



présente

# RÉTROSPECTIVE

## LES FILMS DE PETER WATKINS

À PARTIR DU 1<sup>ER</sup> DÉCEMBRE 2010  
À Paris au Cinéma Reflet Médicis  
et en province.

### Shellac

**Distribution :** 04 95 04 95 92 / [shellac@altern.org](mailto:shellac@altern.org)

**Programmation :** Lucie Commiot et Marie Bigorie  
01 78 09 96 65 / [programmation@shellac-altern.org](mailto:programmation@shellac-altern.org)  
[www.shellac-altern.org](http://www.shellac-altern.org)

### Presse & Rebond pour La Commune :

Samantha Lavergnolle  
01 73 73 82 21 / 06 75 85 43 39 / [lavergnolle@gmail.com](mailto:lavergnolle@gmail.com)  
74 rue de la Folie Méricourt 75011 Paris

\* \* \*

Deux films importants manquent à cette rétrospective, **Privilege** et **The Journey (Le Voyage)**. L'obtention des droits de diffusion est en cours, nous espérons que ces films bénéficient d'une sortie en salles dans un proche avenir.

Les films de Peter Watkins présentés lors de cette rétrospective sont édités en DVD chez **Doriane Films**.

[doriane@doriane-films.com](mailto:doriane@doriane-films.com) / [www.dorianefilms.com](http://www.dorianefilms.com)

Le livre *Média Crisis* (2004) de Peter Watkins est édité par les éditions **Homnisphères**

[info@homonispheres.com](mailto:info@homonispheres.com) / [www.homonispheres.com](http://www.homonispheres.com)

# RETROSPECTIVE LES FILMS DE PETER WATKINS

## SOMMAIRE

Page 3	« Bonjour Mr Watkins » Introduction par Jean-Luc Porquet
Page 4	« La Crise des Médias » par Peter Watkins
Page 9	<b>Biographie</b>
Page 10	<b>Filmographie</b>
Page 11	<b>Diary of an Unknown Soldier</b> <i>(Journal d'un soldat inconnu)</i> - 1959
Page 12	<b>The Forgotten Faces</b> <i>(Les Visages oubliés)</i> - 1960
Page 13	<b>Culloden</b> <i>(La Bataille de Culloden)</i> - 1964
Page 15	<b>The War Game</b> <i>(La Bombe)</i> - 1966
Page 16	<b>The Gladiators</b> <i>(Les gladiateurs)</i> - 1969
Page 17	<b>Punishment Park</b> - 1971
Page 18	<b>Edvard Munch</b> - 1973

Page 19	<b>Evening Land</b> <i>(Force de frappe)</i> - 1976
Page 20	<b>The Freethinker</b> <i>(Le libre penseur)</i> - 1994
Page 22	<b>La Commune (Paris, 1871)</b> - 2000
Page 23	<b>Films autour de Peter Watkins</b> <i>L'Horloge universelle / Gruto Park</i>

\* \* \*



**Remerciements chaleureux :** Vida Urbonavicius, Geoff Bowie, Jean-Pierre Le Nestour, Jean-Luc Porquet, Ramdane Yefsah, Marie et Cécile de Doriane Films, Patrick Watkins, Rebond pour La Commune, Alain Dichant des éditions Homnisphères, Juliette Volcler et ses traductions, Corina Paltrinieri et ses photos, Vianney, Lou, Pierre Emm, l'équipe du Reflet Médicis et tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cette rétrospective.

# Bonjour Mr Watkins !

Dans son petit livre percutant sur George Orwell (1), Simon Leys raconte cet épisode : après avoir passé plusieurs jours à Wigan, une ville industrielle du nord de l'Angleterre, Orwell prend le train. On est en mars, il fait affreusement froid, et comme il traverse les faubourgs de la ville il a la vision fugitive d'une femme agenouillée sur les pavés d'une misérable arrière-cour, en train d'enfoncer un bâton dans un tuyau de plomb. Elle lève la tête au passage du train, et dans son visage ordinaire et usé, Orwell entrevoit « l'expression la plus désolée, la plus dénuée d'espérance que j'ai jamais contemplée ». De cette rencontre fortuite il tire une des pages les plus bouleversantes qu'il ait écrites, atteignant d'après Leys « la vérité permanente et irréfutable de l'œuvre d'art » : « Ce que j'avais lu sur son visage, ce n'était pas la souffrance ignorante d'une bête. Elle ne savait que trop bien ce qui lui arrivait »...

Se référant alors aux carnets de voyage d'Orwell, Simon Leys note à la suite de Bernard Crick (le biographe d'Orwell) que la vraie scène diffère de celle qu'il a racontée : en fait, Orwell l'a subtilement reconstruite, l'a réorganisée pour en faire une création artistique parfaitement délibérée. Et Leys d'y voir pour preuve que « les faits eux-mêmes ne forment jamais qu'un chaos dénué de sens : seule la création artistique peut les investir de signification, en leur conférant force et rythme. L'imagination n'a pas seulement une fonction esthétique, mais aussi éthique ». Et de conclure d'une phrase qui résume tout : « Littéralement, il faut *inventer* la vérité ».

Pourquoi, à voir et revoir les films de Peter Watkins, repenser à cette scène ? Parce qu'elle dit exactement l'essence de son œuvre. Pour donner à voir la vérité, il ne va pas chercher bien loin : il puise dans le réel le plus ordinaire qui soit, -des « non-professionnels », des visages, des décors naturels, les standards du reportage télévisé-, et se servant de ces matériaux existants les recompose à sa manière. Mais cette manière est tellement simple et forte à la fois, qu'elle lui permet de rendre la vérité aveuglante.

Pourquoi *La Bataille de Culloden*, tournée en 1964, nous parle-t-elle encore comme si elle avait eu lieu hier ? Pourquoi la chasse à l'homme de *Punishment Park* (1971), revue près de quarante ans après, reste-t-elle aussi bouleversante ? Pourquoi sa sidérante évocation du péril atomique, *La Bombe* (1965) nous donne-t-elle aujourd'hui encore autant à réfléchir ? Pourquoi sort-on vivifié des 5h45 de *La Commune (Paris, 1871)*, sa dernière œuvre, tournée à Paris en 1999 selon de nouveaux modes exploratoires (patient travail préparatoire avec deux cents acteurs, longs plans-séquences, décor minimaliste en studio) ? Parce que Peter Watkins est un chercheur, un explorateur, un artiste qui a quelque chose à dire : certes « le monde est un épouvantable gâchis », mais justement il ne faut pas se cacher les yeux, au contraire le montrer tel qu'il est, avec ses guerres, et sa cruauté, et partout la domination. Il faut essayer de le changer, lui restituer un peu de sa beauté, et pour cela, avant tout nous débarrasser de nos œillères : ces facilités auxquelles le cinéma nous habitue. Remettant en cause cette « Monoforme » standardisée, directement issue des codes mis au point par Hollywood, à laquelle il a consacré de longues réflexions (voir son livre *Media Crisis*) (2), Watkins nous rappelle que le cinéma peut être autre chose qu'une industrie : un art collectif. Du coup il déroute, inquiète, réveille, bref : cet artiste fait de la politique. Comme Orwell, il sait qu'il faut *inventer* la vérité.

## Jean-Luc Porquet

Auteur de nombreux livres et journaliste au *Canard enchaîné*.

(1) *Orwell ou l'horreur de la politique* (éd. Plon 2006)

(2) *Media Crisis* (éd. Homnisphères 2004)

# « LA CRISE DES MÉDIAS »

## par PETER WATKINS

Depuis plusieurs années déjà, avant même l'interdiction en 1966 par la BBC de mon film *La Bombe* (The War Game) qui traitait des conséquences d'un conflit nucléaire, je me préoccupais du « nivellement par le bas » de plus en plus prononcé dans les MMAV (mass-médias audiovisuels) ainsi que l'émergence de ce que je nomme désormais la « crise des médias ». Au nombre des éléments-clés de cette crise : des MMAV soumis à un cahier des charges restrictifs et contraignants, l'imposition généralisée de la culture populaire médiatique, un formatage audiovisuel instituant un rapport à l'audience (au public) toujours plus hiérarchique et manipulateur, ainsi que des systèmes éducatifs largement complices.

Tandis que la répression de mon travail prenait de l'ampleur, je voyageais d'écoles en universités, à travers l'Amérique du Nord, l'Europe, la Scandinavie et l'Océanie, pour débattre de la crise et tenter de développer une éducation critique des médias. Au milieu des années 70, j'ai dirigé deux ateliers d'été sous la houlette du Dr. James Shenton à l'Université Columbia de New York consacrés à l'analyse d'une série de journaux télévisés américains. C'est là que j'ai commencé à prendre conscience de ce que j'appelle la Monoforme, un sujet sur lequel j'ai beaucoup écrit au cours de ces trente dernières années.

Notre recherche à Columbia a mis en évidence l'émergence d'une syntaxe télévisuelle, formatée et répétitive, au montage rapide d'images fragmentées noyées sous un bombardement intensif d'effets sonores, le tout soutenu par une structure narrative classique. Bien que cette syntaxe soit née à Hollywood il était inquiétant de constater que son usage constituait désormais la norme pour l'ensemble banalisé des

programmes de la télévision contemporaine, des sitcoms aux informations du soir. Dans les dernières décennies, ce formatage –et les impératifs qui la sous-tendent– a empiré au point d'affecter tous les formats « professionnels » du cinéma et de la télévision : télé réalité, les retransmissions sportives, la plupart des documentaires, etc.

En raison même de son débit extrêmement rapide (particulièrement dans la version à l'œuvre depuis 20 ans), la Monoforme ne laisse aucune place à l'interactivité, à la réflexion ou au questionnement. L'épais tapissage sonore et l'absence de silence (excepté dans un but de manipulation) étant là encore, hostiles à la réflexion. Les images montées à grande vitesse sont comme de petits wagons lancés sur des rails qui traversent la structure narrative monolinéaire afin d'orienter l'histoire (le message) sur une voie prédéterminée (par les producteurs et non par le public) alternance de hauts et de bas entre les points d'impact jusqu'à l'apogée du dénouement final.

Cette Monoforme est conçue comme un piège, pour captiver et retenir l'attention des spectateurs dans la durée. Elle est organisée pour induire des réponses *prédéterminées*, ce qui signifie que préalablement à la diffusion publique de n'importe quel film ou programme de télévision monoforme, ses producteurs savent déjà comment il (le public) va réagir –ou du moins est-ce l'intention. On ne fait aucun cas d'une éventuelle réaction du public qui serait différente de celles anticipées ou suscitées.

Ainsi, il est probable que plus de 97% de la production de films ou d'émissions de télévision repose sur les concepts d'*impact* et de *rythme soutenu*, tous deux considérés comme essentiels pour « capter l'attention du public » et « raconter une bonne histoire ». Les écoles et les professionnels des médias continuent d'enseigner aux réalisateurs que la stratégie de l'impact, « seule façon » de faire passer un message audiovisuel aux spectateurs, implique des consignes très précises en termes d'écriture du scénario, de cadrage, de montage, de mixage, etc.

Cette pédagogie mortifère ne limite pas seulement de façon drastique les potentialités créatives de l'audiovisuel, elle établit également un rapport entre le réalisateur et le public fondé sur la hiérarchie et la manipulation.

Les médias, et sans doute nombre d'enseignants spécialisés, objecteront qu'une telle utilisation de la Monoforme constitue une pratique largement admise. Mais admise par qui ? Qui a débattu de cela ? Et que savons nous de ses effets ? Étant donné l'amplitude et l'envergure planétaire de la crise des médias (ses effets sur le développement créatif et pluraliste du cinéma et de la télévision d'une part, et ses conséquences néfastes sur le plan humain, social et politique de l'autre) le silence qui règne dans l'espace public autour de cette question au sein des MMAV ou dans la sphère éducative aurait de quoi nous choquer si nous n'étions pas conscients du « système » dans lequel nous vivons. De fait, les multiples implications globales de la crise des médias n'ont jamais fait l'objet du moindre débat public depuis près d'un siècle qu'Hollywood existe !

Ici, je voudrais parler sans détour du rôle qu'ont pu jouer mes propres films, aussi bien dans la remise en cause des médias que par la façon dont ils ont pu contribuer à la crise. J'espère que d'autres réalisateurs et enseignants des médias prendront part à ce débat du point de vue de leur propre pratique.

Mes films peuvent se répartir en deux périodes : avant et après la réalisation de *Force de frappe (Evening Land)* (1976). La production de ce film au Danemark coïncide avec la période d'été où j'enseignais à l'Université de Columbia et commençais à mieux comprendre la structure de la Monoforme. Jusque-là, y compris dans cette production danoise, mes films employaient tous la Monoforme, alors que d'une façon ou d'une autre *Le Voyage (The Journey)* (1986), *Le libre penseur (The Freethinker)* (1994), réalisé en co-production avec des étudiants, et *La Commune (Paris, 1871)* (1999) s'efforcent tous consciemment de rompre

avec elle. Mes tous premiers films professionnels -*La Bataille de Culloden* (1964) et *La Bombe* (1965)- remettaient déjà en cause d'une manière délibérée certains aspects de la structure narrative traditionnelle et l'idée d'une forme documentaire « pure » qui puisse fidèlement refléter la « réalité ». *Culloden* était un prolongement de mon film amateur *Les Visages oubliés (The Forgotten Faces)* (1960), une reconstitution du soulèvement hongrois de 1956, réalisée avec des acteurs amateurs dans une ruelle de Canterbury (Angleterre) tourné à la manière d'un reportage d'actualité filmé depuis Budapest.

J'ai poursuivi cette idée de « faux » documentaire dans mes films professionnels, essentiellement pour décoder et interroger certaines pratiques « objectives » des MMAV. Nous savons bien qu'il n'existait pas de caméras en 1746, à l'époque de la Bataille de Culloden. Nous savons également que l'Angleterre n'a pas (encore) subi d'attaque nucléaire – j'ai pourtant filmé ces événements avec toutes les apparences du « réel » comme un documentaire traditionnel ou le journal télévisé du soir. Mon espoir à cette époque était d'initier un dialogue au sein de ma profession, et avec le public, sur les dangers de manipulation inhérents aux films soi-disant réalistes ou les documentaires « objectifs ».

J'espérais une double réaction vis-à-vis de mon travail : un mélange d'immersion et de distance critique. Mais l'hostilité des réactions suscitées dans ma profession a largement neutralisé et invalidé les buts recherchés.

Dans mes films, j'ai toujours tenté de faire émerger les voix du public. À quelques exceptions près, où je mélangeais les acteurs professionnels et amateurs, j'ai travaillé avec « des gens ordinaires », c'est-à-dire le public. En dépit de la rhétorique des partisans de la culture populaire, j'ai le sentiment que le public a été relégué par les MMAV dans un rôle très largement passif. Je crois pourtant que le public est porteur d'immenses potentialités en termes d'idées, de points de vue, de

créativité et d'innovation politique. Une ressource qui aurait pu contribuer à guider l'évolution (voire la révolution ?) des MMAV, pour autant que cela soit toléré par les professionnels des médias et encouragé par les systèmes éducatifs. Il me semble que le sens de mon travail est d'identifier et de révéler ce potentiel.

Sur un plan négatif, mes films témoignent aussi (ou peut-être dissimulent, méritant ainsi une critique encore plus sévère) la position hiérarchique dominante du metteur en scène (moi-même). Je laisse au lecteur le soin de discuter des différentes manifestations de cette tendance probablement déclenchée par ma propre réticence à abandonner tout le contrôle à d'autres (et par exemple aux gens qui apparaissent dans mes films) : un problème récurrent dans notre métier.

Je ne me considère pas « radical » (un terme souvent utilisé pour qualifier mon œuvre). Pour moi, *La Commune (Paris, 1871)* et mes autres films occupent une position intermédiaire, « un moyen terme » entre les MMAV d'aujourd'hui, avec tout leur contrôle et leur culture populaire régressive et les films authentiquement « alternatifs » de l'avant-garde. J'aime à penser que dans un climat médiatique moins réactionnaire, moins répressif, mon travail pourrait être considéré comme acceptable et même « normal » pour les mass-médias audiovisuels... Même chose pour ce qui concerne les films d'avant-garde...

Mais dans le contexte actuel, cela s'avère impossible. La répression dans les médias à l'encontre des formes et syntaxes alternatives s'aggrave un peu plus chaque année. En ce qui concerne mon propre travail, si mes films trouvent refuge dans un nombre très limité de salles, ils continuent d'être rejetés par les programmeurs de chaînes. Des organismes de télévision publique tels que la SRC (Société Radio-Canada), les chaînes de télévision Scandinaves DR, SVT, NRK, la totalité du réseau allemand ARD, l'ABC (Australian Broadcasting Corporation), PBS, (Public Broadcasting System) aux Etats-Unis, etc.

soit refusent de montrer mes films en bloc, soit en ont diffusé quelques-uns dans un lointain passé avant de les black-lister par la suite. En Grande-Bretagne, mon travail demeure presque totalement inconnu.

En France, les chaînes publiques et commerciales ignorent mes films, Arte-TV ne dérogeant pas à la règle en refusant par deux fois de programmer *Edvard Munch*. Une lettre récente des dirigeants de la chaîne expliquait que ce film ne présentait pas une « accessibilité » ni une « notoriété » suffisantes pour satisfaire les attentes des téléspectateurs français. Une lecture attentive des programmes actuels d'Arte-TV révèle effectivement une sélection régulière de films ultra-commerciaux, indiquant clairement à quel point cette chaîne « culturelle » a notoirement trahi son mandat initial et ses prétentions alternatives...

Quant à mes théories et analyses critiques des médias, elles restent murées dans le silence et ne sont jamais évoquées publiquement dans les mass-médias audiovisuels. De fait, elles constituent sans aucun doute la raison sous-jacente du rejet quasi unanime de mon travail par ma profession.

Ces considérations personnelles ne doivent pas nous faire perdre de vue le caractère universel de la crise des médias, qui affecte autant le public que les réalisateurs, comme le souligne pour ces derniers, d'évidentes contradictions entre le discours et l'action. Bien que certains professionnels des MMAV admettent désormais l'excessive standardisation du format et de la syntaxe dominante de même que la gravité des problèmes créés par la Monoforme, nombre d'entre eux (y compris parmi les documentaristes) continue de l'utiliser en permanence. Tout en prétendant réaliser des films sur des sujets aussi sérieux que nécessaires, ils n'hésitent pas à adopter le langage hiérarchique destiné à « impacter » le public. La même contradiction existe dans la plupart des écoles des médias du monde : Bien que l'on y

autorise quelquefois les étudiants à aborder les pratiques alternatives, une majorité d'enseignants insistent sur la nécessité de la Monoforme comme unique moyen à la fois d'accéder réellement à des emplois dans les MMAV et d'intéresser le spectateur.

Ce double standard trahit un sévère manque de débat critique d'ensemble, ainsi qu'une adhésion sans réserve au statu quo interne des MMAV et du secteur enseignant.

De la même façon, trop de festivals (et particulièrement les grands événements internationaux) et même de cinémas « alternatifs » sont désormais totalement compromis. Au lieu de débattre (ou même seulement de prendre acte) de la crise des médias, ils emploient le vocabulaire le plus commercial et le plus triomphaliste qui soit pour faire l'annonce des nombreuses productions formatées qu'ils programment.

Il existe bien entendu des exceptions parmi les réalisateurs, les étudiants de cinéma et les enseignants des médias. Mais dans la période sombre que nous traversons, le cinéma alternatif et les tentatives de développer des formes critiques d'éducation aux médias restent le fait d'une petite minorité, pour la plus grande part sévèrement marginalisée par leurs pairs dans la profession.

La majorité des cinéastes et des enseignants des médias préfèrent encore *présenter* une histoire ou un sujet à travers un processus centralisé et unilatéral (la Monoforme) plutôt que d'utiliser les médias audiovisuels comme moyen d'*échange réciproque* avec le public.

Bien sûr, le « système » mondialisé fondé sur le consumérisme et la croissance effrénée sous ses variations capitalistes ou « socialistes » de l'économie de marché constitue un facteur déterminant de la crise des médias. Mais ce sont les MMAV et les systèmes éducatifs qui

fournissent les outils les plus adaptés et indispensables à son fonctionnement.

Les observateurs des récents développements politiques en Amérique latine préféreront peut-être se référer à de nouvelles voix indépendantes des réseaux capitalistes d'Europe et d'Amérique du Nord... Mais il me semble, pour ce que j'en connais, que même les plus radicaux des états latino-américains s'en remettent aux formes hiérarchiques traditionnelles des MMAV pour influencer ou manipuler leurs sociétés, accentuant de ce fait le caractère véritablement global de la crise des médias.

### **Un média non-monoforme... la participation du public... y-a-t'il un avenir?**

Le rôle des mass-médias audiovisuels va sûrement bien au-delà de la satisfaction des exigences de la culture populaire ou des désirs personnels des réalisateurs. Nous justifions le statu quo au nom de la « créativité », de la « liberté d'expression », du « plaisir », de la « magie du cinéma » (dont j'ai moi aussi fait l'expérience en tant que cinéaste) mais nous ignorons les intentions et les effets hiérarchiques et manipulateurs qui accompagnent l'essentiel de la production des MMAV.

Le monde est un gâchis épouvantable, cela empire chaque jour et il est peu probable que nous puissions confronter les problèmes d'aujourd'hui et de demain par le simple fait de s'installer pour se distraire devant une télé, un film au cinéma, ou n'importe quel autre support numérique récent qui achève de nous projeter dans un état permanent de détachement et de surcharge audiovisuelle.

En parallèle à ces distractions, la moindre des choses serait d'initier un large débat public à propos de la diversité des problèmes spécifiques et généraux inhérents à la culture populaire de la Monoforme, y compris

la façon dont elle a été adoptée (sans débat public) par l'internet et les dernières technologies digitales. Un débat que les MMAV font tout pour étouffer.

De nouveaux dispositifs d'interaction avec le public doivent être mis en place afin de développer des formes et des processus alternatifs d'engagement vis-à-vis des médias, qui aillent bien au-delà des restrictions de la Monoforme. La première étape suppose une prise de conscience plus globale de l'ensemble des problèmes connexes à la Monoforme médiatique –dont le moindre n'est certes pas l'accélération du pillage consumériste de nos sociétés et ses conséquences désastreuses pour l'environnement et la biodiversité.

Les réalisateurs et les producteurs doivent être prêts à lâcher ne serait-ce qu'une partie du pouvoir que leur assure l'utilisation de la Monoforme. Cinéastes, distributeurs alternatifs, exploitants de salles d'Art et d'Essai, spécialistes des médias, tous devraient élargir le débat bien au-delà de la production de valeurs ou de plaisirs intellectuels associés aux films qu'ils projettent. Un nouveau champ est possible : développer la notion de créativité, et donner une conception nouvelle de la collectivité qui implique une participation directe et critique du public selon des modalités rarement expérimentées jusqu'ici.

Au cours de l'année passée, j'ai noté une certaine réactivité à ces questions de la part d'enseignants et d'étudiants des médias à l'instar de ce que j'avais remarqué il y a des années, avant le règne absolu de la culture populaire. Ici en France par exemple, j'ai été contacté par quelques étudiants et des enseignants ouverts à l'idée de dépasser la Monoforme. Il existe dans le système secondaire français, quelques professeurs travaillant avec leurs élèves à l'analyse critique des émissions d'informations télévisées, et un certain nombre d'étudiants en cinéma qui expriment le désir d'aller plus loin que l'enseignement standardisé des médias qu'on leur propose. Ces derniers m'ont montré

des travaux réellement intéressants qui n'avaient que peu de choses en commun avec les productions télévisuelles habituelles.

Alors, un changement véritable est-il possible ?

– Oui, bien sûr qu'il est possible !! Adviendra-t-il ? C'est une tout autre question...

Dans les dernières décennies, j'ai participé à de nombreux débats publics à la suite de projections et, à quelques mémorables exceptions près, je dois avouer que l'exercice est devenu de plus en plus difficile.

Je suis convaincu que de nombreuses personnes ont conscience du rapport direct entre le rôle des MMAV et la crise environnementale, les inégalités croissantes en termes de bien-être matériel, la régression constante des libertés civiques partout dans le monde. Mais parmi eux nombreux aussi sont ceux qui sont encore réticents à renoncer au plaisir qu'ils éprouvent à consommer les produits des MMAV, et utiliser tous les gadgets audiovisuels modernes qui leur servent de support, entretenant de ce fait l'incendie dévorant que constitue la domination de la Monoforme. Mes rencontres avec d'innombrables audiences qui restaient silencieuses lorsque je posais des questions relatives à ces problèmes ont tempéré mon optimisme quant à notre capacité (ou volonté) de mener à bien les changements nécessaires.

Sommes-nous une espèce à ce point ratée que nous ne puissions provoquer de transformation véritable ? Une chose est sûre, le changement ne pourra advenir que si nous sommes beaucoup plus nombreux à défier le système en place dans les MMAV. Le temps presse.

La Monoforme n'est que l'une des innombrables façons de combiner les images et les sons. Le cinéma est comme un arc-en-ciel, alors que la Monoforme n'est qu'un minuscule éclat dans le vaste spectre des couleurs et des nuances. Mais au nom de la « créativité » et de la

« liberté d'expression », les MMAV ont usurpé et magnifié le recours à cet éclat dans des proportions Orwelliennes.

Je reste persuadé que cette contradiction plantée au cœur du cinéma peut-être remise en cause. Elle doit l'être – pour la sauvegarde de la planète.

J'espère que ces commentaires pourront aider à ancrer la rétrospective de mes films à Paris en décembre prochain dans un contexte élargi.

Une deuxième partie de ce document, qui développe un certain nombre de questions soulevées ici, est disponible séparément.

### **Peter Watkins**

Traduit par Jean-Pierre Le Nestour et Patrick Watkins.

France, Septembre 2010

\* \* \*

## **BIOGRAPHIE**

Peter Watkins est né en 1935 dans le sud de l'Angleterre. Après avoir étudié le théâtre à la Royal Academy of Dramatic Arts de Londres, il travaille comme assistant réalisateur de courts-métrages et de films documentaires. Grâce aux récompenses obtenues pour ses films amateurs (dont *Journal d'un soldat inconnu* et *Visages oubliés*), il est recruté par la BBC pour laquelle il réalise *La Bataille de Culloden*. Le succès est immédiat. Considéré par ses producteurs comme un réalisateur plus que prometteur, on lui donne carte blanche pour tourner *La Bombe* (Oscar du meilleur documentaire en 1966). Le film, qui décrit les effets dévastateurs d'une attaque nucléaire sur la Grande-Bretagne, sera interdit d'antenne pendant 20 ans par la BBC. Sous la pression

politique et médiatique, il choisit de quitter définitivement le sol anglais en 1968.

À partir de cette date, et en dépit des difficultés, il réussira à construire une œuvre originale et engagée, à contre courant de tous les canons officiels, en tournant un peu partout dans le monde. *Punishment Park*, *Edvard Munch*, *The Gladiators (Les Gladiateurs)*, *La Commune (Paris, 1871)*, autant de films qui font date dans l'histoire du cinéma. Il n'a jamais cessé de porter un regard critique sur les mass-médias audiovisuels, particulièrement dans ses films où cette thématique majeure a toujours été omniprésente. Aujourd'hui, plus que jamais, Peter Watkins continue de se battre pour l'émergence d'un véritable processus alternatif et démocratique dans le champs du medium audiovisuel. Son œuvre a fait l'objet d'un hommage remarqué au Festival International du film de La Rochelle en 2004. Son essai intitulé *Medias Crisis* est paru aux éditions Homnisphères en 2004, qui a été réédité récemment avec une nouvelle préface de l'auteur : *Media Crisis, 5 ans après*.



# FILMOGRAPHIE



1956 - **The Web** (amateur)

1958 - **The Field of Red** (amateur)

1959 - **Diary of an Unknown Soldier**  
*Journal d'un soldat inconnu* (amateur)

1960 - **The Forgotten Faces** *Les Visages oubliés* (amateur)

1962 - **Dust Fever** (amateur, inachevé)

1964 - **Culloden** *La Bataille de Culloden* – Angleterre

1966 - **The War Game** *La Bombe* – Angleterre

1967 - **Privilege** – Angleterre

1969 - **Gladiatorerna** *Les Gladiateurs* – Suède

1971 - **Punishment Park** – États-Unis

1973 - **Edvard Munch** – Norvège

1975 - **70-talets människor** *Génération 70* – Danemark  
- **Fällen** *Le Piège* – Suède

1977 - **Aftenlandet** *Force de frappe* – Danemark

1987 - **The Journey** *Le Voyage* (documentaire)  
Australie, Canada, Danemark, France, Japon,  
Norvège, Nouvelle Zélande, Suède, Union  
Soviétique

1994 – **Fritänkaren** *Le libre penseur* – Suède

2000 - **La Commune (Paris, 1871)** – France

# DIARY OF AN UNKNOWN SOLDIER

*Journal d'un soldat inconnu*

1959 – Angleterre – 17min – N/B – 8mm – amateur – VOSTF

**Scénario :** Peter Watkins / **Image :** Peter Watkins / **Montage :** Peter Watkins / **Interprétation :** Brian Robertson, Peter Watkins (voix off) / **Production :** Playcraft Film Unit, Roger Higham, Peter Watkins.

*Une journée de la vie d'un jeune soldat britannique dans les tranchées françaises de la Première Guerre mondiale. La peur et les interrogations d'un homme seul dans la tourmente.*



\* \* \*

Récompensé par des prix dans des festivals amateurs et notamment le premier prix au « Ten Best Awards », *Journal d'un soldat inconnu* sera le premier film amateur de Peter Watkins à être remarqué par « la profession ». Combinant une forme documentaire et expressionniste, il est également précurseur d'un style que Peter Watkins utilisera à travers les films qui suivront.

\* \* \*



\* \* \*

# THE FORGOTTEN FACES

## *Les Visages oubliés*



1960 – Angleterre – 18min – N/B – 8mm – amateur – VOSTF

Scénario : Peter Watkins / Image : Peter Watkins

Montage : Peter Watkins / Production : Playcraft Film Unit

*Une évocation du soulèvement de 1956 à Budapest. Vie et mort de quelques citoyens ordinaires oubliés par l'Histoire.*

Avec *Forgotten Faces*, Peter Watkins rompt avec un certain nombre de conventions du cinéma (hollywoodien) en général et du cinéma

documentaire en particulier, et développe ses techniques propres : acteurs parlant à la caméra, gros plans fixes sur des visages, style des actualités. Milton Shulman, critique de télévision, propose le film à Granada TV mais le vice-président de la chaîne, Cecil Bernstein refuse de le diffuser en déclarant : « Nous ne pouvons pas diffuser ce film, car personne ne prendrait au sérieux nos journaux télévisés ». Récompensé par de nombreux prix dans les festivals amateurs (Ten Best, Amateur City World...), *Forgotten Faces* lui vaut d'être recruté par la BBC en 1963.

\* \* \*

**« Le bien et le mal sont présents dans tous les conflits humains. Cette tragique révolution ne saurait faire exception. Mais en cas de conflit entre deux credo principaux, dont un auquel on croit, il faut finalement choisir son camp. Et si toutes les personnes qui s'étaient engagées - comme ces combattants de la liberté hongrois - avaient défendu une morale claire en leur nom au moment le plus important, alors il est très probable que 20 000 d'entre eux n'auraient pas sacrifié leur vie ou leur liberté inutilement pour cet idéal. » \***

\* Extrait de *Forgotten Faces*

# CULLODEN

## *La Bataille de Culloden*

1964 – Angleterre – 1h15 – N/B – 16mm – VOSTF

**Scénario :** Peter Watkins / **Image :** Dirk Bush / **Son :** John Gatland, Lou Hanks / **Montage :** Michael Bradsell / **Interprétation :** Habitants de la région d'Inverness, des Lowlands, de Londres  
**Production :** B.B.C

*16 avril 1746. La bataille de Culloden, dans les landes marécageuses de l'Écosse. Sous les ordres du Duc de Cumberland, les régiments d'élite anglais écrasent les partisans de Charles Édouard Stuart, qui cherchait à renverser le trône de Hanovre à Londres, scellant le sort définitif de l'Écosse. L'ultime bataille à s'être déroulée sur le sol britannique tourne au massacre. Une fois les Highlanders décimés, une impitoyable « pacification » des Hautes terres s'ensuivit. Plus de 2000 Écossais tomberont, victimes des combats et de la féroce répression qui s'abattit sur tout un peuple et sa culture.*

Peter Watkins réalise *La Bataille de Culloden* avec John Prebble comme conseiller historique, et 142 interprètes non professionnels d'Inverness, des Lowlands et de Londres.

*La Bataille de Culloden* est le premier film professionnel de Peter Watkins, diffusé sur la BBC1 à une heure de grande écoute le 15 décembre 1964. Ce film représentait une nouvelle manière de montrer des événements historiques, basée sur un mélange stylistique du documentaire et du dramatique dit « docu-drama ». La forme s'inspire

de *World in Action* (un journal d'actualité sur Granada TV, diffusé à la télévision britannique jusqu'au début des années 1990, utilisant des techniques du cinéma direct, caméra 16mm à l'épaule, son direct).

Avec *Culloden* Peter Watkins redéfinit la représentation de l'histoire à l'écran et les fondements classiques du documentaire : l'objectivité, le non-engagement de la part de l'auteur. Il est récompensé par le British Screenwriters Award of Merit et la Society of Film and Television Arts. Le film est également salué par la critique qui voit en Peter Watkins le « British Orson Welles ».

\* \* \*

« Ils ont créé un désert, et ont appelé ça la paix. »





« Voir ou revoir *Culloden* à la télévision était déjà un privilège rare. Le découvrir enfin sur grand écran c'est l'opportunité exceptionnelle d'une confrontation radicale avec l'Histoire à taille humaine, c'est-à-dire, ici, littéralement hors normes, hors cadre et hors format. Une immersion grandeur nature dans l'événement, avec ses hauts-faits d'armes et ses pauvres protagonistes,

d'ordinaire si malmenés par les légendes rapportées et les historiographes feuilletonistes. Pour comprendre avec Eschyle, à 2500 ans de distance, que « *dans les guerres, la vérité est toujours la première des victimes* ». L'occasion, pour un Peter Watkins qui débutait sa carrière professionnelle, de défier d'emblée ses producteurs de la BBC en réalisant une œuvre d'une audace formelle et d'une force telles qu'elle ne ferait jamais école (hormis peut-être, dans un autre registre, chez les Monty Python...), et en payer le prix à peine un an plus tard avec l'énorme scandale suscité par son deuxième film : *The War Game (La Bombe)*.

\* \* \*

L'occasion aussi de remettre quelques pendules à l'heure comme de faire un sort à la *geste* héroïque du « gentil » Bonnie Prince Charlie (qui continue pourtant de courir les landes d'Écosse par l'effet conjugué d'une myopie nationaliste séculaire et de l'abus de single malt hors d'âge) et de le tenir pour ce qu'il était en réalité : un fameux imbécile. De ces aristocrates à la consanguinité arrogante, aveuglés par l'ambition, irresponsables, qui font aussi les criminels de masse (soit le profil rêvé pour un quelconque candidat à la direction d'une chaîne de télédiffusion publique, fut elle anglaise et réputée indépendante). *Culloden*, c'est l'histoire d'une trahison souveraine à l'encontre d'un peuple et de sa culture. En bannissant *La Bombe* et en tentant de discréditer son auteur pour les deux films qu'elle avait produit, la BBC n'aura pas seulement jeté aux orties la charte d'indépendance dont elle pouvait s'enorgueillir jusqu'au milieu des années 60, elle se sera rendu coupable du même crime, au fond, que Charles Edouard Stuart ».

**Jean-Pierre Le Nestour**

# THE WAR GAME

## *La Bombe*

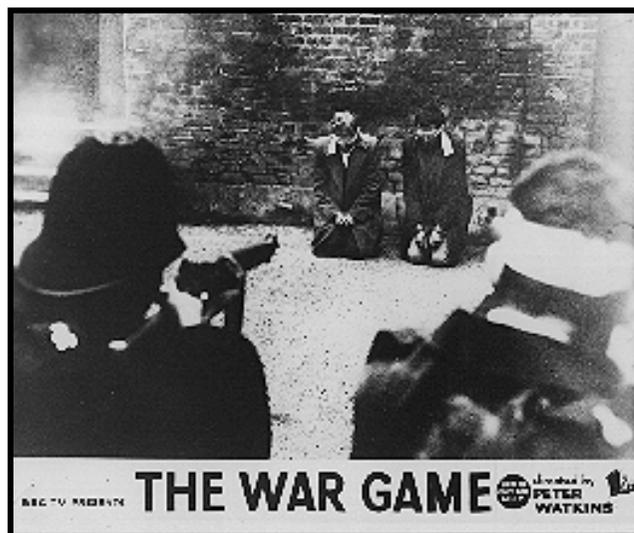
1965 – Angleterre – 47min – N/B – 35mm – VOSTF

**Scénario :** Peter Watkins / **Image :** Peter Bartlett, Peter Suschitsky

**Son :** Stanley Morcom, Lou Hanks, Derek Williams / **Montage :**

Michael Bradsell / **Interprétation :** Michael Aspel, Peter Graham

(narrateurs) / **Production :** B.B.C



*En pleine guerre froide, une escalade d'incidents graves à Berlin déclenche une attaque nucléaire soviétique sur la Grande-Bretagne. Les autorités se révèlent incapables de faire face à l'ampleur du désastre et du chaos généralisé. Un réquisitoire implacable, basé sur une recherche approfondie des conséquences des bombardements de Dresde, Hambourg, Hiroshima et Nagasaki.*

*La Bombe* contraste avec les formes statiques artificielles du cinéma conventionnel grâce à l'habileté de son chef opérateur Peter Bartlett qui privilégie la caméra à l'épaule : sa « caméra liberté » (selon l'expression de Peter Watkins). Débattue au Parlement, discutée au sein du gouvernement, après plusieurs projections secrètes au Cabinet du Premier ministre, la suppression de ce film par la BBC provoque une vaste polémique érigée en affaire d'État (entre le ministère de l'Intérieur, le ministère de la Défense, le Conseil de l'audiovisuel anglais, et Harold Wilson, alors Premier ministre). Finalement la BBC décide d'une interdiction mondiale de diffusion de *La Bombe* à la télévision, une censure qui durera plus de 20 ans. Lorsque Peter Watkins découvre la collusion entre le gouvernement britannique et la BBC (qui menait alors une grande campagne publicitaire vantant son indépendance vis-à-vis de l'état) pour censurer son film, il démissionne.

*La Bombe* est la seule fiction à avoir reçu, en 1967, l'Oscar du meilleur documentaire



# THE GLADIATORS

## *Les Gladiateurs*

1969 – Suède – 1h32 – Couleur – 35mm – VOSTF

**Scénario :** Peter Watkins et Nicholas Gosling / **Image :** Peter Suschitsky / **Son :** Tage Sjöborg / **Montage** Lasse Hagström

**Interprétation :** Acteurs professionnels et amateurs venant de pays différents / **Production :** Sandrews Films



*Dans un avenir proche, les gouvernements collaborent à la gestion des conflits et assurent la pérennité des nationalismes en organisant de cyniques « jeux de guerre » télévisés. Des gladiateurs des temps modernes s'affrontent sous la supervision d'attachés militaires des deux camps. L'épisode du jour, qui oppose des commandos chinois et occidentaux, sera momentanément perturbé par la « trahison » amoureuse d'une chinoise et d'un français... La « société du spectacle » aura-t-elle le dernier mot ?*

Le tournage a lieu à la fin du mois d'août de l'année 1968 alors qu'éclatent à travers le monde une crise sociale et de grands mouvements de révolte. Peter Watkins, exilé en Suède, réalise son deuxième long-métrage qui prend des allures de science-fiction. D'un pessimisme radical sur l'oppression de l'appareil d'État, l'allégorie de Peter Watkins ne manque pas non plus de fustiger les illusions gauchistes.

« Ça a été un film très difficile à faire. Il a été tourné en Suède durant l'été et l'automne 1968. C'est à la suite d'une projection de *La Bombe* que la société de production Sandrews Film m'a offert cette opportunité. Co-écrit par un ami anglais, Nicholas Gosling, *Les Gladiateurs* posa beaucoup de problèmes sur le plan technique. Je voulais que les mouvements de caméra soient très fluides, mais l'équipement 35mm d'alors était encore peu maniable. Je me suis donc résolu à adopter un style plus formaliste et plus statique. Le film a été le sujet de virulentes attaques en Scandinavie au moment de sa distribution en salles. Bien qu'il ait été fait juste après les événements de Mai 68 et influencé par eux, aucune des questions abordées par *Les Gladiateurs* n'a suscité le moindre débat, ni sa forme allégorique, ni même la critique acerbe de notre société de consommation. »

**Peter Watkins, 1998**

\* \* \*

# PUNISHMENT PARK

1970 – USA – 1h28 – couleur – 35mm – VOSTF

**Scénario :** Peter Watkins, en collaboration avec les acteurs / **Image :** Joan Churchill / **Montage :** Peter Watkins, Terry Hodel / **Décors :** David Hancock / **Musique :** Paul Motian / **Interprétation :** Acteurs non professionnels jouant leurs propres rôles : activistes, militants pacifistes, Black Panthers, policiers, représentants de la "Moral Majority"... / **Production :** Françoise Films



1970. Le conflit au Vietnam s'aggrave. Face à la vague de protestation d'une partie de la jeunesse américaine, le Président décrète l'état d'urgence et met en application « le McCarran Act ». Une loi de 1950 qui autorise le gouvernement fédéral à placer en détention toute personne « susceptible de mettre en péril la sécurité intérieure ». Dans une zone désertique du sud de la Californie, non loin des tentes où siège le tribunal civil chargé d'instruire le procès du groupe 638, les membres du groupe 637 découvrent sur le terrain les règles du « jeu ». Contre la promesse de leur libération, ils auront 3 jours, sans vivres et sans eau, pour atteindre un drapeau américain planté dans les montagnes à 80 Km de là.

« *Punishment Park* met l'Amérique face à ses contradictions.

...De même que *Les Honneurs de la guerre* de Jean Dewever (1960) s'attirait les foudres du gouvernement gaulliste et de la censure française, parce qu'il donnait une voix et un visage humains à l'ennemi germanique, dans le but d'affirmer l'inutilité de la violence, *Punishment Park* ne s'enferme pas dans un discours unilatéral mais donne au contraire la parole à tous les camps : conservateurs fervents, militants belliqueux, soldats obtus, pacifistes, etc. Watkins laisse s'exprimer l'Amérique de Nixon pour pouvoir combattre ses arguments, les démonter même, froidement, méthodiquement. Dans cette mise à plat des discours et des méthodes des systèmes répressifs et disciplinaires tapis au sein même des démocraties, le film est voisin des thèses de Michel Foucault, quand bien même *Surveiller et Punir* ne sera publié qu'en 1975, quatre ans après la réalisation du film.

***Punishment Park* trace une ligne entre la paranoïa du cinéma américain des années 70 et le sadisme cynique de la télé contemporaine.**

La redécouverte de *Punishment Park* frappe aujourd'hui par son aspect divinatoire, avec toutes ses images prophétisées trente ans à l'avance. (...) Mais le cinéma des années 70 était un cinéma de la contestation. La télé d'aujourd'hui – et plus généralement ce que Watkins nomme les mass-médias – vante le conformisme, en pur instrument au service de l'ordre. Le choc frontal entre l'ordre et la contestation trouve donc sa modélisation dans une juxtaposition des images de cinéma et celles de télévision. Ce n'est pas la moindre des anticipations du film. Même s'il n'en parle pas, Godard doit être fou de jalousie, lui qui a tant dit sur les antagonismes mais l'a rarement filmé avec autant de netteté. »

**Joachim Lepastier et Stéphane Tralongo,**

*Punishment Park – Anti Patriot Act* (extraits) paru sur Kinok.com

# EDVARD MUNCH

1973/76 – Norvège, Suède – 2h52 – Couleur – 35mm – VOSTF



**Scénario :** Peter Watkins / **Image :** Odd Geir Saether  
**Montage :** Peter Watkins / **Décors :** Grethe Hejer / **Son :** Bjorn Hansen, Kenneth Storm-Hansen / **Interprétation :** Geir Westby, Gro Fraas, Kjersti Allum / **Production :** Norwegian Broadcasting, Sveridges Radio Service

*Une biographie très subjective des jeunes années du peintre norvégien Edvard Munch, aux prises avec les conventions de la société puritaine de son temps. Un film considéré par beaucoup comme la meilleure œuvre jamais consacrée à l'acte créatif et à la peinture (« un travail de génie » selon Ingmar Bergman). Montage audacieux qui revisite les techniques documentaires et narratives, Edvard Munch est un « Cri » personnel autant qu'un portrait de l'artiste et de son milieu.*

Invité au cours de l'hiver 1968 à un débat autour de la projection de l'un de ses films (*La Bataille de Culloden*) dans une grande salle du musée Edvard Munch d'Oslo, Peter Watkins visite la collection pendant la projection et découvre brutalement les œuvres du peintre norvégien Edvard Munch dont il ne soupçonnait pas l'existence. Comme s'il découvrait son propre visage dans un miroir, Peter Watkins va trouver dans la vie et la peinture du peintre, matière à exprimer ses propres obsessions tant sur le plan affectif, artistique que politique. C'est, selon son propre aveu son film le plus personnel.

\* \* \*

*« Je n'ai pas fait ce film pour une « raison » particulière –il y avait plutôt tout un faisceau de désirs et de besoins– mais si je devais le justifier brièvement, je dirais que c'est parce que j'avais l'intuition profonde qu'Edvard Munch – en dépit des épreuves continuelles et de son angoisse personnelle –en dépit de l'environnement social et familial violemment répressif dans lequel il travaillait– est resté fidèle à lui-même à tous les niveaux et qu'il n'a jamais renoncé à suivre sa voie propre, quel que soit le prix à payer en termes personnels ou professionnels. C'est ce que j'ai essayé de faire en créant ce film –reconnaître l'exemple d'Edvard Munch comme une exigence pour moi, et pour nous tous. »*

Peter Watkins, mai 2005

# EVENING LAND

## *Force de frappe*

1976 – Danemark – 1h50 – vidéo – couleur – VOSTF

**Image :** Joan Churchill, Fritz Schroder / **Musique :** Anders Koppel, Carl Orff / **Montage :** Peter Watkins, Jeff McBride / **Décors :** Poul Christiansen / **Son :** Svend Norgaard, Soren Tom-Petersen

**Interprétation :** Jon Bang Carlsen, Claus Bolling, Jorgen Esping

**Production :** 1980 Films ApS



*Fin des années 1970. Une grève éclate dans les docks de Copenhague contre la construction de quatre sous-marins : les ouvriers protestent contre le gel des salaires conclu par la direction pour remporter le contrat, mais aussi contre le fait de les équiper de missiles nucléaires.*

*Un sommet européen se tenant au même moment dans la ville, un groupe d'activistes enlève un ministre danois pour protester contre la construction d'armements nucléaires au Danemark et soutenir les revendications des grévistes.*

*En dénonçant la brutale répression policière exercée par la social-démocratie danoise, Peter Watkins aborde également toute une série de problématiques actuelles : le réformisme syndical, les illusions démocratiques, la manipulation médiatique.*



« L'un des rares films politiques dignes de ce nom sur la société occidentale des années 70. »

### Joseph Gomez

Auteur de *Peter Watkins* Twayne Publishers, Boston, 1979.

# THE FREETHINKER

## *Le libre penseur*

1994 – Suède – 4h30 – vidéo – couleur – VOSTF

**Scénario :** Peter Watkins / **Montage :** Peter Watkins et étudiants

**Interprétation :** Yasmine Garbi, Anders Mattsson, Lena Settervall

**Production :** Nordens Folk High School

*La vie et l'œuvre d'August Strindberg, artiste iconoclaste en proie aux conventions bourgeoises de son temps.*

Avec *Le libre penseur*, aboutissement d'une expérience collective de deux ans avec les élèves d'un lycée suédois, Watkins va encore plus loin dans la déconstruction du rapport hiérarchique entre un cinéaste et ses collaborateurs. C'est aussi, par sa structure originale et complexe, une façon de lier les réflexions sur la forme et sur le fond engagées précédemment, et d'ouvrir de nouvelles voies aux productions audiovisuelles à venir.

\* \* \*

« En 1979, j'ai reçu une commande de l'Institut du Film Suédois et de la télévision suédoise pour réaliser un long-métrage sur August Strindberg. Après 2 ans et demi de recherche et d'écriture, le projet fut annulé pour des raisons financières. En 1992, je conclus un accord avec Nordens Fhsk, pour qu'ils financent ce film comme un cours d'audiovisuel. Dans les 2 années qui suivirent, grâce au travail de 24 étudiants et d'un casting d'acteurs majoritairement non professionnels, *Le libre penseur* prit forme.



Ce qu'ont accompli ces étudiants n'a sans doute aucun précédent dans l'histoire du cinéma. Cela est allé bien au-delà de ce que le système éducatif suédois aurait pu imaginer, et donne une belle preuve du fait qu'un programme télévisuel alternatif peut-être créé de manière décentralisée et collective. Formellement, le film s'intéresse à trois aspects de la vie d'August Strindberg : l'influence de son enfance sur sa personnalité et son œuvre, le sens de sa relation avec sa première femme, l'actrice finno-danoise Siri von Essen, et enfin, ce qui est une facette peu connue de son travail, la manière dont il se confronta aux injustices sociales de son époque. Bien qu'il ait personnellement traversé des périodes réactionnaires dans ses jeunes années, puis avant sa mort en 1912, Strindberg luttait désespérément pour que le peuple trouve sa place au sein d'une société profondément inégalitaire.

*Le libre penseur* a été réalisé en réaction à la crise des médias. Le film tente également d'ouvrir un espace pour le public. La complexité de la structure en spirale du *libre penseur* implique que personne dans le public ne « verra » ou ne « lira » le film de la même manière : les multiples niveaux de narration restent ouverts à des interprétations variées, selon les souvenirs personnels, l'enfance ou les expériences de chacun.

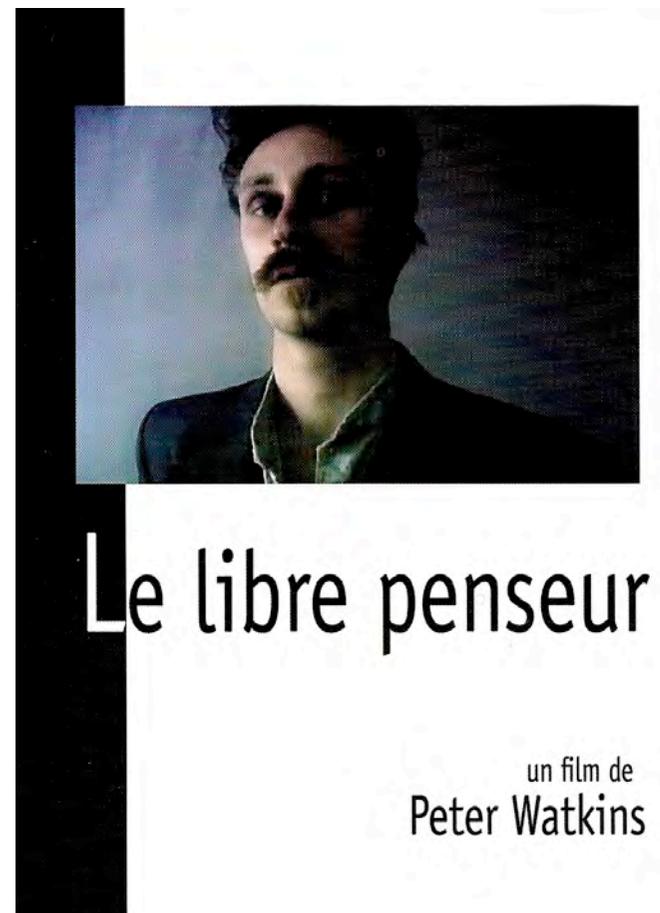
\* \* \*



Enfin, le public est directement impliqué dans le film : les étudiants et moi avons invité des amis, la famille des acteurs et l'ensemble du public à visiter le lieu de tournage et à discuter des scènes en train d'être jouées. Plusieurs de ces discussions –l'une portait sur la corruption en politique dans la Suède contemporaine, une autre sur les relations entre les hommes et les femmes, notamment entre Strindberg et Siri–figurent dans *Le libre penseur*. Le fait que ces scènes non écrites aient été progressivement intégrées dans le corps du film, est représentatif de la manière dont ce dernier tente de décentraliser sa propre structure de pouvoir à mesure qu'il évolue –et cela représente très concrètement une piste parmi d'autres que les médias du futur pourraient emprunter afin de partager le pouvoir avec le public.

**Peter Watkins, mars 2007**

Traduction Juliette Volcler



\* \* \*

# LA COMMUNE (PARIS, 1871)

2000 – 5h45 (version originale) / 3h30 (version cinéma) – France  
16mm – N/B

**Scénario** : Peter Watkins / **Image** : Odd Geir Saether / **Décors** :  
Patrice Le Turcq / **Montage** : Peter Watkins, Agathe Bluysen, Patrick  
Watkins / **Son** : Jean-François Priestler / **Interprétation** : 212  
habitants de la région parisienne, de Picardie, du Limousin, des "sans  
papiers" d'Algérie, du Maroc, de Tunisie / **Production** : 13 Production



*Nous sommes en mars 1871, tandis qu'un journaliste de la Télévision  
versaillaise diffuse une information lénifiante, tronquée, se crée une  
Télévision communale émanation du peuple de Paris insurgé...*

*En se situant au plus près des gens du peuple – qu'ils soient gamins de la rue,  
ouvriers, artisans, petits patrons, fonctionnaires, soldats, intellectuels, curés,  
bourgeois... dans le Paris de 1871, La Commune de Peter Watkins– en créant  
des passerelles avec notre société actuelle– nous réveille et nous rappelle que l'histoire  
est un matériau vivant en devenir, et qu'à tout moment nous pouvons en devenir les  
acteurs lucides, conscients et responsables.*

Crée à Montreuil en 1999 –dans les locaux de La Parole Errante  
d'Armand Gatti, là où Georges Méliès érigeât ses studios– *La Commune  
(Paris, 1871)* est une création hors norme. Avec un budget très faible  
mais grâce à l'étonnante énergie relationnelle de près de 300 acteurs et  
techniciens convaincus par la pertinence du sujet et l'évidence du  
propos, Peter Watkins, après 16 mois de préparation intense, a pu  
reconstituer et restituer en 13 jours –par un processus de tournage  
chronologique continu– l'exceptionnelle et effroyable expérience de La  
Commune.

\* \* \*



# DES FILMS AUTOUR DE PETER WATKINS

## L'HORLOGE UNIVERSELLE

*La résistance de Peter Watkins*

Documentaire de Geoff Bowie

2000 - Canada - 1h17 – Vidéo – Couleur

**Musique** : Philippe Lapointe / **Image** : George Dufaux, Gilles Papajak, Louis Durocher / **Son** : Diane Carrière, André Boisvert

**Montage** : Petra Valier

*Du désastre écologique de la mer d'Aral au désastre culturel de « l'horloge universelle ». Au MIP-TV de Cannes, immense marché international de la télévision, les stratèges de l'industrie imposent standardisation et formatage aux médias audiovisuels du monde entier. Seul ou presque à prêcher dans le désert de la « monoforme », Peter Watkins propose une alternative radicale à la logique télévisuelle dominante. En suivant le tournage de La Commune (Paris, 1871) et en interrogeant ses protagonistes, Geoff Bowie traite au fond d'une seule question récurrente : comment reconquérir notre liberté de téléspectateurs ?*

À l'ère de l'information-spectacle, le documentaire jouit d'un intérêt croissant auprès des téléspectateurs en quête d'authenticité. Mais voici qu'il doit répondre à son tour aux impératifs de la télévision. Au banc des accusés : l'horloge universelle. Une machine à standardiser qui règle les thèmes et la durée des films selon les exigences d'un marché mondialisé. Refusant cette uniformisation des esprits, Peter Watkins a inventé une façon de filmer contraire à la « Monoforme » télévisuelle

dominante. Son travail sur cette question nous est révélé par le réalisateur Geoff Bowie, qui le retrouve au cours du tournage de *La Commune (Paris, 1871)*, pour nourrir sa propre réflexion sur l'avenir du documentaire. Émouvant, le résultat étonne par sa créativité. Mais hélas ! la dimension collective du tournage relève ici de l'exception absolue. Et nous sommes crûment rappelés à la réalité lorsque, en contrepoint, la caméra nous transporte à Cannes, au MIP-TV, l'immense marché international de la télévision.

C'est là que les stratèges de l'industrie rajustent l'horloge universelle selon les diktats de la mondialisation et s'emploient à faire taire les voix qui s'opposent à leur pouvoir. L'enjeu : les images qui défileront sur les petits écrans du monde entier. La stratégie : le formatage d'un produit adaptable au plus grand nombre de pays. Avec le minimum d'égards aux particularités régionales et culturelles. Comment dès lors reconquérir notre liberté de téléspectateurs ? Comment assurer la prééminence de valeurs universelles, au sens premier du mot qui englobe l'ensemble des êtres humains ? Peut-être en réveillant cet esprit de résistance qui a animé les insurgés de la Commune, comme le suggère l'insurgé permanent qu'est le cinéaste Peter Watkins.

\* \* \*

# GRUTO PARK

2001 – Lituanie – 32min – Vidéo – Couleur VOSTF

Production, montage, image & son : Rebond pour La Commune



Gruto Park, près de Vilnius en Lituanie, sorte de cimetière pour les statues du Réalisme Socialiste de l'après-guerre sert de toile de fond pour filmer une interview de Peter Watkins filmée par des membres de l'association *Rebond pour La Commune*.

*Deux ans après le tournage de La Commune (Paris, 1871) le réalisateur revient sur cette expérience unique, parle de son travail, de la genèse du film, de sa position de metteur en scène et, plus largement, de la crise des mass-médias audiovisuels aujourd'hui...*

Se servant de ce décor chargé d'histoire et pas n'importe laquelle, Peter Watkins met en abîme la folie meurtrière des hommes en prédisant que : « ...dans quelques années, l'on trouvera un parc à thème consacré à la mondialisation avec ses reliques pathétiques. Les gens regarderont ces choses avec un œil tout aussi perplexe. Vous savez tous comment le système soviétique se maintenait grâce à un système extrêmement efficace de terreur, de propagande, de complicités, de pouvoir, de peur. Qu'en est-il du système actuel, qui est certainement aussi stupide que le système soviétique ? Ce système a coûté la vie à des millions de personnes. De même aujourd'hui la mondialisation a un coût humain très élevé, par négligence, exploitation... »

\* \* \*

## *Rebond pour La Commune*

**Association pour la promotion et la diffusion de  
« La Commune (Paris, 1871) » de Peter Watkins.**

Face aux difficultés rencontrées pour la distribution d'une oeuvre d'une telle envergure (de par son contenu, sa durée et sa forme), l'association Rebond s'est interrogée sur sa capacité à prolonger ce processus de résistance et de participation au-delà du film et dans la durée. C'est pourquoi des participants à La Commune mais également certains « spectateurs » ont décidé de se réunir pour accompagner la diffusion du film en proposant des débats et des interventions témoignant de la richesse et de l'originalité de cette démarche créative et politique, humaine et collective.

**[www.rebond.org](http://www.rebond.org) / [lerebond@free.fr](mailto:lerebond@free.fr) / t : 01 73 73 82 21**

Conception : Samantha Lavergnolle, Patrick Watkins

