconstitution de l'histoire au cinéma peut être dangereuse. Il y a tellement d'émotions, de violences psychologiques et physiques dans les films de Peter Watkins qu'il est difficile de remettre en question « l'élaboration cinématographique de l'Histoire »<sup>437</sup> du cinéaste. Le cinéma de catharsis peut avoir l'effet contraire désiré par Watkins : le spectateur et

<sup>436</sup> « Oh God ! Oh God ! Cut ! Cut ! ... Cut the camera ! » in *Punishment Park*, 1h12min50s.

<sup>437</sup> Ken Nolley, *op. cit.*, p. 100.

l'acteur sont tellement aux prises de ses émotions qu'il n'y a plus de place pour la réflexion. Pour tenter d'y remédier, Watkins met son cinéma de catharsis au service d'un idéal plus grand.

### **B) Commémoration et résistance à l'*establishment***

Comme l'écrit Gilles Deleuze, « L'histoire est essentiellement longitudinale, la mémoire est essentiellement verticale. L'histoire consiste essentiellement à passer le long de l'événement. La mémoire consiste essentiellement, étant dans l'événement, avant tout à ne pas en sortir, à y rester, et à le remonter en dedans. »<sup>438</sup>. Après visionnage des films de Watkins, il est certains qu'il « remonte en dedans », qu'il vit et fait vivre les événements. La question se pose, dans quel but Watkins fait-il cette liaison cathartique entre le passé et le présent ? Pourquoi dévoile-t-il à l'écran son historicité, sa propre conception du temps ? Comme l'explique Gérard Noiriel à propos de Berthold Brecht, après avoir acquis la participation active du spectateur – par la catharsis dans le cas de Watkins, on peut espérer changer l'audience et faire en sorte qu'elle renonce à ses préjugés<sup>439</sup>.

C'est ainsi que Watkins construit à l'écran une mémoire dans le sens où l'entend Jacques Le Goff, « ce qui reste du passé dans le vécu des groupes [et qui a pour fonction] de servir au présent et à l'avenir. »<sup>440</sup>. Fidèle à l'histoire sociale anglaise, le cinéma de Peter Watkins construit la mémoire des oubliés et par cette opération même, il veut conduire le spectateur à résister. A n'en point douter, il emprunte autant à l'histoire-mémoire qu'à l'histoire-science, dans le sens où il « réhabilite des victimes [et] dénonce des coupables »<sup>441</sup>, mais son ambition est aussi « d'expliquer le passer [...] pour aider les citoyens à mieux affronter les problèmes du présent »<sup>442</sup>.

Watkins construit alors une mémoire des « vaincus », des « oubliés » de l'histoire. Dès son premier métrage professionnel, *Culloden*, il souhaite entre autres réhabiliter la mémoire des Highlanders dont la culture a été délibérément bridée par les

---

<sup>438</sup> François Niney, « Edward Munch ou l'anti-biopic », *op. cit.*, p. 125.

<sup>439</sup> Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre & Politique*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>440</sup> Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 177 in Michèle Lagny, « Entre documentaire et fiction, la mémoire-histoire chez Peter Watkins », *op. cit.*, p. 143.

<sup>441</sup> Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre & Politique*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>442</sup> *Idem*.

forces anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle. La voix-off explique sur le dernier plan du film, un travelling\* montrant les visages des Highlanders défaits :

« Systématiquement et à grand renfort de lois, [les politiciens anglais] ont procédé à éliminer toutes les choses qui ont fait de cet homme [un Highlander], un homme unique et ce qui lui donnait la force qu'ils craignaient tant. [...] Ainsi, moins d'un siècle après Culloden, les Anglais et les Ecosseis des Lowlands ont établi à jamais leur religion, leur commerce, leur culture, leur dynastie régnante. Et ce faisant, ils ont détruit une race d'hommes. Ils ont créé un désert et l'ont nommé « paix » »<sup>443</sup>.

De même, en réalisant *La Commune*, Watkins espère réhabiliter la mémoire des Communards et de leur œuvre même si elle fut un échec. En effet, il juge la Commune trop absente des programmes d'enseignement français, trop occultée, comme il l'explique dans *Media Crisis*. Watkins se place ainsi à l'encontre de l'histoire des grands hommes et propose plutôt une histoire alternative. Ainsi, « pour Peter Watkins comme pour les historiens marxistes, l'histoire est la mémoire du peuple, son arme objective contre les doctrines subjectives imposées par les puissants (religieux, politiques ou économiques) »<sup>444</sup>. En ce sens, Watkins se rapproche du *Free Cinema*<sup>445</sup> et de Lindsay Anderson qui écrit en 1956 qu'un cinéaste doit « rendre possible une prise de conscience en redonnant aux classes populaires le sens de leur valeur humaine, de leur importance dans l'histoire passée et présente, de leur dignité. »<sup>446</sup>. Il continue et dit que « le rôle du cinéaste n'est pas d'inciter directement à une action politique, ce qui, dans la situation actuelle d'une Angleterre en voie de total embourgeoisement, serait particulièrement vain »<sup>447</sup>.

---

<sup>443</sup> « Systematically and with due parliamentary registration, [the English government] proceeded to eliminate all things that made this man [a Highlander] unique and that gave him the strength they so feared. [...] Thus, within a century from Culloden, the English and the Scottish lowlanders had made secure forever their religion their commerce, their culture, their ruling dynasty. And in so doing has destroyed a race of people. They have created a desert and have called it "peace". » in *Culloden*, 1h06min.

<sup>444</sup> Antoine Coppola, « Documentaire et mémoire historique chez Peter Watkins et Inamura Shohei » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 144.

<sup>445</sup> *Supra.*, p. 56.

<sup>446</sup> Cité par Guy Marsolais, *L'Aventure du cinéma direct*, Seghers, 1974, p. 72 in Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>447</sup> *Idem.*

En effet, Watkins vise d'abord une prise de conscience du spectateur et des participants à ses films. Il veut pousser à réfléchir sur la place de l'Histoire et des médias dans la société actuelle. Il n'a d'ailleurs jamais cessé de dire que « l'Histoire, [...] le rôle que nous y jouons, notre compréhension de sa signification, a été simplifiée de façon grossière et dangereuse par les récits des séries TV et par le cinéma commercial [...]. [La télévision] a gravement nuit à notre propre participation dans le processus vivant de l'histoire. »<sup>448</sup>.

Grâce au cinéma et à l'histoire, Watkins lance avant tout un appel à résister, pas forcément à se révolter<sup>449</sup>. C'est-à-dire qu'il promet dans ses films « l'acte de se remémorer un passé et de construire des images de ce passé comme une forme importante de participation sociale »<sup>450</sup>. *La Commune* correspond le plus à cette idée : tous les membres de l'équipe, professionnels ou non, se sont emparés de l'histoire et chacun a participé à la construction d'une mémoire. En ce sens, il contre délibérément tout un pan du système hollywoodien classique qui impose une hiérarchie et une séparation des acteurs, du réalisateur et du producteur.

Mais de la résistance à la révolte, il n'y a qu'un pas, et Watkins demeure ambigu à ce sujet. Il s'est toujours qualifié d'apolitique. Néanmoins, ses films sont politiques au sens premier du terme : ils ont trait à la *polis* et cherchent à comprendre la vie des hommes en collectivité tout en retranscrivant les conflits inhérents. Or, comme l'écrit Emmanuel Barot, « le politique est par essence conflit »<sup>451</sup>.

Par ailleurs, même si Sébastien Denis soutient le contraire<sup>452</sup>, je pense que *Culloden*, *The War Game*, *Punishment Park* et *La Commune* sont des films militants, du moins, comme l'entend Guy Hennebelle. En effet, Watkins réalise « un cinéma de combat, qui se met d'emblée et par définition, au service de la classe ouvrière et des autres classes ou catégories populaires en s'assignant une fonction de contre-information, d'intervention

---

<sup>448</sup> Entretien avec Peter Watkins à propos de l'histoire du Christchurch College in Joseph Gomez, « Nous faisons tous partie de l'Histoire : temps, histoire et subversion de la monoforme » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 112.

<sup>449</sup> Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Introduction : une machine à réveiller les gens », *op. cit.*, p. 12.

<sup>450</sup> Ken Nolley, *op. cit.*, p. 100.

<sup>451</sup> Emmanuel Barot, *op. cit.*, p. 235.

<sup>452</sup> Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Introduction : une machine à réveiller les gens », *op. cit.*, p. 10.

ou de mobilisation »<sup>453</sup>. Si le cinéma de Watkins propose une « contre-information » évidente, il est vrai cependant qu'il n'incite pas directement à « l'intervention ou la mobilisation ». Il propose avant tout une prise de conscience aux spectateurs et aux participants à ses tournages. Comme l'écrit Eisenstein, le film doit « faire que l'audience s'aide d'elle-même, pas qu'elle se divertisse. L'agripper, pas l'amuser. [Il doit] fournir l'audience avec des cartouches, pas dissiper l'énergie qui est emmagasinée dans la salle de cinéma »<sup>454</sup>.

Ainsi, « c'est ce à quoi abouti finalement la vision de l'histoire de Peter Watkins : notre sentiment du passé est toujours [...] contingent, déformé et partial, mais malgré toute son indétermination, la contemplation collective de notre histoire partagée continue d'avoir de l'importance. »<sup>455</sup>.

En somme, travailler sur l'histoire, c'est avant tout travailler sur le temps, comme le prouve Peter Watkins. En mettant en scène son rapport au temps, il rejoint la notion de « régime d'historicité » d'Hartog. Mais surtout, il en fait un objet de subversion en utilisant des procédés cinématographiques en contradiction avec les productions classiques. Il propose d'introduire l'anachronisme, le regard-caméra et la mise en abyme. Mais ces procédés lui permettent, consciemment ou non, de retranscrire à l'écran sa vision du temps historique, son historicité. Il donne ainsi à voir au spectateur une histoire cyclique marquée de pessimisme où se mêlent passé, présent et futur. Ainsi, ses films sur l'histoire se vivent au présent - aussi bien pour le spectateur que pour les acteurs – tout en construisant une mémoire. Ce jeu sur les temporalités est poussé à son paroxysme dans *The War Game* et *Punishment Park*, avec lesquels il propose une histoire au conditionnel.

---

<sup>453</sup> Guy Hennebelle, *op. cit.*, p. 12.

<sup>454</sup> « Make the audience help itself, not to entertain it. To grip, not to amuse. To furnish the audience with cartridges, not to dissipate the energies that it brought into the theater. », Serge Eisenstein, *Film Form*, 1949 in Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 119.

<sup>455</sup> Ken Nolley, *op. cit.*, p. 100.

**CHAPITRE 3****L'histoire contrefactuelle chez Peter Watkins**



Le mélange des temps passés et présents cher à Watkins se retrouve aussi dans l'intrusion d'un futur probable dans le présent ou le passé. Après avoir introduit l'anachronisme dans ses films, il propose une autre expression que l'historien a tendance à rayer de son vocabulaire : « Et si... ? ».

Je propose ici une première approche de l'histoire contrefactuelle, dans un chapitre au caractère conclusif puisqu'il permet de revenir sur les aspects majeurs du travail de Peter Watkins. Ce chapitre permettra de comprendre les qualités mais aussi les contradictions qui sous-tendent le raisonnement contrefactuel, peu reconnu dans la discipline historique, particulièrement en France. Watkins propose d'adapter la démarche contrefactuelle à l'écran dans *The War Game* et *Punishment Park*. Si l'histoire contrefactuelle (HCF) lui permet d'exprimer ses opinions anti-nucléaire et antimilitariste, il défend aussi, sûrement inconsciemment, la « possibilité d'une pensée historienne sur l'avenir »<sup>456</sup>. Il met en scène ce qui a été le « futur probable » des individus des années 1960 pour *The War Game* et des années 1970 pour *Punishment Park*. Il rend sensible à l'écran les mentalités – dans le sens de représentations collectives – d'une époque. C'est ce qu'Arlette Farge a désigné comme l'« appel du possible »<sup>457</sup>, le fait qu'à un moment donné, pour les individus de l'époque, il y eut plusieurs futurs possible, tout comme pour nous aujourd'hui. Le raisonnement contrefactuel défend la contingence de l'histoire, ce qui aurait pu être ou non.

L'utilisation au cinéma d'une telle démarche est rare, ou du moins peu de cinéastes l'ont utilisée comme Watkins. Les films et les ouvrages de science-fiction, qu'ils soient uchroniques ou pas, traitent en général d'un futur lointain et reposent sur la vision propre à une personne, sur l'imaginaire d'un auteur. Contrairement à l'histoire contrefactuel, la science-fiction se caractérise par les « transgressions de la raison »<sup>458</sup> et de l'« acceptation universelle du vraisemblable »<sup>459</sup>.

La rareté de l'utilisation de l'histoire contrefactuelle au cinéma tient sûrement du fait que ce raisonnement « joue » avec les faits historiques et propose des réalités alternatives

---

<sup>456</sup> Vincent Duclert, *L'Avenir de l'histoire*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 4 – 6 et p. 29 in Ludivine Bantigny, « Historicités du 20<sup>e</sup> siècle : Quelques jalons sur une notion », *op. cit.*, p. 25.

<sup>457</sup> Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, p. 16.

<sup>458</sup> Jacques Goimard, « science-fiction », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 juin 2014 : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/science-fiction/>>

<sup>459</sup> *Idem.*

aux faits historiques connus, ce que le film du genre historique n'accepte pas<sup>460</sup>. Ainsi, citons à titre d'exemple Franck Capra qui utilise le raisonnement contrefactuel dans *It's A Wonderful Life* (1946), Martin Scorsese dans *The Last Temptation of the Christ* (1988), Quentin Tarantino dans *Inglorious Bastards* (2009), Joe Wright dans *Atonement* (2007), ...

## **I/ LA « WHAT-IF-HISTORY » : L'INTRUSION DU CONDITIONNEL DANS L'HISTOIRE**

Comme je l'ai expliqué précédemment<sup>461</sup>, le temps en histoire peut être appréhendé de façon multiple. Certains historiens soutiennent que l'on ne peut réduire le temps historique au simple schéma passé/présent /futur, mais qu'il existe au contraire plusieurs temporalités.

L'histoire contrefactuelle (HCF) se place dans cette optique. Elle est aussi appelée la « What If History », l'histoire avec des si. Le raisonnement contrefactuel « s'imisce partout, comme un processus mental de réflexion sur l'histoire (du monde ou personnelle) ou l'expression bien souvent de regret »<sup>462</sup>. Il consiste à réinventer l'histoire, à imaginer les conséquences d'un événement qui se serait passé différemment de la version communément enseignée<sup>463</sup>, en somme, à imaginer un futur alternatif. Par exemple, que ce serait-il passé si Ponce Pilate avait gracié Jésus ? Ou, exemple que l'on rencontre plus souvent, que ce serait-il passé si Hitler et les forces allemandes avaient gagné la Seconde Guerre mondiale ? Elle est souvent reléguée au rang de fiction ou comme un simple exercice amusant car « le but de l'homme pratique est de faire au mieux avec ce qui est ; et toute spéculation concernant ce qui aurait pu être tend à distraire son attention, dissiper son énergie et affaiblir son action. »<sup>464</sup>. De plus, Raymond Aron ajoute que « la plupart des historiens, et nous tous d'ailleurs, avons tendance à croire que le passé a été fatal, et que l'avenir est indéterminé. Or le passé a été l'avenir des acteurs ; il ne devient fatal qu'au seul sens où il a été et ne peut plus être

---

<sup>460</sup> *Supra.*, p. 80.

<sup>461</sup> *Supra.*, p. 75.

<sup>462</sup> Eric Henriet, *L'uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009, pp. 37 – 38.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 54.

changé. Mais il n'était pas fatal avant qu'il ne devienne réel »<sup>465</sup>. C'est-à-dire qu'il est difficile de prendre conscience pour l'histoire que les individus du passé ont envisagé plusieurs futurs possibles lorsqu'ils ont vécu. L'histoire contrefactuelle permet de rendre compte de ces futurs possibles. C'est ainsi qu'elle pose des questions fondamentales pour l'historien, « le plaisir de lecture, les rapports histoire/fiction, l'expérimentation en sciences humaines, la question de l'imputation causale, de la vérité et du déterminisme en histoire »<sup>466</sup>.

Pierre Singaravérou et Quentin Deluermoz insistent sur le fait que le raisonnement contrefactuel a pourtant toujours été utilisé par l'historien de manière subconsciente, mais le champ de recherche d'histoire contrefactuelle ne s'est constitué que dans l'après Seconde Guerre mondiale et les années 1960. Il est intéressant de noter que l'HCF et l'uchronie – le genre littéraire qui s'y rattache – sont peu reconnues en France, mais au contraire est beaucoup plus dynamique dans les pays anglo-saxons (les îles britanniques, les Etats Unis, l'Inde...). Je pense que c'est donc assez naturellement que Peter Watkins s'est tourné vers cette forme de l'histoire, justement au début de sa carrière dans les années 1960.

La démarche contrefactuelle n'est devenue l'histoire contrefactuelle qu'au terme de sa différenciation avec l'uchronie. Ce genre littéraire émerge au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle grâce au fort engouement pour l'histoire, conjuguée à l'« essor et de la forme romanesque »<sup>467</sup> et à une « sensation d'une « fuite du temps » »<sup>468</sup>. Les premiers écrits considérés comme uchronique sont ceux de Louis Geoffroy, *Napoléon et la conquête du monde 1812 – 1832, Histoire de la monarchie universelle* (1836) et l'article de Charles Renouvier « Uchronie » (1857) publié dans *La Revue philosophique et religieuse*. Renouvier décrit l'uchronie comme « l'illusion d'imaginer que la chose même qui arrive pourrait n'arriver pas comme elle arrive »<sup>469</sup>. Mais à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, la discipline historique se constitue comme telle et ancre sa méthode dans la

---

<sup>465</sup> Raymond Aron, *Leçons sur l'histoire*, 1991 in *idem*.

<sup>466</sup> Pierre Singaravérou et Quentin Deluermoz, « Explorer le champ des possibles. Approches contrefactuelles et futurs non advenus en histoire » in *Revue d'histoire Moderne et Contemporaine*, Vol. 59, n°3, 2012, p. 71.

<sup>467</sup> *Idem*.

<sup>468</sup> *Idem*.

<sup>469</sup> Renouvier, Charles, « Uchronie, tableau historique, apocryphe des révolutions de l'Empire romain et de la formation d'une fédération européenne » in *La Revue philosophique et religieuse*, 1857 in *ibid.*, p. 72.

recherche de l'objectivité et de la vérité. En résulte une « défictionnalisation de l'histoire »<sup>470</sup>. En France, le tournant méthodique éloigne naturellement le raisonnement contrefactuel de l'histoire. Au contraire, en Angleterre, l'histoire contrefactuelle demeure, notamment avec les écrits d'Arnold Toynbee. Tout comme l'histoire événementielle de cette époque, elle s'attache aux grands hommes et événements historiques considérés comme majeurs. L'HCF anglaise se base sur les travaux de l'économiste allemand Max Weber (1864 – 1920). Il propose un modèle, « une version plus dure, qui met en avant [la] dimension « scientifique » »<sup>471</sup> de l'histoire contrefactuelle en 1906, dans *Essais sur la théorie de la science*. Son but est le même que les premiers méthodiques Langlois et Seignobos : il tente de justifier le statut de l'histoire comme science « objective ». Selon lui, le raisonnement contrefactuel permet de mesurer et de hiérarchiser les causes déterminantes d'un événement historique qu'il appelle « possibilités objectives ». Cette opération permet ainsi de jauger la portée historique d'un événement. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, dans les années 1945 et 1950, le modèle de Max Weber domine l'histoire contrefactuelle.

En parallèle, dans les années 1960, l'uchronie connaît un regain grâce à l'engouement pour la science-fiction, notamment avec les romans de Philip K. Dick. A partir de ces années, les champs de l'histoire contrefactuelle se diversifient. Elle est utilisée en cliométrie, notamment avec l'ouvrage de Robert Fogel *Railroads and American Economic Growth : essays in Econometric History* (1964). Pour les cliomètres, l'HCF permet de « mesurer le décalage entre ce que l'on a réellement observé et ce qui aurait pu se produire dans des circonstances différentes. Seule la mesure de ce décalage autorise l'historien et l'économiste à évaluer l'influence d'un facteur sur une évolution donnée »<sup>472</sup>. L'histoire contrefactuelle est aussi utilisée dans l'étude des relations internationales, avec deux modèles concurrents : celui de Philip Tetlock de l'Université de Berkeley et Richard Lebow de la London School of Economics, contre Gary King et Langche Zeng de l'Université de Harvard. Ces derniers ont collecté des informations sur les processus de démocratisation afin de répondre à la question : « que se passerait-il si davantage de pays dans le monde étaient

---

<sup>470</sup> Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, *ibid.*, p. 71.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 74.

démocratiques ? »<sup>473</sup>. Comme le souligne Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, la « réduction mathématique à des situations très différentes »<sup>474</sup> ainsi que le choix des catégories est très discutable. Par ailleurs, dans les années 1970, l'HCF est souvent traitée sous l'angle nationaliste et politique, notamment en Inde.

Mais si l'utilisation et la reconnaissance de l'HCF est croissante, elle n'est pas exempte de critiques. En Angleterre, les historiens de l'histoire sociale, Eric Hobsbawm et Edward Thompson l'ont un temps considéré comme une « merde non-historique »<sup>475</sup>. Thompson s'attaque en particulier aux travaux de Robert Fogel. Il est vrai que les historiens utilisant l'HCF souhaitent se démarquer de l'histoire sociale à tendance marxiste<sup>476</sup> des années 1960, tout comme Niall Ferguson qui en 2001 publie *Virtual History* qui « s'inscrit dans les prolongements de la tradition britannique des années 1930 »<sup>477</sup>. D'autres critiques de l'HCF insistent sur le risque de la promotion d'une forme de l'histoire qui se passe d'archives et qui s'enferme dans des modèles de probabilités ; ou encore soulignent le fait qu'il y a suffisamment d'événements historiques à traiter pour en inventer d'autres...<sup>478</sup>.

Pierre Singaravélou ne cache pas que l'histoire contrefactuelle est en effet une démarche qui contient des ambiguïtés et des contradictions. En premier lieu, elle est factuelle et positiviste<sup>479</sup> et de ce fait à tendance à oublier de mettre à jour les structures profondes. Elle s'appuie plus sur le « temps court » de Braudel que le temps long. De plus, elle porte en elle une « régression historiographique »<sup>480</sup> puisqu'elle se tourne trop souvent vers les grands faits et les grands hommes. Néanmoins, l'histoire contrefactuelle peut éventuellement contribuer à redonner leur place à certains facteurs ou à certaines données.

Depuis les années 1990, on assiste à un renouvellement des débats en HCF, entre autre autour de la colonisation. Elle est encore largement imprégnée des bords politiques des auteurs, ce qui fait écrire à Richard Evans, historien de l'Allemagne, que c'est un « outil

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>474</sup> *Idem.*

<sup>475</sup> Edward P. Thompson, *The poverty of Theory and Other Essays*, Londres, Merlin Press, 1980 in *idem.*

<sup>476</sup> Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, *ibid.*, p. 76.

<sup>477</sup> *Idem.*

<sup>478</sup> *Idem.*

<sup>479</sup> Le positivisme est un courant de pensée selon lequel les sciences doivent s'appuyer exclusivement sur des faits avérés et vérifiés par l'expérience.

<sup>480</sup> Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, *op. cit.*, p. 87.

intéressant mais dangereux »<sup>481</sup>. En effet, Niall Ferguson publie en 2004 *Empire. How Britain made the modern world*, dans lequel il défend une vision néo-conservatrice de l'histoire et un bilan positif de la colonisation.

En étudiant l'historiographie de l'histoire contrefactuelle, on comprend les affinités que peut entretenir Peter Watkins pour ce type de raisonnement. Certains aspects de l'HCF retranscrivent bien les ambiguïtés des travaux du cinéaste, au premier lieu le mélange entre fiction et réalité historique. De manière générale, l'HCF renvoie aux questionnements et aux problématiques qui sous-tendent la discipline historique, elle « [fait] saillir certaines des tensions profondes du discours historiques »<sup>482</sup>, les met à jour. En ce sens, Watkins utilise l'HCF, conjuguée à d'autres processus cinématographiques, pour exercer une remise en cause des média, mais aussi sur l'histoire. De cette introduction du futur conditionnel naît un « cinéma fondamentalement paranoïaque et pessimiste [...] comme s'ils devaient advenir, voir comme s'ils étaient advenus, les processus de la dégradation démocratique, armant notre conscience pour mieux assister au spectacle, aussi navrant que jubilatoire, de la trahison des démocraties. »<sup>483</sup>.

## **II/ PETER WATKINS ET L'HCF : UNE EXPERIENCE ENTRE FICTION ET REALITE**

La démarche contrefactuelle comporte des contradictions, qu'il serait vain de nier. Ce sont ces ambiguïté qui traduisent le mieux l'équivoque des travaux de Watkins, notamment leurs caractères de « fiction documentaire » et expérimental.

### **A) Un récit fictionnel ?**

Tout d'abord, l'HCF renvoie à la problématique d'une histoire toujours en tension entre « science et fiction »<sup>484</sup>. La discipline oscille entre une démarche scientifique et un

---

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>483</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 240.

<sup>484</sup> Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, *op. cit.*, p. 80.

« recours à la narration, à l'imagination ou à la fiction »<sup>485</sup> ; une contradiction mise à jour dans les années 1990 avec le *linguistic turn* (Hayden White). Ce débat rappelle celui sur « la distinction entre sciences de la nature et sciences de l'homme, entre modèle et récit »<sup>486</sup>, dans le sens où la discipline historique oscille entre l'élaboration d'hypothèses basées sur des preuves et l'interprétation, la narration où entre en compte une grande part de la vision personnelle du chercheur. Dans toute HCF, il y a une part d'imagination indéniable mais qui est « bridée » par un ancrage dans les faits historiques. La version alternative de l'histoire, la part imaginative s'appuie sur des sources historiques pour en faire une probabilité plausible, pour ne pas en faire une uchronie ou de la science-fiction. Et Watkins de pousser ce paradoxe encore plus loin. Dans *The War Game* par exemple, « la fiction du futur est vraie tandis que la réalité du présent est fausse »<sup>487</sup>, c'est à dire qu'il parvient à rendre réaliste, à rendre « croyable » un futur probable qui par définition n'a pas existé (si ce n'est dans les craintes de la population) ; alors que par opposition, Antoine de Baecque écrit que « les scènes de la vie quotidienne anglaise avant l'explosion ont un fort goût de fantaisie »<sup>488</sup>. Ce dernier point est discutable. Il m'est difficile de voir la « fantaisie » dans la mise en scène du quotidien dans *The War Game*. Mais retenons que Watkins parvient à rendre plausible une attaque nucléaire sur l'Angleterre. Dans un entretien, Watkins insiste sur ses innombrables recherches qui ont conduit à la construction mathématique de sa pyramide des probabilités d'attaques nucléaires<sup>489</sup>. De ce fait, *The War Game* « ne peut être mise de côté comme un simple récit fantastique »<sup>490</sup>.

Or, Watkins utilise le raisonnement contrefactuel pour réaliser des « fictions de sociétés »<sup>491</sup>, comme l'écrit le critique Raymond Durnat à propos de *Punishment Park*. Depuis le début de sa carrière, Watkins a été attiré par l'idée de faire de l'HCF car celle-ci propose justement un modèle narratif alternatif d'une fiction qui s'ancre dans le réel. Dès 1956, il est frappé par les photos du soulèvement de Budapest dans *Paris-Match*. Il précise que c'est à cette date « qu'[il] a commencé à entreprendre [des] efforts de

---

<sup>485</sup> *Idem.*

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>487</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>488</sup> *Idem.*

<sup>489</sup> *Supra.*, p. 29.

<sup>490</sup> « Yet because of the research and this so-called mathematical pyramid, which employed the most conservative estimates in all categories, Watkins insisted that his film could not be dismissed as a random fantasy » in Joseph Gomez, *Peter Watkins*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>491</sup> « society fiction » in *ibid.*, p. 71.

recherches d'une autre représentation des faits historiques : représenter sans que ce soit véritablement une fiction, et faire un cinéma qui mette en cause le cinéma »<sup>492</sup>. Comme il le dit lui-même, il utilise « une démarche composite »<sup>493</sup> qui consiste à « impliquer le public en représentant la réalité sans que ce soit une fiction »<sup>494</sup>.

Par ailleurs, une des grandes critiques adressée à l'HCF est qu'elle propose un « pacte de lecture »<sup>495</sup> : l'auteur propose un *turning point*, un point clef, où les faits que l'on connaît divergent et deviennent une fiction, une histoire alternative. Par ceci, l'HCF « [sépare] artificiellement « réel » et « imaginaire » alors que l'imaginaire fait partie des réalités sociales »<sup>496</sup>. C'est un paradoxe inhérent à l'HCF, elle « efface [...] l'intérêt du recours à l'imagination en histoire »<sup>497</sup>, tout en faisant la promotion... Mais cette remarque s'applique difficilement aux films de Watkins. Dans *The War Game* et *Punishment Park*, il propose certes des *turning points* mais sans expliciter exactement à quel moment l'histoire diverge. Le spectateur est d'emblée plongé dans le récit contrefactuel. Dès l'ouverture de *Punishment Park*, il annonce en voix-off que « depuis l'article 2 de la loi de 1950 sur la sûreté intérieure, le MacCarran Act, le Président des USA a le droit, sans même l'approbation du Congrès, de décider s'il y a insurrection aux Etats Unis et de déclarer l'état d'urgence. Le Président a alors le droit d'appréhender et de détenir toute personne censée être susceptible de commettre ultérieurement des actes de sabotage. Les personnes appréhendées seront interrogées sans remise en liberté sous caution, ou besoin de preuves pour être ensuite incarcérées dans des lieux de détention. »<sup>498</sup>. En effet, le MacCarran Act ou Internal Security Act (ISA) est voté à majorité par le congrès des Etats Unis, malgré le veto du président Truman. Cet acte détermine l'enregistrement auprès du ministère de la justice de tous les communistes ainsi que l'interdiction de postuler pour un emploi public. De plus, il

---

<sup>492</sup> Thierry Méranger, *op. cit.*, p. 83.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>494</sup> *Idem.*

<sup>495</sup> Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, *op. cit.*, p. 87.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>497</sup> *Idem.*

<sup>498</sup> « Under the provision of title 2 of the 1950 internal security act, also known as the MacCarren act, the POTUS is still authorized without further approval by the congress to determine an event of insurrection within the United States and to declare the existence of an internal security emergency. The President is then authorized to apprehend and detain each person as to whom there is reasonable ground to believe probably will engage in certain future acts of sabotage. Persons apprehended shall be given a hearing without right of bail without the necessity of evidence and shall then be confined to places of detention. » in *Punishment Park*, 4s.



instaure une commission de contrôle des activités subversives afin de surveiller quiconque suspecté « d'activités subversives ». Comme l'explique Watkins, le Président et le Congrès peuvent retenir de « potentiels espions »<sup>499</sup> qui selon eux menacent la sécurité nationale des USA. Bien qu'il se soit appuyé sur une loi existante, à aucun moment dans le film, il précise que le « parc de punition » qu'il présente est fictif. De même dans *The War Game*, la menace d'un bombardement nucléaire sur l'Angleterre est réelle durant la Guerre Froide tout comme les plans d'urgences proposés, mais le Kent n'a jamais reçu de telles attaques. Peter Watkins ne propose ainsi que très peu d'indicateurs temporels dans ses HCF et comme il l'explique dans une lettre ouverte à la presse en 1972 : « *Punishment Park* se passe aujourd'hui, demain, hier ou dans cinq ans. »<sup>500</sup>. En effet, juste après sa sortie, de nombreux critiques de cinéma et spectateurs voient en ce long métrage une attaque contre les Etats Unis et la politique du président républicain Nixon (1969 – 1974). A tel point que, devant cette incompréhension de sa méthode par une certaine partie de l'audience, Watkins est poussé à se justifier. Dans ses explications, il insiste sur l'universalité de *Punishment Park*. Je pense en revanche que Watkins a délibérément choisi de tourner en Californie et *a fortiori* de débiter son film en citant l'acte McCarran de 1950. Je ne doute pas de son intention de critique universelle, mais le cinéaste a conscience que les Etats Unis sont le théâtre dans les années 1960 et 1970 de répressions violentes, notamment avec les « Chicago Seven » et la fusillade de Kent State<sup>501</sup>.

## B) L'expérimentation chez Watkins

Par ailleurs, Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz écrivent que l'on peut « envisager des usages plus expérimentaux de la démarche »<sup>502</sup> et que l'histoire contrefactuelle est en elle-même une expérimentation. C'est à dire qu'il s'agit de mettre à l'épreuve une histoire alternative pour en tirer des analyses. C'est exactement ce caractère expérimental qui ressort dans les films *The War Game* et *Punishment Park*. Comme je l'ai expliqué, ces deux films sont difficilement définissables, ils n'entrent dans aucune catégorie, particulièrement à l'époque où ils sont produits. Ils ne relèvent

<sup>499</sup> « The Internal Security Act of 1950 » in *Columbia Law Review*, Vol. 51, n°5, mai 1951, p. 606.

<sup>500</sup> « Punishment Park takes place tomorrow, yesterday, or five years from now. » in « Open Letter to the Press », janvier 1972 in Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 107.

<sup>501</sup> *Infra.*, p. 116.

<sup>502</sup> Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, *op. cit.*, p. 92.

pas entièrement du documentaire ou de la fiction, les acteurs ne sont pas des comédiens professionnels, le réalisateur privilégie l'improvisation ou du moins la pleine participation des intéressés... Watkins semble chercher à l'écran une réponse aux questions d'ordre intellectuel et psychologique qu'il se pose. En montrant ce processus de questionnement et d'expérimentation, il n'hésite pas à proposer une vision paradoxale, qui oscille en universalisme et historicisme.

### **1. La psychologie sociale expérimentale**

*The War Game* et *Punishment Park* en particulier, reflètent le caractère expérimental de la démarche de Watkins. En effet, ils rappellent les expérimentations en psychologie sociale qui ont eu lieu dans les années 1960 – 1970. La psychologie sociale est une « étude scientifique des activités de l'individu [...] influencé par d'autres individus ou par la société »<sup>503</sup>, qui se développe dès le début du XXe siècle aux États Unis. Mais la psychologie sociale se constitue véritablement dans les années 1960. De nouveaux champs de recherches apparaissent alors, notamment la psychologie sociale expérimentale qui vise, dans un scénario donné, à analyser les comportements des individus dans un groupe ou une société donnée. Les nombreuses expériences, plus ou moins fructueuses, se concentrent sur la démonstration d'une pression sociale permanente, notamment dans ses relations avec les notions d'autorité, d'obéissance et de violence. Certains des travaux servirent à dénoncer la division du travail comme l'expérience de Milgram ou l'oppression subie par les « cols bleus » comme l'expérience de Asch en 1951, ou encore l'inefficacité des hôpitaux psychiatriques comme l'expérience de Rosenham en 1973. Watkins décide d'appliquer la psychologie sociale à un raisonnement contrefactuel : comment interagiraient les individus face à un bombardement nucléaire dans le Kent ? Quelles seraient les conséquences psychologiques et sociales sur les gardiens et les prisonniers, victime de l'acte MacCarran ? Notons que *Punishment Park* se réfère implicitement à l'expérience de Stanford qui est conduite en août 1971, mais dont les travaux préparatoires de Philip Zimbardo remontent quelques années plus tôt. Ce psychologue souhaite démontrer les conséquences du milieu carcéral sur les comportements humains – prisonniers ou gardiens. Dans les locaux du département de psychologie de l'université de Stanford en

---

<sup>503</sup> Otto KLINEBERG, « psychologie sociale », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 juin 2014 : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/psychologie-sociale/>>

Californie, son équipe et lui divisent arbitrairement une groupe de vingt-quatre étudiants (uniquement des hommes) en deux groupes : les gardiens et les prisonniers. Les gardiens sont briefés sur le comportement à tenir. Après seulement six jours, les dérives (humiliations, grève de la faim, troubles psychologiques) sont telles que l'équipe décide d'arrêter. Watkins produit le même type d'expérience avec *Punishment Park*. Il demande aux participants de se placer dans la peau des forces de l'ordre et des prisonniers le temps du tournage et leur donne carte blanche concernant leurs comportements et leurs textes. Watkins ne cache pas que cela a donné lieu à des débordements physiques et verbaux, qui ont quasiment tous été intégré au montage. C'est ainsi que « dans le parc, tous sont à la fois victimes et bourreaux, les traqueurs comme les jeunes activistes »<sup>504</sup>. Il ne propose pas de « spécimens de héros de gauche, victimes et combattifs, avec lesquels le public pourrait confortablement s'identifier »<sup>505</sup>.

La psychologie sociale et expérimentale ainsi que les films de Watkins s'insèrent dans une incompréhension plus générale qui découle des crimes contre l'humanité de la Seconde Guerre mondiale. La génération post-1945, dont Watkins qui avait 10 ans à la fin de la guerre, se posent des questions, notamment en Allemagne : qu'aurais-je fait à leur place ? La psychologie sociale expérimentale tente de donner une réponse : tous les individus sont égaux devant la pression autoritaire et les victimes d'hier peuvent être les bourreaux de demain. A ma connaissance, Watkins n'est jamais revenu sur son expérience pendant la guerre et post-1945. Dans son entretien avec Joseph Gomez, il dit simplement que la guerre a eu un impact très fort sur lui, même s'il l'a vécu de loin. Mais ses films, particulièrement *The War Game* et *Punishment Park*, parlent pour lui et témoignent d'une angoisse profonde à ce sujet.

Le fait qu'il y ait une grande part d'expérimentation fait aussi de l'HCF « l'illustration la plus explicite d'une relation affective et sélective du passé qui imprègne toute l'écriture historique »<sup>506</sup>. Cette théorie défendue par Benjamin Wurgaft ne fait pas l'unanimité. Je pense en effet, que le l'analyse contrefactuelle en histoire « assume [sa] dimension subjective »<sup>507</sup>, ce qui constitue un rapprochement de plus avec les projets de Watkins qui offrent une vision subjective de l'histoire. C'est d'ailleurs ce

---

<sup>504</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, op. cit., p. 241.

<sup>505</sup> *Idem*.

<sup>506</sup> Benjamin Alder Wurgaft, « Walter Benjamin and the counterfactual imagination » in *History and Theory*, n°49, octobre 2010, p. 361 – 383 in Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, op. cit., p. 92.

<sup>507</sup> *Idem*.

que souligne Joseph Gomez à propos de *The War Game* : « puisque tout le film est une projection de ce qui pourrait arriver dans l'éventualité d'un conflit nucléaire, la vision offerte par le réalisateur est, nécessairement, hautement personnelle. »<sup>508</sup>.

## **2. Une pensée paradoxale : historicisme ou universalisme ?**

Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz rajoutent que l'HCF renvoie aussi à une troisième problématique en histoire : la question du déterminisme. Raymond Aron écrit que la fonction première de raisonnement contrefactuel en histoire est de contrer le déterminisme, « cette illusion rétrospective de la fatalité »<sup>509</sup> qui est le fait de soutenir qu'un événement est forcément le résultat d'une cause principale<sup>510</sup>. L'HCF prouve que les causes sont multiples et que la « causalité linéaire qui suppose une antériorité de la cause l'effet »<sup>511</sup> peut être questionnée. Elle permet de mettre à jour les phénomènes de discontinuités et donne aux historiens « le sentiment de l'instabilité vraie des événements historiques »<sup>512</sup>. L'HCF soutient la contingence de l'histoire. A ce sujet, la réflexion de Peter Watkins est paradoxale. Sa vision de l'histoire est celle d'un cycle infernal, destiné à se répéter inlassablement. D'où un pessimisme certain qui émane de tous ses films<sup>513</sup>. Ceci le rapproche en un sens marxisme et de leur vision quasi-téléologique de l'histoire. Selon le matérialisme historique théorisé par Marx, les modes de productions constitueraient l'histoire et la lutte des classes en serait le moteur. De ce fait, chaque époque se caractériserait par le passage d'un mode de production à un autre. Watkins ne soutient pas le déterminisme économique propre au matérialisme historique, mais chacun de ses films, notamment en liant le passé et le présent, semble s'attacher à prouver que la répression des libertés et les débats d'aujourd'hui et d'hier sont les mêmes. Toutefois, Watkins choisi délibérément d'utiliser le raisonnement contrefactuel et de proposer un évènement qui n'est pas advenu, mais qui aurait pu être. Il met ainsi à

---

<sup>508</sup> « Since everything in the film is a projection of what might happen in the event of a nuclear conflict, the vision offered by the filmmaker is, of necessity, a highly personal one » in Joseph Gomez, *Peter Watkins*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>509</sup> Raymond Aron, *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Plon, 1961, pp. 186 – 187 in Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, *op. cit.*, p. 85.

<sup>510</sup> Attention, il faut le différencier du déterminisme en sociologie, selon lequel l'individu est toujours influencé par la société et subit une pression sociale.

<sup>511</sup> Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, *op. cit.*, p. 84.

<sup>512</sup> Paul Lacombe, *De l'Histoire considérée comme science. Introduction à l'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1894 in *idem*.

<sup>513</sup> *Supra.*, p. 78.

jour la contingence de l'histoire, le fait que l'on ne peut savoir ce qui peut arriver ou non, et l'instabilité des événements.

Il y a ainsi une singularité dans la démarche de Watkins. Il reconstitue devant sa caméra un événement historique bien précis comme la bataille de Culloden, la Commune française, ou les bombardements nucléaires de Nagasaki et Hiroshima. Néanmoins, il propose aussi une vision plus universelle, inhérente à l'histoire contrefactuelle : ce qui se passe à l'écran pourrait arriver à tout moment et à tout le monde. En d'autres termes, il prend soin d'ancrer ses films dans un contexte historique et social<sup>514</sup> dans la droite lignée de l'historicisme<sup>515</sup>, mais il n'hésite pas à faire des rapprochements entre le passé et le présent, toujours dans la perspective d'une histoire qui se répète. Mais attention, la pensée universaliste privilégie un dialogue entre les sciences sociales dans une visée commune de recherche de l'objectivité<sup>516</sup>. Si Watkins favorise une certaine interdisciplinarité, en mêlant entre autres histoire, sociologie et psychologie, il n'en demeure pas moins qu'il se refuse à reconnaître une quelconque objectivité dans sa démarche<sup>517</sup>.

Cette vision paradoxale fait toute la complexité du personnage et de ses films. Mais Watkins ne s'en cache pas. Il met en scène les questions qu'il se pose et cherche une réponse. De ce fait, il rend sensible à l'écran les angoisses de toute une population (en particulier dans *The War Game*) et se rattache ainsi à l'histoire des mentalités. C'est en ce sens qu'il tente de toucher le spectateur et de le pousser à la réflexion.

---

<sup>514</sup> *Supra.*, p. 28.

<sup>515</sup> L'historicisme est une théorie selon laquelle « toute tentative de compréhension doit enraciner l'homme dans son contexte historique » in Pierre-Alexandre Fradet, « Comment trouver un équilibre entre l'historicisme et l'universalisme. Réflexions à partir de l'œuvre de Charles Taylor. » in *Le Philosophoire*, Vol. 1, n°41, 2014, p. 258.

<sup>516</sup> Pierre-Alexandre Fradet, *op. cit.*, p. 266.

<sup>517</sup> *Supra.*, p. 40.

### III/ L'HCF CHEZ WATKINS PLUSIEURS NIVEAUX DE LECTURES ET DE LECTEURS

#### A) Une histoire des représentations à l'écran

L'HCF, par définition, se caractérise par un jeu sur les temporalités. Elle propose une autre manière d'« éprouver les temporalités, l'hétérogénéité des moments historiques et l'entrelacs touffu des situations »<sup>518</sup> en introduisant une réflexion à contrecourant de « la perception linéaire du devenir »<sup>519</sup>.

Paul Ricœur mobilise la dimension politique de l'HCF et insiste sur la « nécessité de reconstituer l'horizon d'attente du passé en mettant au jour les possibilités probables et évanouies, afin de restituer l'incertitude de l'événement »<sup>520</sup>. En d'autres termes, l'histoire permet de restituer « ce que le passé a été y compris ses espoirs, craintes et avènements non advenus », ce qui « offre à la mémoire la possibilité de retrouver, puis de faire vivre les futurs du passé »<sup>521</sup>. Mettre en lumière ces futurs non advenus, ces futurs du passé éclaire « l'avenir advenu opaque »<sup>522</sup> et « [oriente] nos futures actions »<sup>523</sup>. L'HCF met en pratique cette proposition et « [prolonge] les futurs espérés ou craints, tels qu'ils sont exprimés à une période, par un groupe social, de quelque taille qu'il soit »<sup>524</sup>, et de ce fait se rapproche fortement de l'histoire des représentations<sup>525</sup> et de l'histoire des mentalités. C'est d'ailleurs peut être à ce titre qu'Hobsbawm prend ses distances avec le raisonnement contrefactuel. Ce dernier, bien que proche de la Nouvelle Histoire en France, explique dans une communication en 1978 qu'il craint que l'histoire des mentalités n'aboutissent à une « dérive psychologisante ou un tropisme freudien qui mettrait l'historien en position de surplomb par rapport aux acteurs, et qui ferait perdre le sens d'une analyse globale de la cohérence des systèmes de croyances »<sup>526</sup>. Selon lui,

---

<sup>518</sup> Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, *op. cit.*, p. 91.

<sup>519</sup> *Idem.*

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>521</sup> *Idem.*

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>523</sup> *Idem.*

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>525</sup> Selon Kracauer, ce sont les films qui « en tant que moyen de recherche pourrait être appliqué avec profit à l'étude du comportement des masses » in Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 12.

<sup>526</sup> Philippe Minard, *op. cit.*, p. 8.

il ne faudrait pas délaissier les autres champs de recherches – l'économique notamment – au profit de cette seule histoire des mentalités.

Par ailleurs, dans *Le futur passé, Contribution à la sémantique des temps historiques*<sup>527</sup>, Reinhart Koselleck (1923 – 2006) explique que le passé est un champ d'expérience, tandis que le futur est un horizon d'attente. En ce sens, l'HCF propose de faire revivre l'horizon d'attente d'une population à un moment donné. C'est exactement ce que propose Watkins dans *The War Game* et *Punishment Park*. Et par ceci, il parvient à se détacher d'une « histoire contrefactuelle événementielle »<sup>528</sup> dénoncée par les historiens de l'histoire sociale en Angleterre. En un sens, le cinéaste s'attacherait même à mettre en scène le « virtuel », expliqué par le philosophe Pierre Livet comme « des possibles qui ont plus de factualité que de simples possibles de représentation »<sup>529</sup>. Le raisonnement contrefactuel permet d'explorer les frontières entre représentation, virtuel et réel dans les sociétés passées, c'est-à-dire à explorer la réalité historique qui est « discontinue, hétérogène, où vrai, faux et fictif se croisent ». Selon Siegfried Kracauer dans *L'histoire des avant-dernières choses* (1961), ce serait bien l'HCF qui permettrait à l'historien chercheur de s'orienter dans « cette réalité intermédiaire et ambiguë qui est celle de l'histoire »<sup>530</sup>.

Il faut préciser aussi que les travaux de Peter Watkins ne représentent pas tout à fait la mentalité d'une société passée, mais plutôt de la société présente, celle des années 1960 et 1970, lorsqu'il tourne *The War Game* en 1965 et *Punishment Park* en 1971. Ses travaux s'insèrent ainsi dans un contexte général de promotion de l'anticipation à la fin des années 1960. Il s'installe à cette époque « une sorte d'équation : sécurité = précaution »<sup>531</sup>. En témoigne la politique de dissuasion avec les armes nucléaires : les états anticipent une future guerre nucléaire et se munissent à leur tour de bombes atomiques pour dissuader. Watkins, en un sens, retranscrit à l'écran ce qu'il se passerait – et ce qu'il s'est passé – afin de persuader et de convaincre l'audience des conséquences désastreuses du nucléaire.

---

<sup>527</sup> Reinhart Koselleck, *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1990 (trad. 1995).

<sup>528</sup> Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, *op. cit.*, p. 73.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>531</sup> François Ewald, Christian Gollier et Nicolas De Sadeleer, *Le Principe de Précaution*, 2008, Paris, Presses Universitaires de France, p. 3.

Mais en proposant une histoire des représentations – ou du virtuel – grâce à un raisonnement contrefactuel, Peter Watkins cherche d’abord à créer un lien durable avec le spectateur pour entraîner une prise de conscience.

### **B) L’histoire contrefactuelle : pour une prise de conscience du spectateur**

Une des dimensions essentielle de l’histoire contrefactuelle est son caractère ludique et pédagogique qui permet de faire un lien avec le spectateur. Ce type de démarche a ceci de particulier qu’elle se base dans un contexte historique connu de tous, tout en proposant une version alternative : « le récit contrefactuel tout en produisant une certaine distanciation, se fonde sur une connivence avec le lecteur »<sup>532</sup>. En résulte une participation plus active du lecteur, qui « entraîne la réflexion tout en provoquant une distanciation »<sup>533</sup>. Ce n’est pas l’avis de Paul Veyne qui critique « l’histoire imaginaire »<sup>534</sup> et le « fait divers imaginaire »<sup>535</sup>, en expliquant qu’ils n’ont jamais pu prendre comme genre car « une histoire qui se veut captivante sent par trop le faux et ne peut dépasser le pastiche. »<sup>536</sup>. Peter Watkins essaye – et réussit – au contraire à proposer une histoire contrefactuelle qui captive et fait réfléchir le spectateur.

Le cinéaste recherche exactement ce que propose l’HCF : distanciation et participation à la fois. Pour lui, la télévision – et par extension le cinéma – est un média anti-démocratique, dans le sens où celui-ci impose autoritairement un discours, auquel le spectateur ne peut pas répondre. Il écrit d’ailleurs dans *La Commune* que « ce dont les media ont particulièrement peur, est de voir le petit homme du petit écran remplacé par une multitudes de gens – par le public... »<sup>537</sup>. Comme je l’ai expliqué, transposer l’histoire dans une forme cinématographique est pour lui le moyen de faire participer activement les acteurs, les spectateurs et par ce biais, de remettre en cause le cinéma et la télévision. Et lorsqu’il met en scène une démarche contrefactuelle dans *The War Game* et *Punishment Park*, il pousse ce raisonnement à son paroxysme.

---

<sup>532</sup> Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz, *op. cit.*, p. 93.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>534</sup> Paul Veyne, *op. cit.*, p. 23.

<sup>535</sup> *Idem.*

<sup>536</sup> *Idem.*

<sup>537</sup> *La Commune*, DVD 2, 50min.



Watkins cherche à créer un lien durable entre son film et le spectateur. C'est réalisable grâce au phénomène d'identification, inhérent à l'histoire contrefactuelle qu'il met en place. *The War Game* et *Punishment Park* sont les seuls films du corpus à se référer explicitement à des événements précis, respectivement la Guerre Froide et les bombes d'Hiroshima et Nagasaki, et les « Chicago Seven ».

N'oublions pas qu'il tourne *The War Game* en 1965, en pleine Guerre Froide et seulement trois ans après la crise des missiles à Cuba en 1962<sup>538</sup>. Que la menace d'un bombardement nucléaire sur la région du Kent soit réelle ou non, elle est en tout cas bien présente dans la mentalité des individus. Et Watkins lui-même sent que la possibilité d'une guerre nucléaire est plus proche de la réalité que de la fantaisie<sup>539</sup>. Un documentariste, « ami » de Watkins, lui écrit d'ailleurs que la diffusion nationale de ce film entraînerait sûrement plusieurs douzaines de suicides dans l'audience...<sup>540</sup>. Même si cette mise en garde est exagérée, on peut comprendre les craintes qu'elle sous-entend. Watkins est à la recherche de cette inquiétude chez le spectateur, qui permet selon lui à la fois de l'entraîner vers une réflexion plus profonde et à la fois d'agir comme un moyen cathartique. C'est pour cela qu'il écrit que « le contexte sociologique d'une troisième guerre mondiale était aussi important pour moi que les recherches techniques, mais dans ce cas-là, la recherche était plus axée sur les individus que sur les livres »<sup>541</sup>. Un critique explique en 1967, que *The War Game* impressionne et inquiète tout à la fois car « tout est présent, de ce présent indiscutable de l'évidence cinématographique. Impression de présent d'autant plus insoutenable qu'il s'appuie sur du passé vécu, historique. Voici ce qui se passerait, se passera, se passe, parce que cela s'est déjà passé comme ça. A Dresde, à Hambourg, à Hiroshima, autant de passés sur lesquels Watkins s'appuie rigoureusement, documents à l'appui »<sup>542</sup>. Et grâce à ce réalisme, le spectateur est amené à s'identifier, à se demander « et si ça avait été moi ? ». Watkins conscient de ce pouvoir explique dans une lettre envoyée à la BBC en 1966 à propos de *The War Game* : « Son impact est aussi différent des autres présentations objectives des horreurs

<sup>538</sup> Cette crise est le « point culminant de la guerre froide » in Serge Berstein et Pierre Milza, *op. cit.*, Tome 2, p. 248.

<sup>539</sup> « [...] the possibilities of nuclear war were much closer to reality than to fantasy » in Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 60.

<sup>540</sup> Lettre du 10 février 1966, « the probability would be I fear, that there would be perhaps a dozen suicides on [sic] a nationwide showing... » in *ibid.*, p. 70.

<sup>541</sup> « The sociological background to a third world war was as important to me as the technical research, but here, the research was more in terms of people than books » in *ibid.*, p. 47.

<sup>542</sup> Jean Louis Bory, « En forme de cri », *le Nouvel Observateur*, 5 avril 1967 in Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra, op. cit.*, p. 238.

passées – comme les scènes que l’on peut voir dans les documentaires sur Culloden ou sur le bombardement d’Hiroshima. [...]. De telles scènes, à cause de leur caractère fictionnel ou de leurs caractéristiques historiques, n’ont pas l’implication personnelle de *The War Game* qui introduit l’idée que ce qui est montré à l’écran pourrait arriver à ceux et celles qui regarde. »<sup>543</sup>.

*The War Game* est alors une tentative de lien avec un public, qui pourrait s’identifier doublement : Peter Watkins met des images sur cette peur du nucléaire, tout comme il fait de son film un formidable objet de contestations, dans l’Angleterre des années 1960 en pleine période de remise en cause du conformisme.

Six ans plus tard, lorsque Peter Watkins tourne *Punishment Park*, ce « coup de force fictionnel, politique et spectaculaire »<sup>544</sup>, il tente toujours de toucher l’audience et de se lier avec les spectateurs. Dans un premier temps, il s’appuie sur des références culturelles et cinématographiques connues de tous, quasiment atemporelles. *Punishment Park* rappelle ainsi tour à tour les « rites initiatiques du western », les « épreuves que subissent parfois les protagonistes de films de guerre », ainsi que « les chasses féroces du comte Zaroff dans le chef d’oeuvre d’Ernest B. Schoedsack et Irving Pichel [en 1932] »<sup>545</sup>. Par ailleurs, *Punishment Park* s’intègre tout comme *The War Game*, dans un contexte contestataire, notamment avec les mouvements hippies qui débutent au milieu des années 1960 en Californie, lieu de tournage du long métrage. Néanmoins, Watkins fait référence à des événements qui se déroulent entre 1968 et 1970 et qui l’ont visiblement beaucoup marqué. En 1968 à Chicago, des manifestants interrompent la Democratic Convention<sup>546</sup> et sont passés à tabac par la police, sous l’impulsion du maire Daley. Les forces de l’ordre matraquent sans faire distinction entre les plus jeunes ou les plus vieux sous l’œil attentif des caméras des journalistes. On entend d’ailleurs les

---

<sup>543</sup> « It was also different in its impact from the objective presentation of past horrors – such as scenes which might be shown in documentaries on Culloden, the Hiroshima bombings [...]. Such scenes, because of their fictional character or because of their historic setting, do not have the personal application... of the War Game, which conveys the sense that what it is showing could happen to people who might watching it » in lettre de la BBC envoyée en 1966 en réponse aux questionnements sur le bannissement de *The War Game* des écrans in Joseph Gomez, *Peter Watkins*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>544</sup> Antoine de Baecque, *L’histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>545</sup> *Idem.*

<sup>546</sup> Joseph Gomez, *Peter Watkins*, *op. cit.*, p. 119.

membres de la foule qui s'écrient « Le monde tout entier vous regarde ! »<sup>547</sup>, ce qui rappelle les séquences de *Punishment Park* lorsque les journalistes interviennent depuis le hors-champ. Ces altercations donnent suite en 1969 au procès de sept manifestants, accusés de conspiration pour l'incitation à l'émeute<sup>548</sup>. Ils sont très vite surnommés les « Chicago Seven » [les Sept de Chicago]. Bobby Seale, le leader des Black Panthers est jugé en même temps, mais séparément. Leurs procès sont filmés et des extraits sont retransmis dans les journaux télévisés<sup>549</sup>. Le parallèle est alors évident lors de la comparaison avec les séquences où le groupe 638 de *Punishment Park* est jugé pour « conspiration contre la sécurité nationale »<sup>550</sup>. Watkins a poussé la comparaison plus loin puisque plusieurs des objecteurs de conscience (ou même l'avocat de la défense) ressemblent aux Chicago Seven<sup>551</sup> – ou aux personnalités qui ont gravité autour – tant sur le plan physique que sur les idéaux qu'ils défendent ou leur façon de parler. Ainsi, William Vallery rappelle Lee Weiner [fig. 9]<sup>552</sup>. Abbie Hoffman, Jerry Rubin et Tom Hayden sont tous les trois pacifistes et défenseurs des libertés civiles, tout comme le personnage de Jay Kaufman [fig. 10]. L'avocat de la défense dans *Punishment Park*, James Daly, rappelle à la fois Leonard Weinglass<sup>553</sup>, avocat des Chicago Seven et David Dillinger [fig. 11]. Enfin, Lee Roy Brown rappelle David Hilliard<sup>554</sup>, un des fondateurs des *Black Panthers Party*, qui prit la défense de Bobby Seale<sup>555</sup>, le « huitième » des Chicago Seven [fig. 12]. Par ailleurs, Joan Baez une des chanteuses de *folk songs* qui porte le mouvement pacifiste aux Etats Unis, serait l'inspiration pour les personnages de Nancy Smith et Allison Michener.

<sup>547</sup> « The whole world is watching ! » in *idem*.

<sup>548</sup> Robert Davis, « The Chicago Seven trial and the 1968 Democratic National Convention » in *The Chicago Tribune*, 24 septembre 1969, consulté le 29 juin 2014 :

<<http://www.chicagotribune.com/news/politics/chi-chicagodays-seventrial-story,0,6172471.story>>

<sup>549</sup> Des extraits sont disponibles sur le site web de la chaîne américaine NBC, consultée le 20 juin 2014 :

<<http://www.nbcuniversalarchives.com/>>

<sup>550</sup> « [...] conspiracy against national security » in *Punishment Park*, 7min.

<sup>551</sup> Joseph Gomez, Peter Watkins, *op. cit.*, p. 119.

<sup>552</sup> Tous les portraits des Chicago Seven dans les figures 9, 10 et 11 sont tirés de la photographie prise en 1969, intitulé *The Chicago Seven « Line-Up »* du photographe Richard Avedon.

<sup>553</sup> Le portrait de l'avocat de la figure 11 est tirée de l'article « Leonard I. Weinglass, Lawyer, Dies at 77; Defended Renegades and the Notorious », des archives du *New York Times* en ligne, consulté le 20 juin 2014 : <<http://www.nytimes.com/2011/03/25/us/25weinglass.html>>

<sup>554</sup> Le portrait de David Hilliard dans la figure 12 est tiré d'une photographie prise le 1<sup>er</sup> mai 1970 par Lee Lockwood, disponible dans la Life Pictures Collection dirigée par Regina Feiler. Lien consulté le 20 juin 2014 : <<http://www.gettyimages.fr/detail/photo-d%27actualit%C3%A9/black-panther-david-hilliard-and-french-author-jean-photo-dactualit%C3%A9/50694336>>

<sup>555</sup> Des extraits de son discours sont disponibles dans les archives en ligne d'NBC, consulté le 20 juin 2014 : <[http://www.nbcuniversalarchives.com/nbcuni/clip/5110202AA2914\\_049.do?assetId=clip\\_11\\_073717](http://www.nbcuniversalarchives.com/nbcuni/clip/5110202AA2914_049.do?assetId=clip_11_073717)>



Figure 9  
Lee Weiner des  
Chicago Seven et  
William Vallery  
de *Punishment  
Park* (6min5s).

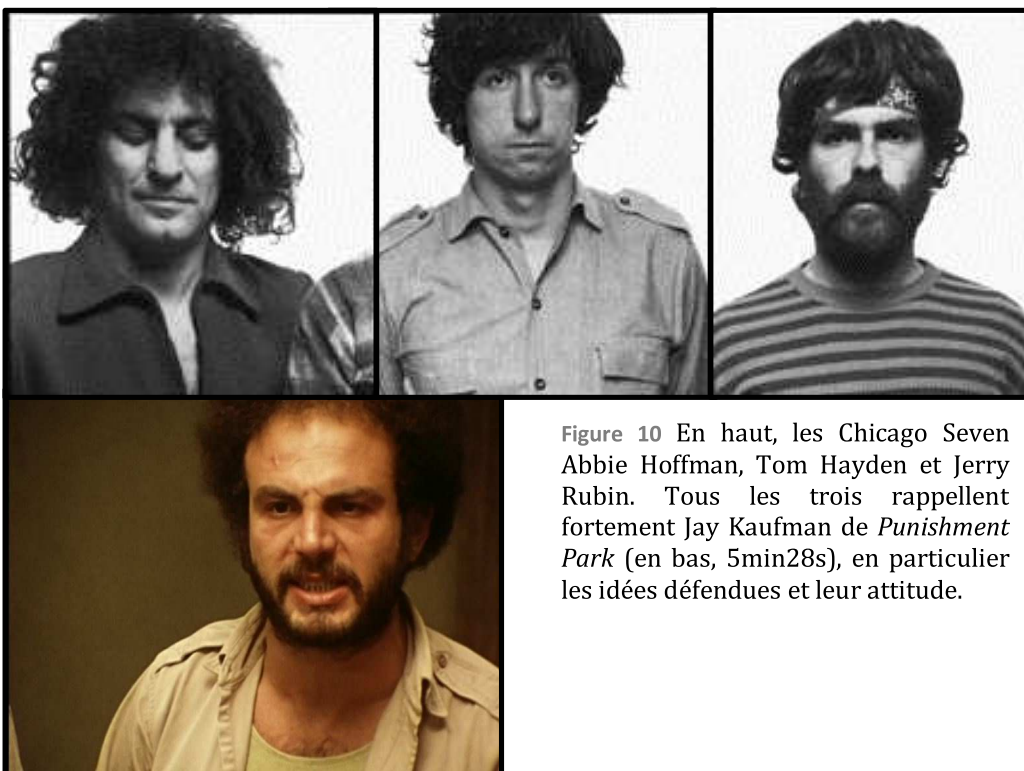


Figure 10 En haut, les Chicago Seven  
Abbie Hoffman, Tom Hayden et Jerry  
Rubin. Tous les trois rappellent  
fortement Jay Kaufman de *Punishment  
Park* (en bas, 5min28s), en particulier  
les idées défendues et leur attitude.



Figure 11 Leonard Weinglass (à gauche) fut l'avocat de la défense dans le procès des  
Chicago Seven. David Dellinger (au centre) est l'un des Chicago Seven. James Daly,  
l'avocat de la défense dans *Punishment Park* (à droite, 5min3s) constitue un mélange  
des deux, tant sur le plan physique que sur les idéaux qu'il défend.



Figure 12 David Hilliard (à gauche) pris la défense de Bobby Seale, un des fondateurs des *Black Panthers*. Lee Roy Brown, dans *Punishment Park* (16min56s) lutte contre la ségrégation raciale et pour le « Black Power ».

Des séquences de *Punishment Park* rappellent aussi la fusillade de Kent State en Ohio<sup>556</sup>. Le 4 mai 1970, des gardes nationaux ouvrent le feu sur des étudiants manifestant pacifiquement contre l'engagement des forces américaines au Cambodge annoncée par le président Richard Nixon. Les fusillades tuent quatre personnes et en blessent neuf. La séquence finale du long-métrage de Watkins, lorsque les officiers de police tirent sur les prisonniers du camp, semblent être une référence directe à Kent State. De plus, Joseph Gomez souligne que les séquences d'interviews avec les officiers de police du film rappellent beaucoup les interviews des gardes nationaux de l'Ohio après la fusillade [fig. 13]<sup>557</sup>. De manière plus explicite, la jeune femme qui incarne Nancy Smith s'exclame : « Les gens à l'université qui, comme moi, quittent l'école parce que je suis devenue tellement paranoïaque après Kent State... Après Kent State, que j'ai réalisé que je pourrais mettre un teeshirt de *pompom girl* et un badge « J'aime l'Amérique » – et les gens qui ont tiré ne visaient même pas, et que ça ne m'épargnerait pas. Je pourrais sortir de classe et aller manger et être tuée aussi facilement que si j'étais en première ligne d'une barricade ou d'une manifestation. »<sup>558</sup>.

<sup>556</sup> Site web de l'université de Kent : <<http://www.kent.edu/may-4-historical-accuracy>>

<sup>557</sup> Les deux captures d'écran de la figure 13 (en haut) sont tirées des interviews suivantes, consultées le 20 juin 2014 :

<[http://www.nbcuniversalarchives.com/nbcuni/clip/5110171AA3018\\_012.do?assetId=clip\\_9265269](http://www.nbcuniversalarchives.com/nbcuni/clip/5110171AA3018_012.do?assetId=clip_9265269)>

<[http://www.nbcuniversalarchives.com/nbcuni/clip/5110171AA3018\\_011.do?assetId=clip\\_9265268](http://www.nbcuniversalarchives.com/nbcuni/clip/5110171AA3018_011.do?assetId=clip_9265268)>

<sup>558</sup> « People in college, as I do, who quit school because I got so fucking paranoid, because after Kent State... After Kent State, I realize that I could put on a cheerleader sweater and an "I love America" pin and the people that were shooting weren't even aiming and it wouldn't do me any good. I could walk out of the classroom beyond my way to lunch and get killed just as easily as if I was in the frontline of a barricade or a demonstration» in *Punishment Park*, 49min02s.



Figure 13 Les gardes nationaux se justifient devant la caméra, juste après la fusillade de l'université de Kent State. Le plus jeune (en haut, à gauche), soutenu par ses coéquipiers (en haut, à droite) souligne que les manifestants leur jetaient des cailloux. Dans *Punishment Park*, les forces de l'ordre tentent de répondre à l'indignation du journaliste. Un homme (en bas, à gauche, 1h24min39s), entouré de ses collègues (en bas, à droite, 1h24min54s), estime qu'ils ont agi par légitime défense car les quatre derniers objecteurs de conscience les ont insultés et ont jeté des cailloux.

En somme, l'histoire contrefactuelle propose une « histoire avec des si » et se confond souvent avec son pendant littéraire, l'uchronie, ou même la science-fiction. Les historiens se sont souvent méfiés de cette démarche notamment en France, ou bien l'on relégué au rang de fantaisie, jusqu'à ce que Max Weber propose une vraie réflexion dessus. L'histoire contrefactuelle comporte des contradictions inhérentes. C'est sûrement à ce titre que Watkins a choisi ce type de raisonnement dans ses films *The War Game* et *Punishment Park*. L'histoire contrefactuelle se rapproche de tous les questionnements et les paradoxes dont il est familier. En effet, cette forme de l'histoire lui permet de prolonger son jeu sur les temporalités mais aussi sur les notions d'objectivité et de subjectivité, de fiction et de réalité, d'historicisme et d'universalisme.

Elle lui permet aussi de filmer des expérimentations en psychologie sociale, dans la lignée du contexte des années 1960 et 1970. Enfin, il parvient à mettre en scène une histoire des mentalités et ainsi, à toucher le spectateur. Ainsi, le caractère pédagogique de l'histoire contrefactuelle en fait un formidable vecteur de ses contestations vers le public.

## CONCLUSION

En replaçant les travaux de Peter Watkins dans un contexte à la fois cinématographique et historiographique, j'ai montré que le cinéaste est profondément subversif dans sa manière de concevoir le cinéma et l'Histoire. Il propose des méthodes alternatives dignes d'intérêt dans son envie de transmettre ses idées et de « faire de l'histoire » au cinéma. Il n'en demeure pas moins une personnalité complexe, dont les films mettent en avant les paradoxes de sa pensée.

Même s'il n'a pas la formation universitaire d'un chercheur, Watkins s'en rapproche fortement. Ses méthodes en pré-production empruntent largement à celle des historiens : il s'engage dans des recherches poussées pour *Culloden*, *The War Game* et *La Commune* et est même amené à collaborer avec des historiens. En termes de recherches préparatoires, *Punishment Park* demeure à part car il y a peu d'informations à ce sujet dans les sources. Mais plus que calquer ses méthodes sur celles d'un historien, Watkins s'apparente entièrement, dans sa pensée et ses expériences, à l'histoire sociale anglaise des années 1960. Les similitudes sont nombreuses, en particulier avec le parcours d'Edward P. Thompson.

Parallèlement, sa méthode de travail et ses films sont aussi largement subversifs. Afin de prouver que la quête d'objectivité en histoire est vaine, Watkins n'hésite pas à détourner et à remettre en cause les codes du documentaire et du film historiques, notamment en montrant à l'écran le processus de réalisation et en jouant avec la *voice-over*.

Il produit ainsi des films historiques entre documentaire et fiction, qui relèvent du genre du docufiction. Néanmoins, ses œuvres hors norme et hybrides sont difficilement catégorisables et sont traversées d'influences multiples, parfois même des systèmes qu'il entend dénoncer comme la « monoforme ». La question se pose : est-il possible de dénoncer un média ou un genre télévisuel tout en l'utilisant pleinement ?

Mais plus qu'une simple subversion de forme ou dans la méthode, Watkins propose aussi une réflexion poussée sur l'Histoire surtout la notion du temps, rendant ainsi visible l'historicité de ses films. Les quatre métrages de mon corpus mettent en scène la conception d'un temps cyclique, d'une histoire qui se répète inlassablement, souvent pour le pire. Pour marquer cette cyclicité, Watkins utilise trois processus



audiovisuels non-conventionnel dans les films historiques : l'anachronisme, le regard-caméra et la mise en abyme. Il rejoint ainsi une forme de distanciation brechtienne qui consiste à acquérir l'attention – et la tension – du spectateur afin ensuite de lui proposer une réflexion plus profonde. C'est à ce titre qu'il est important pour Watkins de faire vivre l'histoire à ses comédiens et aux spectateurs en constituant un cinéma de catharsis. Il s'attache ensuite à réhabiliter à l'écran la mémoire des « oubliés » de l'historiographie, tout en proposant un discours sur le passé pour aider les spectateurs avec les problèmes du présent, cristallisés selon lui par l'*establishment* audiovisuel.

Les expériences de Watkins avec la temporalité vont encore plus loin, notamment lorsqu'il s'essaye à l'histoire contrefactuelle dans *The War Game* et *Punishment Park*. Il combine à la fois cinéma de catharsis, expérience sociologique, et jeu sur la fiction et la réalité. Il rend sensible au spectateur toutes les angoisses, les mentalités d'une génération, toujours en ancrant ses films fictionnels dans des contextes précis. Ce qui fait le plus souvent de ses œuvres des créations complexes où se mélange passé, présent et futur, où la violence psychologique et physique est omniprésente et sous-jacente, comme témoin nécessaire d'une forme cinématographique de l'histoire.

En somme, les œuvres de Peter Watkins – tout autant que le personnage – sont complexes à appréhender. Elles mêlent des concepts à la fois cinématographiques et historiographiques parfois difficile à saisir et à mettre en perspective.

De plus, comme je l'ai souligné plusieurs fois, les quatre films choisis pour mon corpus sont éprouvants à regarder. Tous mettent en scène brutalité et violence. Ce qui devient d'autant plus difficile sur un film de la durée de *La Commune...* Les films de Watkins requièrent à ce point une participation du spectateur que cela peut mettre en péril toute une partie de l'analyse. La difficulté a été d'en livrer une critique à la fois intrinsèque et extrinsèque. Grâce à cette analyse, j'ai pu comprendre que les films de Watkins sont hors normes et définitivement subversifs, mais ils n'en sont pas moins le fruit d'un contexte historique, cinématographique et comme nous l'avons vu historiographique. Cela a servi à mieux expliquer la réflexion du cinéaste à propos, entre autres, de l'histoire. Les entretiens de Watkins sont peu nombreux car depuis sa jeunesse, le cinéaste a une certaine réticence à accorder des interviews. Il privilégie de plus les revues spécialisées – *Positif*, *Cahiers du Cinéma* en France – ou bien qui s'accordent

avec ses opinions, comme *Radical Software* et donc moins accessibles. Pour remédier à cette limitation des sources, il aurait été intéressant de rencontrer, ou du moins de communiquer, avec Peter Watkins en personne. Malheureusement, il est difficile de le contacter car, selon ses propres mots sur son site web : il n'est plus possible qu'il fournisse des articles ou des réponses aux étudiants, tout comme il a arrêté de donner des interviews il y a plusieurs années. En outre, lors de ses communications passées, il ne s'attarde pas à décrire ses influences de quelque nature qu'elles soient, mais plutôt les raisons de sa révolte contre les médias.

Afin de pallier à ces lacunes, un travail comparatif plus poussé aurait pu être entrepris. D'une part avec les cinéastes qui l'ont influencé, comme Eisenstein ou Vertov de l'école soviétique de l'entre-deux guerre et d'autre part, avec ses contemporains. Car, même s'il se montre amer à l'égard de ces derniers trop souvent, selon lui, corrompus par la « monoforme », il n'en demeure pas moins que certains cinéastes de sa génération ont eu la même démarche que lui. Je pense en premier lieu au britannique Ken Loach (1936 - ). Dans les années 1960, il s'oppose à la domination hollywoodienne du marché et réalise des films dit « sociaux » ou encore « d'inspiration marxiste » qui reposent sur la tradition documentaire britannique. Tout comme Watkins, il débute en tant qu'acteur et metteur en scène au théâtre et travaille dès 1964 à la BBC ... *Cathy Come Home*, le long-métrage qui l'a fait connaître, est d'ailleurs tourné la même année que *The War Game* en 1965. Sans qu'il y ait autant de similitudes dans les parcours, Peter Watkins se rapproche aussi beaucoup de l'intellectuel français Chris Marker (1921 – 2012) qui propose lui aussi une réflexion autour du temps, des archives et de l'histoire dans des documentaires hors-normes. *La Jetée*, réalisé en 1962 et composé uniquement de photographies, rappelle fortement *The War Game* et même *Punishment Park*. Chris Marker, parfois censuré, expérimente lui aussi différents formats, allant de 32 minutes avec *Les Statues Meurent Aussi* (1950) à 180 minutes avec *Le Fond de l'air est rouge* (1977). Les films de Watkins se rappellent aussi des cinéastes de la Nouvelle Vague japonaise comme Nagisa Oshima (*Nuit et brouillard du Japon* en 1960, *l'Empire de sens* en 1976), Seijun Suzuki (la réflexion sur la célébrité dans *A Tale Of Sorrow* en 1977 rejoint celle de *Privilege* réalisé en 1967) et surtout Imamura Shohei comme le

prouve Antoine Coppola<sup>559</sup>. Watkins et les cinéastes japonais se rejoignent moins sur l'esthétique que dans leur volonté de produire des œuvres subversives, qui explorent de nouveaux horizons.

Cette démarche comparative est aussi un des grands manques dans les analyses des films de Watkins : à ma connaissance, seul Antoine Coppola livre une critique comparative entre le cinéaste britannique et Imamura Shohei. De manière générale, les projets de Watkins pourraient aussi être replacés dans le contexte du cinéma militant, à son apogée dans les années 1960. Je pense ici au collectif Medvedkine, dont Chris Marker, Jean-Luc Godard et Joris Ivens faisaient d'ailleurs partie, qui vise à expérimenter de nouvelles méthodes audiovisuelles tout en s'associant aux mouvements ouvriers de la fin des années 1960. Dans cette perspective, Emmanuel Barot écrit *Camera Politica*<sup>560</sup> en 2009. En réfléchissant sur le cinéma militant, il rapproche les méthodes et opinions des groupes Medvedkine, du réalisateur Francesco Rosi et de Peter Watkins.

Ainsi, un travail comparatif aurait le mérite de démontrer que Watkins, bien que ses films furent sur plusieurs points pionniers, est loin d'être le seul cinéaste dans sa recherche de méthodes alternatives au cinéma hollywoodien classique ou dans la façon de transmettre l'histoire.

En outre, un travail sur la réception des œuvres de Watkins serait à même de remédier en partie à la limitation des sources. En effet, les quatre films de mon corpus n'ont pas été reçus de la même manière. En 1964, *Culloden* a fait l'unanimité tant par la critique et les spectateurs et a valu à Watkins la production de *The War Game* en 1965. Ce succès est dû, selon le cinéaste, au fait que l'on peut facilement occulter l'aspect politique de *Culloden* et le visionner simplement comme un documentaire à la forme un peu particulière sur la bataille de 1746. C'est à ce titre que Watkins est allé plus loin dans sa recherche et sa subversion dans *The War game*. Ce dernier fut alors censuré par la chaîne BBC et donc uniquement diffusé dans les salles de cinéma, où le public pour les documentaires est restreint. Le moyen-métrage fut « boudé » par la critique mais trouva une seconde vie auprès d'un petit public étudiant à la fin des années 1960, comme beaucoup des films de Watkins, en particulier *Punishment Park*. En effet, la

<sup>559</sup> Antoine Coppola, « documentaire et mémoire historique chez Peter Watkins et Imamura Shohei » in Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *L'insurrection médiatique, op. cit.*, pp. 147 – 154.

<sup>560</sup> Emmanuel Barot, *Camera politica: dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant (Groupes Medvedkine, Francesco Rosi, Peter Watkins)*, Vrin, 2009, 126 p.

nature subversive de ses films a souvent plu à une certaine audience qui s'accorde avec les opinions du cinéaste, à la recherche d'expériences alternatives. En revanche, les critiques les plus conservateurs accusèrent *Punishment Park* de propager l'idéologie communiste et d'être une attaque directe faite aux Etats Unis.

Je crois que cette certaine hostilité vient du fait que les films de Watkins effrayent. Les critiques et les producteurs du cinéma et de la télévision n'y voient que des projets hors normes, hybrides, inqualifiables et difficiles à étiqueter. De plus, Watkins prend le risque de présenter à l'écran ses propres opinions et sa vision particulière, ce qui ne plaît pas à un large public et donc, risque de ne pas faire beaucoup d'audience. Par ailleurs, les films de Watkins effrayent et surprennent aussi le public, d'une part par leur nature cathartique – regarder les films du cinéaste est éprouvant – mais aussi car ils rendent sensible à l'écran les angoisses de toute une génération. C'est particulièrement flagrant lorsque le cinéaste utilise la démarche contrefactuelle dans *The War Game* et *Punishment Park* et qu'il met en scène une histoire des mentalités. Il parvient à mettre des images sur des représentations collectives, sur ce que l'on peut percevoir tout en pensant que cela relève de l'imaginaire. A ce titre, les angoisses prennent une tournure bien réelle, d'autant plus inquiétante que les populations sont plongées au cœur de l'incertitude de la Guerre Froide, de la guerre du Vietnam, de la crise des missiles à Cuba, entre autres. Malgré tout, le spectateur peut déceler une touche d'espoir dans les films de Watkins, notamment dans *La Commune*. Bien que cet événement historique fut qualifié d'« échec », le cinéaste met l'accent sur le fait qu'à une époque donnée de l'histoire, des individus ont entrevu un avenir différent et qu'ils ont entrepris des actions collectives en faveur d'un changement, ce qui constitue, pour Watkins, une réussite. En revanche, *La Commune* n'a pas eu le succès escompté, tant au niveau de la critique que du public. L'association Rebond pour la Commune constituée par comédiens soutient que le long-métrage a été desservi par une diffusion très tardive de la part de la chaîne Arte. Par ailleurs, les critiques des revues spécialisées s'accordent sur le point suivant : *La Commune* est plus intéressante sur la réflexion proposée sur l'audiovisuel et les média – la mise en abyme avec Télévision Communale et la Télévision Versaillaises – et la démarche historiographique, que pour sa tentative de réhabilitation de la commune en France.

Ainsi, dans la lignée des travaux de Watkins, il pourrait être intéressant de conjuguer un travail sur l'histoire des mentalités et sur les représentations de la guerre au cinéma. En analysant un corpus de films de fiction, documentaires et d'archives, cela

permettrait d'arriver à comprendre les attitudes et les sensibilités d'une population envers la guerre et de constater d'éventuelles similitudes ou évolutions entre le début du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle.

Enfin, je conclurai sur les mots d'Antoine de Baecque,

« Peter Watkins, aujourd'hui septuagénaire, est toujours intraitable. Il semble inoxydable : il a survécu à tout ; aux bombardements de la Luftwaffe pendant la guerre, dans le Kent de sa jeunesse, aux assauts répétés de la censure, et surtout à son propre système, qui intègre, de façon paranoïaque, la violence du monde extérieur. Raide, énergique, imprécatoire et ascétique, il est et reste un cinéaste hérétique »<sup>561</sup>.

Antoine de Baecque, 2008.

---

<sup>561</sup> Antoine de Baecque, *L'histoire-Caméra*, op. cit., p.256.

## LEXIQUE DU CINEMA

Les définitions sont tirées à la fois de dictionnaire de la langue courante tel que *Larousse* et *le Petit Robert*, mais aussi de dictionnaires spécialisés tel que le *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma* (2008) de Jacques Aumont et Michel Marie

### A

**Angle de prise de vue** : inclinaison de l'objectif de la caméra par rapport au sujet filmé.

**Audiovisuel** : ensemble des moyens, des processus, des œuvres et des programmes s'adressant à l'ouïe et à la vue de façon conjuguée.

### C

**Champ** : portion de l'image délimitée par le cadre. Le champ se prolonge au-delà du cadre de l'image grâce au hors-champ.

**Cinéaste** : personne qui exerce une activité créatrice ou technique dans le domaine du cinéma, à l'exception du métier d'interprète.

**Cinéma** : art et technique suscités par la mise en œuvre de l'appareil cinématographique et la réalisation des films.

**Composition** : relation entre le cadrage d'un plan et la mise en scène (la disposition des objets qui composent le plan).

### D

**Diégèse (théorie)**: ensemble des données qui caractérisent, du point de vue du spectateur, l'univers fictionnel d'un film et lui donnent sa cohérence.

### F

**Format** :

- Format du film : largeur du film pellicule. On distingue le format standard (35 millimètres), le format substandard (16mm), les formats réduits (9,5 mm, 8mm et Super 8) et le format large (65/70 mm).
- Format de l'image (aussi nommé ratio) : dimensions relatives de l'image inscrite sur le film ou projetée sur l'écran. Dans une même largeur de film, on peut inscrire plusieurs formats d'image. Par exemple, le 1:1,33 est un format d'image compris dans le format de film standard à 35mm.

### M

**Making of**: film documentaire retraçant la production d'un film.

**Médium, média** : procédé permettant la communication d'œuvres, de documents, ou de messages sonores ou audiovisuels, parmi lesquels la presse, le cinéma, la radio, la télévision, ...

**Métrage** : longueur du film exprimée en mètres et en format 35 mm. Dans la pratique, et en arrondissant très généreusement métrages et durées), on distingue :

- **Court métrage** : moins de 900 mètres, soit moins de trente minutes.
- **Moyen métrage** : de 900 mètres à 1 600 mètres, soit de trente minutes à une heure.
- **Long métrage** : plus de 1 600 mètres, soit plus d'une heure.

**Mise en scène** : art d'inscrire le récit, les personnages et le cadre de leurs activités dans le temps et dans l'espace du film. La mise en scène cinématographique peut se résumer en fait à trois données essentielles : l'organisation du temps, l'organisation de l'espace et la direction des acteurs.

**Montage (technique)** : opération matérielle consistant à lier deux plans entre eux. Plus généralement, c'est une synthèse des éléments visuels et sonores recueillis lors du tournage en vue de composer l'œuvre cinématographique. On distingue plusieurs étapes, du *rough cut* (montage grossier des *rushes*) au *fine cut* (montage final).

## N

**Numérique** : mode d'enregistrement du son et de l'image apparu dans les années 1980. L'information visuelle et sonore est échantillonnée, quantifiée, codée et traitée en mode binaire (digital). Le film numérique s'oppose au film argentique.

## P

**Producteur** : promoteur et maître d'œuvre du film, responsable financier, il rassemble les capitaux nécessaires et engage les collaborateurs de création et les techniciens. Il surveille la préparation puis, directement ou par délégation, assure le suivi, la gestion et l'administration du tournage jusqu'à sa bonne fin. Être coproducteur d'un film signifie le partage de son statut avec des partenaires.

**Production** : activité consistant à rendre possible la création d'un film en réunissant les capitaux et les hommes susceptibles de la mener à bien et ensuite assurer le suivi de l'entreprise. On distingue plusieurs étapes :

- la phase de **pré-production** : ensemble de travaux préluant à la réalisation d'un film, du concept au premier script, en passant par les recherches (repérages des lieux de tournages par ex.) et l'assemblage du casting et de l'équipe technique.
- la phase de production ou **réalisation** : ensemble de la

réalisation, des premières répétitions (*read-through*) au tournage en studio ou dehors, avec d'éventuels remaniements de script.

– la phase de **post-production** : ensemble des opérations effectuées sur un film entre la fin du tournage et les tirages des copies séries, à savoir le montage, les sous-titrages, la promotion et la transmission.

**Profondeur de champ** : surface de l'image qui est nette. La profondeur de champ peut être réglée par l'ouverture du diaphragme de l'objectif de la caméra. Moins il y a de profondeur, plus la surface nette est restreinte ; et vice-versa.

## R

**Réalisateur** : responsable artistique et technique d'un film, il en assure la direction et la mise en scène de la préparation à la copie standard, coordonnant sous l'aile du producteur le travail des différentes équipes.

**Réalisation** : mise en œuvre d'un projet visant à lui donner une forme cinématographique, c'est à dire à l'inscrire en images et en sons.

**Rush(es)** : ensemble des prises retenues lors du tournage et tirées, généralement présentées à l'équipe le lendemain.

## S

**Scénario** : trame écrite moins détaillée qu'un script, comportant habituellement les dialogues et le découpage des scènes.

**Script** : document écrit au préalable de la production qui réunit les dialogues des acteurs mais aussi les données techniques nécessaires à la réalisation.

**Séquence** : suite de scènes formant un tout cohérent.

## T

**Tournage** : passage à l'acte cinématographique qui consiste à transformer en images et en sons enregistrés, les idées, les visions et les mots.

**Travelling** : prise de vue obtenue à partir d'un mouvement dans l'espace de la caméra.



## INDEX

- BBC (British Broadcasting Corporation), 2, 3, 6, 7, 8, 40, 41, 43, 52, 57, 59, 60, 93, 116, 117, 125, 126, 137, 140
- Brecht (Berthold), 5, 60, 80, 83, 95
- Canterbury, 2, 44
- Culloden*, 3, 6, 7, 8, 26, 27, 28, 35, 36, 43, 44, 47, 49, 51, 52, 55, 58, 64, 72, 76, 77, 78, 82, 86, 89, 91, 93, 95, 96, 97, 112, 117, 123, 126, 134, 135, 137, 138, 156, 166, 169
- Diary Of An Unknown Soldier*, 2
- Evening Land*, 5
- Forgotten Faces*, 3, 37, 44, 56, 135, 152
- Georges Street Company, 2
- Huw Wheldon, 7
- Wheldon, 2
- la Commune (Paris – 1871)*, 6, 8, 9, 32, 33, 42, 44, 45, 49, 60, 77, 83, 84, 93, 96, 112, 127, 146, 156, 165
- Londres, 2, 5, 29, 78, 104
- Media Crisis*, 2, 5, 44, 96
- Norbiton, 2
- Nouvelle Vague, 5, 12, 56, 125
- Playcraft Group, 2, 6, 44, 56, 137, 140
- Playcraft, 2, 6, 44, 137, 140
- Privilège*, 4
- Radical Software*, 4, 15, 125
- Royal Academy of Dramatic*, 2
- The Journey*, 4, 38, 136
- The Seventies People*, 5, 136
- The Trap*, 5, 38, 136
- The War Game*, 6, 7, 16, 27, 28, 30, 35, 36, 37, 40, 43, 44, 47, 48, 52, 58, 72, 75, 76, 78, 86, 89, 91, 93, 97, 98, 100, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 134, 135, 140, 141, 156, 166, 169
- World Wide Pictures, 2

## **ANNEXES**

## TABLES DES ANNEXES

Filmographie et projets.....	135
<i>Culloden</i> .....	137
<i>The War Game</i> .....	140
<i>Punishment Park</i> .....	143
<i>La Commune</i> .....	146
Les échelles de plans.....	149
L'anachronisme au cinéma.....	151
Le regard-caméra .....	152
La mise en abyme au cinéma.....	155

# FILMOGRAPHIE ET PROJETS

Les informations du tableau suivant sont tirées de la biographie de Joseph Gomez, Peter Watkins et de L'histoire-caméra d'Antoine de Baecque, ainsi que du site web personnel de Peter Watkins, <<http://pwatkins.mnsi.net/>>. Le cinéaste ne reconnaît dans sa filmographie sur son site que *les films en bleu*. Les informations sur les *films et projets en verts* sont difficilement trouvables ou inachevé.

1956	<i>The Web</i> Un jeune soldat allemand retenu en captivité par les Résistants français parvient à s'enfuir durant la Seconde Guerre mondiale.	Court métrage amateur
1958	<i>The Field of Red</i> [Les champs de Rouge] L'histoire prend place durant la guerre de Sécession aux Etats Unis d'Amérique.	Court métrage amateur, perdu
1959	<i>Diary of an Unknown Soldier</i> [Le Journal d'un Soldat Inconnu] En 1916, un jeune soldat britannique raconte ses dernières heures dans les tranchées durant la Première Guerre mondiale.	Court métrage amateur (16min)
1961	<i>The Forgotten Faces</i> [Les Visages Oubliés] Un groupe de révoltés d'horizons très divers participe à l'insurrection de Budapest en 1956 contre les forces de l'URSS.	Court métrage amateur (19 min)
	<i>Dust Fever</i> Projet sur les chercheurs d'or dans l'Ouest américain à la fin du XIX <sup>e</sup> siècle.	Projet amateur inachevé
1963	<i>La Gangrène</i> Adaptation d'un livre publié clandestinement en France en 1958. Cinq immigrés algériens sont torturés par la police française.	Métrage perdu
	<i>Projet sur le massacre de Sharpeville en Afrique du Sud</i>	Projet inachevé
	<i>Projet d'adaptation de la Dernière Tentation du Christ</i>	Projet inachevé
	<i>The Controllers</i> Film sur le monde des contrôleurs aériens.	Court métrage amateur
1964	<i>Culloden</i> [La Bataille de Culloden]	Moyen-métrage diffusé à la TV (70 min)
1966	<i>The War Game</i> [La Bombe]	Moyen-métrage (50min), Oscar du meilleur documentaire
1967	<i>Privilege</i> Steven Shorer, chanteur idolâtré de la pop anglaise est peu à peu manipulé par les autorités britanniques et l'Eglise anglicane pour qu'il endoctrine son public et le détourne de toute prise de conscience politique.	Long-métrage (1h30)

	<i>Proper in the Circumstances</i> Projet avec Marlon Brando sur les guerres menées par les Américains contre les Sioux.	Inachevé
1969	<i>The Gladiators</i> Les gouvernements de tous les pays du monde sont tombés d'accord pour remplacer les guerres par des « Jeux de la Paix » dans lesquels des combattants désignés par chaque nation s'entretuent, le tout retransmis à la télévision.	Long-métrage (1h45min)
1971	<i>Punishment Park</i>	Long-métrage (1h30)
1974	<i>Edward Munch</i> [Edward Much ou la danse de la vie] Biographie d'Edward Munch, fameux peintre norvégien, auteur du <i>Cri</i> (1893).	Long-métrage (3h30)
	<i>The Seventies People</i> Le film se concentre sur deux familles de Copenhague et les problèmes que rencontrent leurs enfants dans la vie de tous les jours.	Long-métrage diffusé à la TV danoise (2h)
1975	<i>The Trap</i> En 1999, un scientifique travaille dans une station nucléaire en Suède. Il vit avec sa famille dans les quartiers souterrains sur son lieu de travail. Son fils qui est contre l'establishment, est arrêté par les forces de l'ordre.	Moyen-métrage diffusé à la TV suédoise (60min)
1977	<i>Aftendlandet</i> [Force de Frappe] Des constructeurs entrent en grève à Copenhague et refusent de construire quatre sous-marins pour la marine française car ceux-ci seront destinés à contenir des missiles.	Long-métrage (1h50min)
1987	<i>The Journey</i> [Le Voyage] Le film documentaire est constitué d'entretiens avec des familles autour du monde à propos de leurs opinions sur la course aux armements, sur les conséquences des armes nucléaires et sur les media de masse.	Long-métrage (1h45min)
1991	<i>The Media Project</i> Projet sur la façon dont les médias ont couvert la Guerre du Golfe.	Données inconnues
1994	<i>The Free-Thinker</i> [Le Libre Penseur] Projet en collaboration avec des lycées suédois sur August Strindberg, peintre et écrivain suédois.	Long-métrage (4h30)
1999	<i>La Commune (Paris - 1871)</i>	Long-métrage (5h45)

# CULLODEN

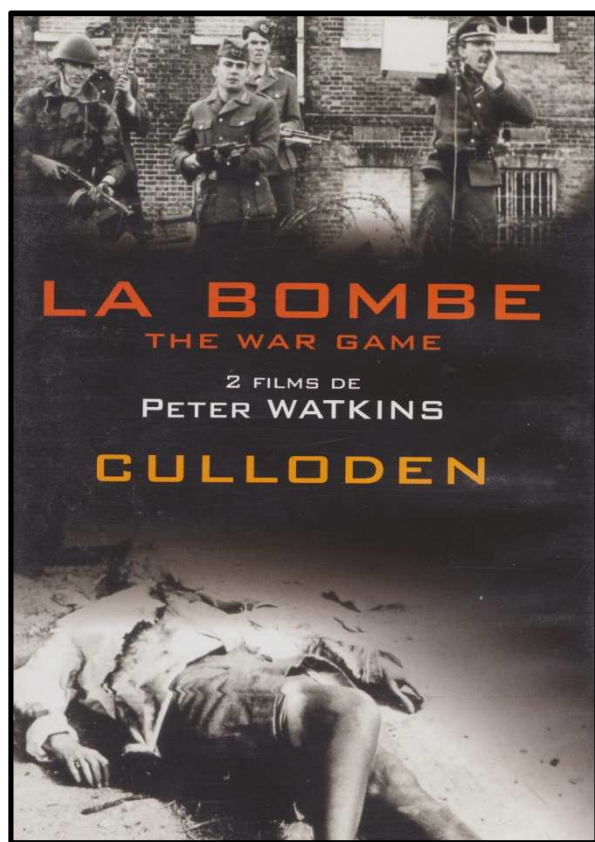


Illustration 1  
Couverture DVD de *Culloden* et de *The War Game* (*La Bombe* en français)

*Titre original.* Culloden

*Réalisé par* Peter Watkins

*Date de production.* 1964

*Producteur et distributeur.* Produit et diffusé par la BBC et Peter Watkins. Distribué et exporté par Public Broadcasting Service (PBS) et Time Life Films. Edité et distribué en DVD par Doriane Films.

*Localisation.* Réalisé à Iwerness et aux « Culloden moore », les landes de Culloden en Écosse.

*Budget et équipe.* Petit budget (somme exacte inconnue), petite équipe technique, environ deux cents figurants non professionnels et une dizaine d'acteurs du Playcraft Group.

*Format.* 16 mm, 1:33, en noir et blanc.

*Durée.* 69 minutes

## THEMATIQUE

*Synopsis.* Le film peut se diviser grossièrement en deux parties. Tout d'abord, la présentation des participants, la bataille de 1746 en elle-même puis la mise en déroute très rapide des Écossais, largement imputée à l'incompétence des têtes dirigeantes. S'en suit, les conséquences sur la population écossaise, lorsque le duc de Cumberland envoie ses dragons anglais poursuivre et punir les rebelles jusqu'à Iwerness et aux villages alentours qui en pâtissent largement. Le film se termine par la fuite du prince Bonnie d'Écosse qui s'en va sans un regard en arrière.

*Les personnages représentés.* Il n'y a pas de « héroïfication » dans *Culloden*, c'est-à-dire que plusieurs personnages se partagent l'écran sans que soit mis en avant une figure particulière seule. Cela n'empêche pas le réalisateur de s'appuyer sur certaines figures comme les têtes dirigeantes des armées écossaises et anglaises : le Duc de Cumberland et le Prince Bonnie. De même, le film s'attarde sur certaines histoires, comme ces deux frères, chacun dans le camp opposé ou encore le Highlander forcé de participer à la bataille par sous la menace de son chef de clans, ou bien un père et son jeune fils combattant côte à côte.

## SCREENSHOTS



Illustration 2

Le Duc de Cumberland (en haut, 12min09) et le Prince « Bonnie » (en bas, 1min33s).



**Illustration 3**

Une dizaine de Highlanders, face aux massacres perpétrés par les dragons anglais, tentent de s'enfuir (1h00min04s). Watkins a choisi un noir et blanc assez contrasté pour rendre les visages marqués et marquant.



**Illustration 4**

Peter Watkins n'hésite pas à mettre en scène la violence de manière crue. Ici, l'exécution de fugitifs (43min15s).



**Illustration 5**

La fuite du Prince Bonnie, premier de la colonne, accompagné par trois Highlanders survivants de la bataille de Culloden (1h05min48s)



# THE WAR GAME

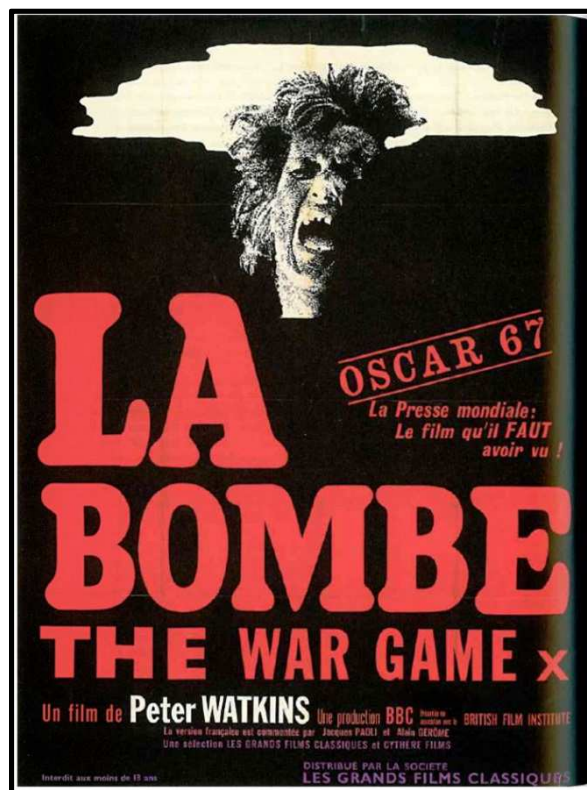


Illustration 6  
Affiche française de la fin des années  
1960 pour *The War Game*.

*Titre original.* *The War Game*, traduit par *La Bombe* en France.

*Réalisé par* Peter Watkins.

*Date de production.* Avril 1965

*Producteur et distributeur.* Produit par la BBC et Peter Watkins. Interdit de diffusion à la télévision, mais pas au cinéma. Distribué en France en DVD par Doriane Films.

*Localisation.* Réalisé en un mois en Angleterre, dans la région du Kent, à Douvres (dans anciens baraquements militaires), à Tonsbridge, à Chatham et à Gravesend.

*Budget et équipe.* Petit budget (somme exacte inconnue), petite équipe technique, une centaine de figurants et d'acteurs non professionnels, hormis quelques habitués du Playcraft Group.

*Format.* 35 mm, 1:33 en noir et blanc.

*Durée.* 47 minutes.

## THEMATIQUE

*Synopsis.* La première séquence du film montre l'adoption dans une assemblée politique d'un plan d'urgence en cas d'attaques nucléaires. Le spectateur suit ensuite plusieurs soldats distribuant ce même plan dans les familles dont les réactions vont du simple étonnement au refus d'ouvrir la porte. L'attaque nucléaire se voit par les yeux d'un petit garçon jouant dans un jardin dont la cornée oculaire est brûlée. Le film entraîne ensuite le spectateur dans la contemplation des conséquences à court et à long termes sur la population. Dans un premier temps, les habitants paniquent et construisent des barricades et des abris précaires dans leurs maisons. S'en suit la découverte des

premiers morts et des blessés, alors que la caméra suit un médecin en tournée. Au fur et à mesure que les jours puis les mois passent, la situation économique, politique et sociale se dégrade. La famine et l'épuisement général poussent la population à manifester et à entrer en grèves, durement réprimées par les forces de l'ordre alors débordées.

Tout le film est entrecoupé d'interviews d'experts nucléaires, de médecins et des officiants de l'église. De même Peter Watkins insère la réponse de civils à la question suivante « Faut-il riposter au nucléaire par le nucléaire ? ». Notons que les acteurs qui jouent ces civils donnent leurs propres avis et ne suivent aucun texte, contrairement aux experts cités précédemment.

*Les personnages représentés.* Une fois encore, le film montre des figures récurrentes, mais il n'y a aucun personnage principal ou héros à proprement parlé. Ainsi, Watkins s'attache plutôt à mettre en scène des groupes de personnes : des familles, des docteurs, des soldats, des policiers, des manifestants, ainsi que des divers experts, entre autres.

*A propos du titre.* A l'origine, le film devait se nommer « After The Bomb ». Mais Watkins opta pour le plus subtile *The War Game*, mal traduit par *La Bombe* en français. Cela induit et dénonce le jeu de pouvoir à l'œuvre dans le film mais aussi le jeu du réalisateur avec la notion de réalité et de documentaire.

## SCREENSHOTS



**Illustration 7**

Le petit garçon à la cornée brûlée après la déflagration de la bombe nucléaire, avec son père qui accourt en arrière-plan (16min35s)



Illustration 8

Une jeune fille blessée par la déflagration de la bombe nucléaire (25min06s). Le travail de maquillage est assez remarquable, compte tenu de l'époque. De plus, Watkins choisit un noir et blanc encore plus contrasté que dans *Culloden*, pour que les blessures n'en paraissent que plus réelles.



Illustration 9

La voix-over, inlassable, décrit les conséquences d'une « tempête de feu », alors qu'à l'écran défile les brûlés et les pompiers en masques à gaz. (20min23s)

# PUNISHMENT PARK

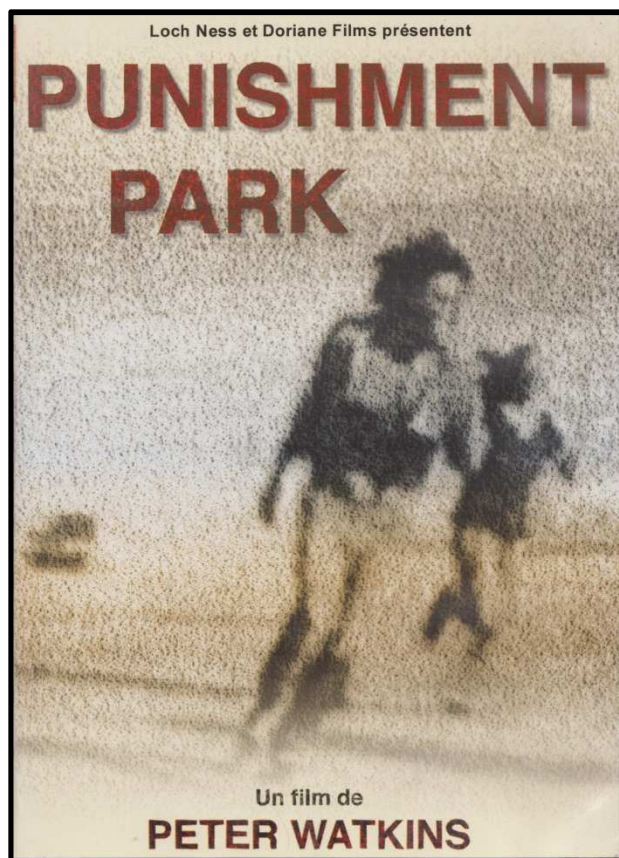


Illustration 10  
La couverture du DVD de  
*Punishment Park*.

*Titre original.* *Punishment Park*

*Réalisé par* Peter Watkins

*Date de production.* 1971

*Producteur et distributeur.* Produit Françoise Chartwell et Susan Martino. Distribué en France par Shellac et internationalement par Canyon Cinema. Distribué DVD par Doriane Films.

*Localisation.* Réalisé aux États Unis d'Amérique, dans le désert californien de San Bernadino, près de Los Angeles, en deux semaines et demie.

*Budget et équipe.* 89 000 \$ USD (soit environ 59 000 €), avec une petite équipe de huit professionnels, et une cinquantaine d'acteurs pour la plupart non professionnel.

*Format.* 16 mm, 1:33 en couleur.

*Durée.* 90 minutes.

## THEMATIQUE

*Synopsis.* Le film débute par l'arrivée d'un groupe d'objecteurs de conscience dans le *Bear Mountain Punishment Park*. Ce groupe nommé 638 est composé de deux jeunes filles et cinq jeunes hommes. Ils sont emmenés par les soldats sous une tente militaire pour y être jugés. Le tribunal se compose d'un jury de six membres dont un juge, d'un agent du F.B.I, de l'avocat de la défense et d'une sténographe. Le groupe 638 est accusé d'atteinte à la sécurité nationale et chaque individu est désigné coupable d'incitation à l'émeute, de propos diffamatoires, ... Lorsque les juges leurs proposent la prison ou trois jours dans le mystérieux « Punishment

Park », tous les accusés choisissent la seconde option. En parallèle de ce premier groupe, la caméra suit le groupe 637, composé de douze jeunes hommes et cinq jeunes femmes, qui subit la sentence dans le parc : une course de trois jours dans le désert, sans eau ni nourriture, afin d'atteindre un drapeau américain planté à environ 120 kilomètres. Les soldats américains et les policiers de Los Angeles, armés et juchés sur des jeeps, encadrent l'opération avec brutalité. Très vite, la situation dégénère : une jeune femme du groupe 637 tue un soldat par légitime défense avant de lui prendre son arme. Les militaires organisent alors une véritable chasse à l'homme à travers le désert, fusils au poing. Alors que les accusés du groupe 637 sont abattus au fur et à mesure, et de manière plus ou moins justifiée, trois membres parviennent au drapeau américain à bout de force. C'est alors qu'un très jeune soldat, pris de panique, tue l'un d'eux et déclenche une fusillade. Les trois accusés s'effondrent tous, à quelques mètres du drapeau.

Les images sont commentées dès le début en *voice-over* par un journaliste anglais. Son équipe et lui sont toujours hors-champ. Ils n'interviennent jamais dans les procès du groupe 638. Cependant, au fur et à mesure que le groupe 637 subit la sentence et que la violence s'intensifie, ils se manifestent verbalement pour finalement prendre parti contre la mise à mort des trois survivants près du drapeau américain. Tout au long de la marche forcée du groupe 637 dans le désert, le journaliste et son équipe interviewent les individus sur leurs motivations, leurs idées et leurs sentences.

## SCREENSHOTS



Illustration 11

Le groupe 638, prêt à être jugé (4min19s)



Illustration 12

Une partie du groupe 637 (21min20s, 32min23s). Watkins utilise un filtre « hard edge » et une image légèrement désaturée pour accentuer l'effet de réel.



Illustration 13

Peter Watkins et Joan Churchill font des essais sur le tournage de *Punishment Park* (Joseph Gomez, *Peter Watkins, op.cit.*, p. 123)

# LA COMMUNE

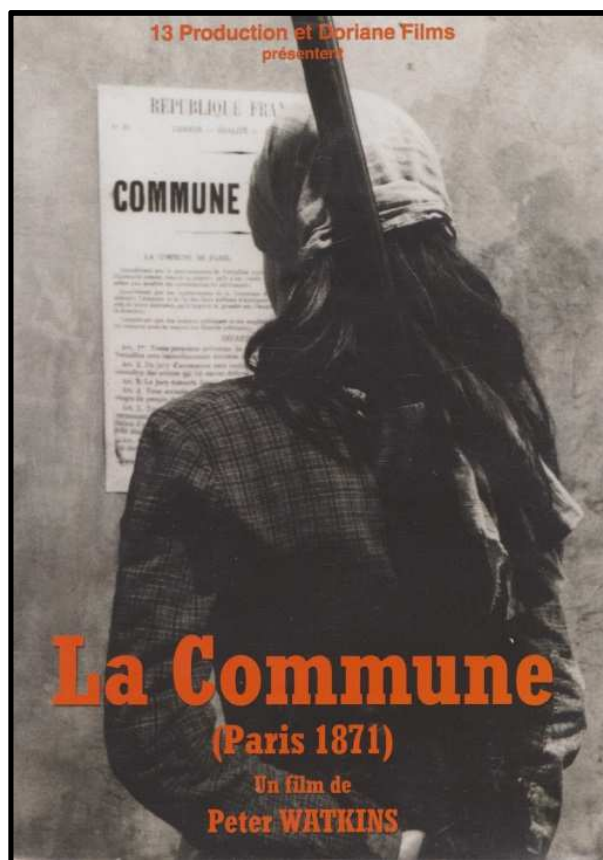


Illustration 14  
Affiche et couverture du DVD de  
*La Commune (Paris 1871)*

*Titre original.* *La Commune (Paris 1871)*

*Réalisé par* Peter Watkins.

*Date de production.* 1999 (diffusé en 2001)

*Producteur et distributeur.* Produit et diffusé par La Sept/Arte, le musée d'Orsay ainsi que la boîte de production 13Production. Distribué en France par Shellac. Edité et distribué en DVD par Doriane Films.

*Localisation.* Réalisé en 13 jours à Montreuil dans une usine désaffectée, siège de la troupe de théâtre « la Parole Errante » d'Armand Gatti.

*Budget.* Petit budget (somme exacte inconnue), avec 212 comédiens.

*Format.* Numérique, 1 : 33, en noir et blanc.

*Durée.* 375 minutes

## THEMATIQUE

*Synopsis.* Le film est divisé en deux parties, sur deux DVD différents. Dans un premier temps, pendant 2h44, le spectateur suit quasiment jour après jour la Commune de Paris dans le 11<sup>e</sup> arrondissement, grâce à deux journalistes de la « Télévision Communarde » au cœur de l'événement et un présentateur d'un journal télévisé diffusé sur « TV Versailles ». Au fur et à mesure de l'avancement du film, Watkins introduit des séquences où les acteurs, en costumes, débattant sur divers sujets. Dans la seconde partie, qui dure 3h45, le spectateur est plongé dans les derniers jours de la Commune, alors que les événements s'intensifient. Les débats entre acteurs occupent désormais quasiment tout le film, notamment avec des entretiens, face caméra, ou au contraire des réponses recueillies sur le vif, sur

des sujets divers comme le traitement infligés aux Sans Domicile Fixe, aux sans-papiers, ou encore l'engagement politique et la violence.

*Les personnages représentés.* Pour une fois, Gérard Bourlet (interprété par Gérard Watkins) et Blanche Capellier (interprété par Aurélia Petit), les deux journalistes de la « Télévision Communiste », peuvent être considérés comme des personnages principaux, puisqu'ils guident le spectateur dans *La Commune*. Quelques visages sont récurrents, avec des rôles bien définis : le boulanger en faveur de l'éducation des enfants, le bijoutier qui ne veut pas monter sur les barricades, les orphelins, les bonnes sœurs, les ouvrières, la patronne. De même le spectateur s'attache à l'histoire d'une bourgeoise en particulier qui correspond par lettres avec sa fille et lui décrit les événements qui agitent son quartier.

## SCREENSHOTS



Illustration 15

Le premier plan séquence du film situe d'emblée les décors de *La Commune* dans un entrepôt de Montreuil (1min6s, DVD1).





Illustration 16

Une constante chez Watkins : la violence des images. Ici, l'exécution des Communards (DVD2, 2h48min).



Illustration 17

Le documentaire *making-of* de la Commune. Peter Watkins (en bas à gauche), discute de la scène avec les acteurs jouant les présentateurs de la TV Versaillaise.

# LES ECHELLES DE PLANS

## GROS PLAN

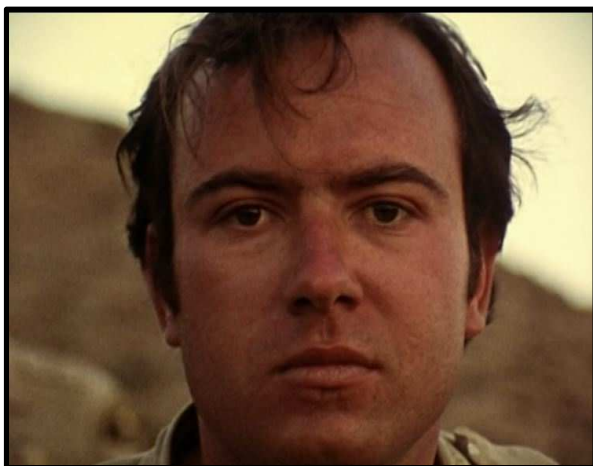


Illustration 18

Les gros plans permettent aux spectateurs de se concentrer sur les émotions ou l'attitude d'un personnage. Peter Watkins utilise beaucoup de gros plans, cadrés bas, dans tous ses films. Il explique que cela force le spectateur à regarder le sujet. (*Punishment Park*, 1h25min4s)

## PLAN RAPPROCHE A LA POITRINE



Illustration 19

Les plans rapprochés à la poitrine ou à la taille créés une proximité, voir une intimité entre le spectateur et le personnage, tout en soulignant ses dialogues et actions. Ici, Un des accusés du groupe 638. (*Punishment Park*, 5min 56s)

## PLAN RAPPROCHE A LA TAILLE



Illustration 20

Les étudiants se rebellent contre les forces de l'ordre (*The War Game*, 38min5s)

## PLAN AMERICAIN (PP 84 MIN, TIRÉE DE JOSEPH GO PAGE 102)

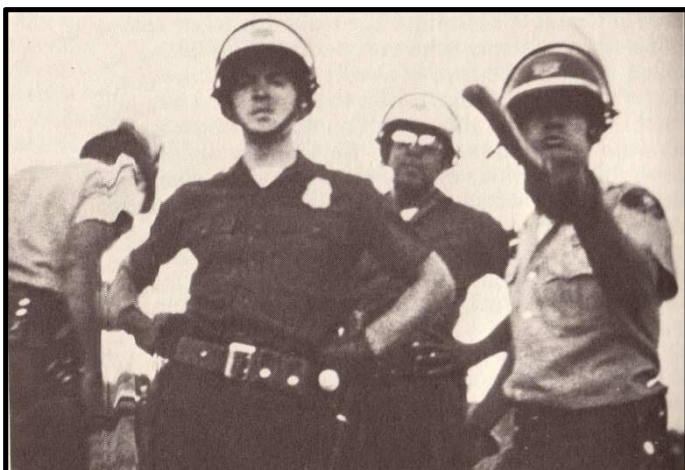


Illustration 21

Les plans américains cadrent les personnages de la tête aux cuisses et permettent de se concentrer sur le jeu des acteurs ou les dialogues. Ils sont récurrents chez Watkins, lorsqu'il imite les interviews des journaux télévisés. Ici, les policiers de Los Angeles tentent de répondre de l'assassinat des survivants dans *Punishment Park* (capture d'écran tirée de Joseph Gomez, *Peter Watkins, op. cit.*, p. 102)

## PLAN D'ENSEMBLE



Illustration 22

Les plans d'ensemble se concentrent sur un groupe de personnage, leurs actions et accordent moins d'importance à l'environnement qu'un plan général. Ici, les gardes nationaux refusent de tirer sur les Communistes (*La Commune*, DVD 1, 1h23min57s)

## PLAN GENERAL



Illustration 23

Les plans généraux servent à décrire un lieu ou un paysage, par exemple les landes écossaises (*Culloden*, 20s)

# L'ANACHRONISME AU CINEMA

Évidemment, les anachronismes dans les films historiques sont très nombreux, qu'ils soient volontaires ou non ou qu'ils soient une caractéristique comique ou non. Les quelques exemples proposés ici servent à illustrer les propos développés dans les chapitres précédents.

## LES ANACHRONISMES COMME ERREURS...

L'anachronisme se glisse souvent dans les films historiques, due à une faute d'inattention. Parmi de nombreux autres exemples, le film *Gladiator* (2000) est connu pour ses inexactitudes historiques, ses faux-raccords, ainsi que ses anachronismes (plusieurs figurants ont encore leurs montres au poignet...)

## L'ANACHRONISME VOLONTAIRE

L'anachronisme chez Peter Watkins permet à la fois de proposer un élément non-conventionnel, contre la « monoforme », mais aussi de réfléchir sur l'opération cinématographique dans les films historiques. Son utilisation la plus assumée se trouve dans *La Commune*.

Les anachronismes volontaires et assumés sont peu utilisés dans les films historiques. Prenons l'exemple de *Marie Antoinette* de Sophia Coppola : la bande-son regroupe des morceaux de musiques des Strokes, de New Order, ... qui sont évidemment anachroniques. Ils servent ici à accentuer l'un des traits de caractère de la Marie Antoinette de Coppola, la reine se sent perdue, tout comme les chansons pop-rock détonnent dans Versailles. De même, Sofia Coppola glisse une paire de tennis Converse au beau milieu du film...

MARIE ANTOINETTE, SOFIA COPOLLA, 2006



Illustration 1

La paire de Converse en arrière-plan (53min27s)

## L'ANACHRONISME COMME RESSORT COMIQUE

Les Monty Python, groupe d'humoristes anglais, en ont fait une spécialité, avec *Monty Python and the Holy Grail* (1975), *Monty Python's Life of Brian* (1979). En France, les Robins des Bois et les Nuls, qui se réclament des Monty Python, ont eux aussi repris les mêmes principes avec *RRRrrr !* (2004) et *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre* (2001) d'Alain Chabat.

# LE REGARD-CAMERA

Le regard-caméra est une technique qui consiste pour un acteur à regarder l'objectif de la caméra. Peter Watkins utilise ce procédé dans chacun de ses films car c'est le moyen pour lui de contrer la « monoforme » en déconstruisant la convention selon laquelle la caméra est à la fois invisible pour l'acteur et omniprésente.

PRIVILEGE, PETER WATKINS, 1967



Illustration 2

Le chanteur Steven, en pleine représentation, lance un regard à la caméra pour rappeler que tout ceci n'est que mise en scène. (3min10s)

THE FORGOTTEN FACES, PETER WATKINS, 1961



Illustration 26

Les personnages, alors que sont annoncées leurs morts par la voix off, regardent la caméra (17min).

Par son caractère non-conventionnel, le regard-caméra est souvent utilisé par les cinéastes pour provoquer le spectateur et le déranger dans son statut de voyeur, comme chez Stanley Kubrick.

*THE SHINING*, STANLEY KUBRICK, 1980



Illustration 27

Le regard-caméra est utilisé ici pour illustrer la démente de Jack (Jack Nicholson) et d'autre part pour accroître le malaise du spectateur (1h14min27s)

*A CLOCKWORK ORANGE*, STANLEY KUBRICK, 1971



Illustration 28

Alex (Malcom MacDowell) défie la caméra du regard en ouverture du film (54s)

Un acteur peut regarder la caméra de multiples façons. Le regard-caméra à travers un miroir est un *pattern* au cinéma et signifie la plupart du temps que le personnage mis en scène subit un grand changement ou un profond mal être. Filmer face à un miroir relève souvent d'une grande prouesse technique.

*THE ROYAL TENENBAUMS*, WES ANDERSON, 2001



Illustration 29  
(Luke Wilson) se regardant dans un miroir avant son suicide  
(1h10min27s)

*PRIDE AND PREJUDICE*, JOE WRIGHT, 2005



Illustration 30  
Elizabeth Bennet (Kiera Knightley) se regardant dans son miroir, avec Mr. Darcy (Matthew Macfayden) en arrière-plan  
(1h11min19s)

*LA HAINE*, MATHIEU KASSOVITZ, 1995



Illustration 31  
Vinz (Vincent Cassel) se parlant dans son miroir. Séquence connue pour son long travelling avant qui, grâce à un système ingénieux, permet de ne pas voir le reflet de la caméra dans le miroir.

# LA MISE EN ABYME AU CINEMA

La mise en abyme au cinéma, ou ce que l'on appelle « le film dans le film », est un procédé qui regroupe des degrés de réflexivité très divers, comme l'explique les figures 5 et 6 (pp. 88 – 89). Jean-Marc Limoges a retravaillé la figure 5 pour en faire le tableau suivant<sup>562</sup>, plus précis.

RÉFLEXIVITÉ			
RÉFLEXIVITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE		RÉFLEXIVITÉ FILMIQUE	
AUTORÉFLEXIVITÉ Affiche ou rend sensible « le » dispositif même	RÉFLEXIVITÉ Affiche ou rend sensible « un » dispositif	RÉFLEXIVITÉ HÉTÉROFILMIQUE	RÉFLEXIVITÉ HOMOFILMIQUE
<ul style="list-style-type: none"> <li>°Montrer ou rendre sensible la caméra même</li> <li>°Montrer ou rendre sensible le micro même</li> <li>°Montrer ou rendre sensible l'envers du décor même</li> <li>°Adresse ou regard à la caméra même</li> <li>°Apparition d'un acteur en lui-même</li> <li>°Film sur le tournage du film même</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>°Montrer ou rendre sensible une caméra</li> <li>°Montrer ou rendre sensible un micro</li> <li>°Montrer un envers de décor</li> <li>°Adresse ou regard à une caméra diégétique</li> <li>°Apparition d'un personnage jouant un acteur</li> <li>°Film sur le tournage d'un film</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>° Clin d'œil</li> <li>° Citation</li> <li>° Allusion</li> <li>° Parodie</li> <li>° Pastiche</li> <li>° Remake</li> <li>° Hommage</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>°Mise en abyme</li> </ul>

Par ailleurs, les exemples de mises en abyme dans les films sont très nombreux et divers. *Dogville* rappelle *La Commune* de Peter Watkins dans le sens où Lars Von Trier montre que le film n'est pas la réalité en filmant l'intégralité de son film dans des décors marqués au sol.

DOGVILLE, LARS VON TRIER, 2003



Illustration 32  
Les décors de *Dogville* (2min)

<sup>562</sup> Jean-Marc Limoges, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : pour une distinction de termes trop souvent confondus », Université de Toronto, 2005, p. 1.



## SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

### SOURCES

BOWIE Geoff, *L'Horloge universelle - La Résistance de Peter Watkins*, Office national du film du Canada, 2001, 76 min.

WATKINS Peter, *Culloden*, British Broadcasting Company, 1964, 69min.

WATKINS Peter, *The War Game*, British Broadcasting Company, 1965, 47min.

WATKINS Peter, *Punishment Park*, Françoise Chartwell et Susan Martino, 1971, 90min.

WATKINS Peter, *La Commune*, Arte, le Musée d'Orsay et 13 production, 2000, 375min.

Site personnel de Peter Watkins (dernière mise à jour en 2013) :  
<<http://pwatkins.mnsi.net/>>

### PETER WATKINS – ENTRETIENS ET BIOGRAPHIE

BAS Frédéric, « Chacun devrait écrire ses propres dialogues » in *Cahiers du Cinéma*, n° 546, mai 2000, p. 11.

GOMEZ Joseph, *Peter Watkins*, Twayne's Theatrical Arts Series, Boston, Twayne Publishers, 1979, 214 p.

MÉRANGER Thierry, « La Méthode Watkins. Entretien Avec Peter Watkins » in *Cahiers du Cinéma*, n°598, février 2005, pp. 82 – 86.

WATKINS Peter, *Entretien filmé à propos de la Commune*, Lituanie, 2001. En bonus dans le DVD de *La Commune*, 30min.

WATKINS Peter, *Media crisis*, Paris, Homnisphères, 2004 (1<sup>e</sup> ed. 2003), 272 p.

## BIBLIOGRAPHIE

### ENCYCLOPEDIES, DICTIONNAIRES ET OUVRAGES GENERAUX

AUMONT Jacques et Michel Marie, *Dictionnaire Théorique et Critique Du Cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, 245 p.

BALLE Francis, *Médias & Sociétés : édition, presse, cinéma, radio, télévision, Internet*, Paris, Lextenson éditions, 2013 (16<sup>e</sup> éd.), 876 p.

BERSTEIN Serge et Pierre Milza, *Histoire du XX<sup>e</sup> siècle. 1900 – 1945 : la fin du monde européen*, Tome 1, Initial, Paris, Hatier, 1994, 501 p.

BERSTEIN Serge et Pierre Milza, *Histoire du XX<sup>e</sup> siècle. 1945-1973 : le monde entre guerre et paix*, Tome 2, Initial, Paris, Hatier, 1995, 497 p.

BERSTEIN Serge et Pierre Milza, *Histoire du XX<sup>e</sup> siècle. 1973 aux années 1990 : la fin du monde bipolaire*, Tome 3, Initial, Paris, Hatier, 2010, 287 p.

Dictionnaire *Le Petit Robert*, 2014

Encyclopaediae *Britannica* [en ligne] <<http://www.britannica.com/>>

Encyclopédie et dictionnaire *Larousse* [en ligne]

<<http://www.larousse.fr/encyclopedia>>

<<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>>

Encyclopédie *Universalis* [en ligne] <<http://www.universalis.fr/>>

FAAS Horst et Hélène Gédouin, *50 ans de photojournalisme*, Editions du Chêne, 2008, 238 p.

JOURNOT Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du Cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, 123 p.

PINEL Vincent, *Dictionnaire technique du Cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008 (2<sup>e</sup>ed.), 368 p.

## HISTORIOGRAPHIE

- BOURDÉ Guy et Hervé Martin, *Les Écoles Historiques*, Points Histoire, Paris, Editions du Seuil, 1997, 416 p.
- BRAUDEL Fernand, *Ecrits Sur L'histoire*, Paris, Flammarion, 1984 (1<sup>e</sup> ed. 1969), 314 p.
- DELACROIX Christian, François Dosse et Patrick Garcia, *Les courants historiques en France (XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Gallimard, 2007 (1<sup>e</sup> ed. 1999), 724 p.
- DELACROIX Christian, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *Historiographies, I. Concepts et débats*, Vol. 1, Paris, Gallimard, 2010, 646 p.
- DELACROIX Christian, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *Historiographies, II. Concepts et débats*, Vol. 2, Paris, Gallimard, 2010, 673 p.
- FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, La Librairie du XX<sup>e</sup> Siècle, Paris, Edition du Seuil, 1989, 153 p.
- FRADET Pierre-Alexandre, « Comment trouver un équilibre entre l'historicisme et l'universalisme. Réflexions à partir de l'œuvre de Charles Taylor. » in *Le Philosophie*, Vol. 1, n°41, 2014, pp. 257 – 285.
- LANGLOIS Charles Victor et Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques*, Collection Le Sens de L'histoire, Paris, Editions Kimé, 1992 (1<sup>e</sup> ed. 1898), 284 p.
- LEE-DOWNS Laura, « Histoire du peuple, histoire des femmes : l'historiographie anglaise depuis 1968 » in *Le Travail du genre. Les sciences sociales du travail à l'épreuve des différences de sexes*, La Découverte, 2003, pp 88 – 102.
- LE GOFF Jacques et Pierre Nora, *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 2011 (1<sup>e</sup> ed. 1974), 992 p.
- MINARD Philippe, « Eric J. Hobsbawm, un parcours d'historien dans le siècle. Lectures trans-manche » in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Vol. 5, n°53-4bis, 2006, pp. 5 – 12.

- NOIRIEL Gérard, *Histoire, Théâtre & Politique*, Contre-Feux Agone, Marseille, Agone, 2009, 190 p.
- NOIRIEL Gérard, *Sur la « crise » de l'histoire*, Socio-Histoires, Paris, Belin, 1996, 343 p.
- OFFENSTADT Nicolas, *L'historiographie*, Que Sais-Je ? n°3933, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 127 p.
- SAYRE Robert et Michael Löwy, « Le courant romantique dans les sciences sociales en Angleterre: Edward. P. Thompson et Raymond Williams » in *L'Homme et la société*, n°110, 1993, pp. 39 – 60.
- STEDMAN JONES Gareth « De l'histoire sociale au tournant linguistique et au-delà. Où va l'historiographie britannique ? » in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, Vol. 2, n° 33, 2006, pp. 143 – 166.
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Points, Paris, Edition du Seuil, 1996 (1<sup>e</sup> ed. 1978), 438 p.

#### HISTOIRE ET CINEMA

- BIMBENET Jérôme, *Film et histoire*, Collection U, Paris, Armand Colin, 2007, 286 p.
- BISKIND Peter, *Le Nouvel Hollywood*, Paris, Points, 2008, 691 p.
- DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Bibliothèque Illustrée Des Histoires, Paris, Gallimard, 2008, 489 p.
- DE BAECQUE Antoine et DELAGE Christian, *De l'histoire au Cinéma*, Collection Histoire Du Temps Présent, Paris, Editions Complexe, 1998, 223 p.
- DELAGE Christian et Vincent Guigueno, *L'historien et Le Film*, Collection Folio, Paris, Gallimard, 2004, 362 p.
- Dossier « l'Amérique face à ses guerres » in *Positif*, n°620, octobre 2012, pp. 90 – 115.
- DREYER Sylvain, *Révolutions ! Textes et films engagés: Cuba, Vietnam, Palestine*, Paris, Armand Colin, 2013, 256 p.
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993 (1<sup>e</sup> ed. 1977), 290 p.

ISHAGHPOUR Youssef, *Historicité du cinéma*, Farrago, Tours, 2004, 221 p.

MacDONALD Scott, *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Cambridge Film Classics, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 212 p.

STOKES Melvyn et Gilles Menegaldo, *Cinéma et histoire : film and history*, Paris, M. Houdiard Éditeur, 2008, 501 p.

#### LA PROBLEMATIQUE DU TEMPS EN HISTOIRE ET AU CINEMA

BANTIGNY Ludivine et Quentin Deluermoz, « Historicités du 20<sup>e</sup> siècle, coexistence et concurrence des temps », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 117, n°1, Paris, Presses de Sciences-Po, 2013, 280 p.

DELUERMOZ Quentin, « Les formes incertaines du temps. Une histoire des historicités est-elle possible ? » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 117, n°1, Paris, Presses de Sciences-Po, 2013, pp. 3 – 11.

BANTIGNY Ludivine « Historicités du 20<sup>e</sup> siècle : Quelques jalons sur une notion » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 117, n°1, Paris, Presses de Sciences-Po, 2013, pp. 13 – 25.

DUARA Prasenjit et Ludivine Bantigny « Histoire et concurrence des temps : le cas de l'Asie orientale » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 117, n°1, Paris, Presses de Sciences-Po, 2013, pp. 26 – 46.

DE BAECQUE Antoine « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 117, n°1, Paris, Presses de Sciences-Po, 2013, pp. 149 – 164.

HARTMUT Rosa et Johann Chapoutot, « Mouvement historique et histoire suspendue. Le rapport du changement social et de l'expérience de l'histoire » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 117, n°1, Paris, Presses de Sciences-Po, 2013, pp. 89 – 104.

HARTOG François « Conclusion » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 117, n°1, Paris, Presses de Sciences-Po, 2013, pp. 247 – 250.

CHESNEAUX Jean, « Siegfried Kracauer, L'Histoire – Des avant-dernières choses » in *Temporalités, revue des sciences sociales*, Vol. 4, 2006.

LEDUC Jean, *Les historiens et le temps: conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 328 p.

ROUSSELLIER Nicolas et Christian Delage, « Cinéma, le temps de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995

ROUSSELLIER Nicolas et Christian Delage, « Présentation » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995, pp. 3 – 4.

PITHON Rémy, « Cinéma et histoire : bilan historiographique » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995, pp. 5 – 13.

WALKOWITZ Daniel et Barbara Abrash, « Narration cinématographique et narration historique. La (sub)version de l'histoire » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995, pp. 14 – 24.

DELAGE Christian, « Temps de l'histoire, temps du cinéma » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995, pp. 25 – 35.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Le lieu malgré tout » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995, pp. 36 – 44.

MUSSER Charles, « Le cinéma américain des premiers temps et ses modèles de production » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995, pp. 45 – 64.

ALTMAN Rick, « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995, pp. 65 – 74.

FREMAUX Thierry et Antoine de Baecque, « La cinéphilie ou l'invention d'une culture » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995, pp. 133 – 142.

BOSSENO Christian-Marc, « La place du spectateur » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995, pp. 143 – 154.

ROSENSTONE Robert, « "Like writing history with lighting" : film historique/vérité historique » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Vol. 46, n°2, 1995, pp. 162 – 175.

## HISTOIRE CONTREFACTUELLE

BULHOF Johannes, « What If ? Modality and History » in *History and Theory*, Vol. 38, n°2, mai 1999, pp. 145 – 168.

DROUET Isabelle, Stéphanie Dupouy, Laurent Jeanpierre et Florian Nicodème, « Contrefactuels en histoire : du mot au mode d'emploi. Le moment de la new economic history » in *Labyrinthe*, Vol. 39, n°2, 2012, pp. 81 – 112.

HENRIET Éric, *L'uchronie*, 50 Questions, Paris, Klincksieck, 2009, 262 p.

SINGARAVELOU Pierre et Quentin Deluermoz, « Explorer le champs des possibles. Approches contrefactuelles et futurs non advenus en histoire » in *Revue d'histoire Moderne et Contemporaine*, Vol. 59, n°3, 2012, pp. 70–95.

DELUERMOZ Quentin et Pierre Singaravélou, « Des causes historiques aux possibles du passé ? Imputation causale et raisonnement contrefactuel en histoire » in *Labyrinthe*, Vol. 39, n°2, 2012, pp. 55 – 79.

## TELEVISION ET CINEMA

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision : Suivi de L'emprise du journalisme*, Raisons d'agir, Paris, Liber éditions, 1996, 95 p.

BRESCHAND Jean, *Le documentaire: l'autre face du cinéma*, Les Petits Cahiers, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002, 96 p.

DOUPLITZKY Karine, « Un genre frontalier : le documentaire » in *Médium*, Vol. 3, n°24-25, pp. 340 – 354.

FALLAH Fariborz, « Naissance du documentaire britannique » in *Sociétés & Représentations*, Vol. 2, n°18, 2004, pp. 309 – 320.

FALLAH Fariborz, « Le docudrame » in *Le Temps des médias*, Vol. 1, n°4, pp. 223 – 237.

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, 50 Questions, Paris, Klincksieck, 2009, 207 p.

NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Arts & Cinéma, Bruxelles, De Boeck, 2002, 347 p.

VEYRAT-MASSON Isabelle, « Au cœur de la télévision : l'histoire » in *Le Débat*, Vol. 5, n°117, 2013, pp. 96 – 109.

VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres*, conférence donnée le 23 février 2010 (18h30) à Poitiers à l'Espace Mendès-France, 1h39 :  
<<http://emf.fr/4091/television-et-histoire-la-confusion-des-genres/>>

VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres, docudramas, docufictions et fictions du réel*, Médias Recherches. Histoire, Bruxelles, De Boeck, 2008, 225 p.

#### POINT TECHNIQUE SUR LE CINEMA

AUBERT Jean-Paul, « Le regard anachronique: (Goya vu par Saura) » in *Cahiers de Narratologie*, n°15, 2008, pp. 2 – 11.

CHÉRON Bénédicte, « Filmer la mort au combat pour le cinéma de fiction : de la séduction du public à l'interrogation éthique » in *Etudes sur la mort*, Vol. 144, n°2, 2013, pp. 93 – 107.

GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 2004, 197 p.

HENNEBELLE Guy, *Cinéma militant (regards sur le cinéma militant français) : histoire. Structures. Méthodes. Idéologie et esthétique*, Cinéma d'Aujourd'hui, n° 5-6, Paris, Filmeditions, 1976, 227 p.

« Le regard-caméra », *Blow Up*, Arte, 5min41s, consulté le 20 juin 2013 :  
<<http://www.arte.tv/fr/le-regard-camera-au-cinema/7493726,CmC=7493326.html>>

LIMOGES Jean-Marc, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : pour une distinction de termes trop souvent confondus », Université de Toronto, 2005, 21 p.

MERMET Daniel et Robert Delpire, *Images de Guerre*, Reporter Sans Frontière, 2000, 101 p.



## ANALYSES DES FILMS DE PETER WATKINS

ARMITAGE David, « The Anarchist Cinema of Peter Watkins » in *Perspective on History*, Vol.51, n°9, décembre 2013, pp. 23 – 25

AVENEL Vincent, « Le cadre est à terre, et l'idée est debout. *La Commune (Paris 1871)* » in *Critikat*, 26 octobre 2010, consulté le 20 juin 2014 : <<http://www.critikat.com/panorama/analyse/la-commune-paris-1871.html>>

BAROT Emmanuel, *Camera politica: dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant (Groupes Medvedkine, Francesco Rosi, Peter Watkins)*, Vrin, 2009, 126 p.

BAROT Emmanuel, « Le cinéma du politique est politisation du cinéma : Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme » in *Chimères*, Vol. 2, n°70, 2009, pp. 233 – 250.

BÉGHIN Cyril, « La Méthode Watkins. Analyses » in *Cahiers du Cinéma*, n°598, février 2005, pp. 86 – 88.

BOUQUET Stéphane, « La Commune libre et naïve de Peter Watkins » in *Cahiers du Cinéma*, n° 546, mai 2000, p. 10.

COX Alex, « Not in Our Name » in *The Guardian*, 9 juillet 2005, section Books, consulté le 20 juin 2014 : <<http://www.theguardian.com/books/2005/jul/09/featuresreviews.guardianreview12>>

DAMISCH Hubert, « La Méthode Watkins. Au vif de la peinture : la feinte du direct » in *Cahiers du Cinéma*, n°598, février 2005, p. 88.

DENIS Sébastien et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *L'insurrection médiatique: médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presse Universitaire de Bordeaux, 2010, 177 p.

JEANCOLAS Jean-Pierre, « Paris 1871 – 1999. La Commune vue par Peter Watkins » in *Positif*, n°472, juin 2000, pp. 28 – 30.

LABARUSSIAT Alexandre, « Rétrospective : Peter Watkins » in *Critikat*, 20 novembre 2010, consulté le 20 juin 2014 : <<http://www.critikat.com/panorama/retrospective/peter-watkins.html>>

LAFOSSE Philippe, « Renaissance du cinéma politique. Peter Watkins filme la Commune » in *Le Monde Diplomatique*, mars 2000.

LENNON Peter, « Hate and War » in *The Guardian*, 25 février 2000, section Film, consulté le 20 juin 2014 :  
<<http://www.theguardian.com/film/2000/feb/25/1>>

MILOVANOFF Christian, « Les voix ordinaires, La Commune de Peter Watkins » in *La pensée de midi*, Vol. 3, n°3, pp. 128 – 133.

MOUREN Yannick, « Peter Watkins avant La Commune » in *Positif*, n°472, juin 2000, pp. 31 – 33.

REHM Jean-Pierre, « La Méthode Watkins. Portrait Chinois » in *Cahiers du Cinéma*, n°598, février 2005, p. 90.

RENZ Eugenio, « A main armée », *Cahiers du cinéma*, n°629, décembre 2007, p. 89.

## TABLES DES FIGURES

Figure 1 Représentation de l'historien Andrew Henderson dans <i>Culloden</i> .....	48
Figure 2 Les comédiens Aurélia Petit et Gérard Watkins dans <i>La Commune</i> .....	50
Figure 3 Les télévisions anachroniques dans <i>La Commune</i> .....	84
Figure 4 Exemple de regard-caméra dans <i>The War Game</i> .....	87
Figure 5 Tableau de classification des procédés de réflexivité au cinéma.....	88
Figure 6 Schéma des trois types de mises en abyme .....	89
Figure 7 La mise en abyme dans <i>La Commune</i> .....	90
Figure 8 Le cinéma cathartique avec <i>Punishment Park</i> .....	94
Figure 9 Ressemblance entre Lee Weiner des Chicago Seven et William Vallery dans <i>Punishment Park</i> .....	119
Figure 10 Ressemblance entre Abbie Hoffman, Tom Hayden, Jerry Rubin et le personnage Jay Kaufman dans <i>Punishment Park</i> .....	119
Figure 11 Ressemblance entre Leonard Weinglass, David Dellinger et James Daly dans <i>Punishment Park</i> .....	119
Figure 12 Ressemblance entre David Hilliard et Lee Roy Brown dans <i>Punishment Park</i> .....	120
Figure 13 Représentation de la fusillade de Kent State dans <i>Punishment Park</i> .....	121

# TABLES DES MATIERES

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>2</b>
<b>CHAPITRE 1 : L'histoire subjective et le documentaire détourné chez Peter Watkins .....</b>	<b>17</b>
I/ WATKINS, UN CINEASTE HISTORIEN.....	18
A) Qu'est-ce que « faire de l'histoire » ? .....	18
1. <i>Historiographie : construction de la discipline</i> .....	18
2. <i>Apparition de l'historien-chercheur : professionnalisation au XIX<sup>e</sup>siècle</i> .....	21
3. <i>Méthodes et évolutions aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles</i> .....	22
B) Watkins et ses œuvres dans le contexte historiographique : histoire sociale et recherches préparatoires.....	26
1. <i>Une méthode historique : archives et recherches préparatoires</i> .....	26
2. <i>Watkins et l'histoire sociale anglaise</i> .....	34
II/ LE DETOURNEMENT DU CINEMA ET DE L'HISTOIRE.....	39
A) La subjectivité comme méthode de travail.....	39
1. <i>Objectivité et subjectivité</i> .....	39
2. <i>Une méthode contre le système classique hollywoodien</i> .....	41
3. <i>Une méthode qui privilégie le subjectif et le collectif</i> .....	43
B) Mise en pratique dans les films .....	47
1. <i>Rendre visible le processus de création d'un film</i> .....	47
2. <i>La voice over</i> .....	52
III/ LA FORME HYBRIDE DU DOCU-FICTION D'HISTOIRE.....	53
A) Watkins et le docufiction.....	53
1. <i>Qu'est-ce que le docufiction ?</i> .....	53
2. <i>Des hybrides de docufiction</i> .....	55
B) Des films à la croisée de multiples influences .....	56
1. <i>Le Free Cinema et les Angry Young Men</i> .....	56
2. <i>Le documentaire et le reportage (style newsreel)</i> .....	57
3. <i>Le paradoxe Watkins</i> .....	60

**CHAPITRE 2 : L'historicité dans les films de Peter Watkins ..... 63**

I/ LE TEMPS EN HISTOIRE ET AU CINEMA.....	65
A) Le temps en histoire : historicité et autres notions.....	65
1. <i>Le temps et l'historien</i> .....	65
2. <i>La notion d'historicité et de « régime d'historicité »</i> .....	68
B) La problématique du temps en histoire transposée au cinéma.....	70
1. <i>Opération cinématographique et opération historiographique</i> .....	70
2. <i>Le montage comme opération historiographique</i> .....	73
C) Histoire et conception du temps chez Watkins.....	75
1. <i>Trois temporalités pour un même récit</i> .....	76
2. <i>Cyclicité du temps et pessimisme</i> .....	76
II/ LA DISTANCIATION CHEZ PETER WATKINS.....	79
A) Quand le présent s'introduit dans le passé : le principe de l'anachronisme	80
B) Le regard-caméra, « les yeux dans l'œil qui enregistre ».....	85
C) Réflexivité et mise en abyme.....	87
III/ RESTITUER L'HISTOIRE A L'ECRAN.....	90
A) Un cinéma de catharsis.....	91
B) Commémoration et résistance à l' <i>establishment</i> .....	95

**CHAPITRE 3 : L'histoire contrefactuelle chez Peter Watkins..... 99**

I/ LA « WHAT-IF-HISTORY » : L'INTRUSION DU CONDITIONNEL DANS L'HISTOIRE.....	101
II/ PETER WATKINS ET L'HCF : UNE EXPERIENCE ENTRE FICTION ET REALITE.....	105
A) Un récit fictionnel ?.....	105
B) L'expérimentation chez Watkins.....	108
1. <i>La psychologie sociale expérimentale</i> .....	109
2. <i>Une pensée paradoxale : historicisme ou universalisme ?</i> .....	111
III/ L'HCF CHEZ WATKINS PLUSIEURS NIVEAUX DE LECTURES ET DE LECTEURS.....	113
A) Une histoire des représentations à l'écran.....	113
B) L'histoire contrefactuelle : pour une prise de conscience du spectateur....	115

<b>CONCLUSION.....</b>	<b>123</b>
<b>LEXIQUE DU CINEMA.....</b>	<b>129</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>132</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>133</b>
FILMOGRAPHIE ET PROJETS.....	135
CULLODEN.....	137
THE WAR GAME.....	140
PUNISHMENT PARK.....	143
LA COMMUNE.....	146
LES ECHELLES DE PLANS.....	149
L'ANACHRONISME AU CINEMA.....	151
LE REGARD-CAMERA .....	152
LA MISE EN ABYME AU CINEMA.....	155
<b>SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>156</b>