

## Editorial

Le présent dossier interroge le mode singulier d'énonciation et le dispositif performatif mis en jeu par les films de Peter Watkins. Les reportages fictifs et les reconstitutions historiques de Watkins mobilisent conjointement des effets documentaires liés aux productions de la BBC, au sein de laquelle le cinéaste a travaillé de 1963 à 1965, et un imaginaire dystopique issu de la littérature de science-fiction. Watkins perturbe les conventions de genre et les attentes du public en nouant des contrats de lecture contradictoires, problématisant le niveau de référentialité et le mode d'énonciation de ses films. Il met en scène des dispositifs télévisuels dans des films d'époque, tels que les adresses à la caméra ; il mime une immersion dans le terrain à travers une caméra portée à l'épaule, multipliant les recadrages et la mise au point fluctuante de l'image, dans ses reportages d'anticipation ; et il dirige des acteurs amateurs à travers des compositions de groupe ou des postures extrêmes. Ce brouillage de l'énonciation, associé à l'ambivalence du message adressé au public, lui a valu résistances et mécompréhension de la part de la critique, pour ne pas parler de la sanction de la censure (le cas inaugural et le plus flagrant demeurant l'interdiction de diffusion de *The War Game* sur les chaînes publiques anglaises pendant vingt ans).

Malgré le caractère démonstratif et emblématique de ses films, qui mettent en scène des situations fictionnelles à travers un style documentaire, la bibliographie sur le sujet est peu conséquente, et le plus souvent inféodée aux prises de position du réalisateur. L'étude de Joseph A. Gomez (*Peter Watkins*, Twayne Publishers), qui remonte à 1979, constitue encore l'ouvrage de référence, au vu de la richesse de sa documentation. Parallèlement à cette monographie qui se fait le porte-voix du point de vue de Watkins, les chercheurs peuvent recourir à la bibliographie commentée établie par James M. Welsh en 1986 (*Peter Watkins. A Guide to References and Resources*, G. K. Hall), qui mériterait aujourd'hui d'être actualisée et complétée. Ce n'est que dans la littérature secondaire francophone que le cinéma de Watkins fait l'objet d'une relecture. Nous entendons ainsi poursuivre la série de réflexions inaugurée par le recueil d'études édité par Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit en 2010, aux Presses universitaires de Bordeaux, dans l'espoir d'esquisser d'autres grilles de lecture. En effet, *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins* se concentre sur le corpus canonique des films de Watkins,

que l'on peut regrouper à travers la notion de «politique-fiction», ainsi que sur ses premières réalisations qui s'inscrivent dans l'espace d'expérimentation du cinéma amateur britannique de la fin des années 1950. Nous entendons ainsi relativiser ce point de vue, en analysant également des œuvres qui ne sont guère prises en compte par la critique et la littérature spécialisée. C'est la raison pour laquelle nous traduisons un essai inédit en français de Scott MacDonald qui porte sur le film fleuve *The Journey* (1983-1986), cas unique d'autoproduction collective et internationale. MacDonald revient sur son implication au sein d'un des groupes de production aux Etats-Unis, et propose une analyse de la structure et du processus de réalisation concrète de ce film. Par ailleurs, Raphaël Oesterlé et Sylvain Portmann proposent une lecture de *Privilege* (1967), film produit par la filière anglaise des studios Universal et qui n'a pas encore fait l'objet d'une analyse approfondie. Cette fiction sur le façonnement des vedettes de la scène *pop* britannique, qui multiplie les citations (de Riefenstahl aux documentaires de l'ONF), apporte un autre éclairage sur l'œuvre multiple et hétérogène de Watkins, en mettant en scène sur un mode parodique l'industrie culturelle et ses ersatz de personnalités.

Sur un tout autre mode, Watkins a pu adapter à l'écran la biographie d'artistes liés à la Bohème, à travers une logique qui oscille entre l'autobiographie déguisée, la psychologie de l'artiste et l'analyse sociologique des œuvres. Michèle Lagny, dans la brève monographie qu'elle a consacrée à *Edvard Munch* (1973) aux éditions Aléas en 2011, y voit une transposition de la méthodologie de la «nouvelle histoire», invoquant aussi bien Michel de Certeau (*L'écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975) que Jacques Le Goff et Pierre Nora (*Faire de l'histoire*, Gallimard, 1974). Suivant un autre axe d'analyse, Alain Freudiger, dans le présent dossier, revient sur ce pan du travail de Watkins pour mettre en évidence une compulsion à documenter les faits et les gestes, mais aussi les œuvres et la pensée de Munch ou de Strindberg (ce dernier projet, *The Freethinker*, voyant finalement le jour en 1994 à travers un atelier de création collective en vidéo). Cette étude souligne l'approche singulière de Watkins, qui ne se contente pas de réinscrire un parcours de vie dans un contexte social et culturel plus large, mais qui éprouve encore physiquement les lieux traversés par les protagonistes pour s'approcher d'autant plus de leur histoire subjective. Dans une perspective historique également, Antoine de Baecque consacre un chapitre de son ouvrage *L'histoire-caméra* (Gallimard, 2008) au cinéma de Watkins, qu'il inscrit dans la tradition des documentaires sociaux de la télévision britannique de la fin des années 1950. D'un point de vue historique, l'œuvre de Watkins trouve, selon nous, un point de résolution dans la mise en scène de *La Commune* (1999), cette reconstitution de l'insurrection populaire de

Paris. François Bovier et Cédric Fluckiger proposent, dans ce dossier, une lecture inédite de cette reconstitution historique (médiatisée anachroniquement par deux équipes de télévision opposées) pour mettre en évidence la mise en place progressive d'un *happening* pour la caméra, tourné en huis clos. En mobilisant la notion de «selmaire» théorisée par le dramaturge Armand Gatti, ils évaluent l'impact de la mise en scène d'une prise de parole collective qui s'incarne à travers une dramaturgie de l'excès.

Ce dossier ne néglige pas pour autant les films les plus commentés de Watkins. Mathias Lavin parcourt son œuvre, du film amateur *The Forgotten Faces* (1960) jusqu'à *Edvard Munch*, en suivant le fil rouge de l'expressivité de la parole, qu'il ressaisit à travers la figure de style de la prosopopée. Lavin envisage ainsi un rapprochement ou une homologie de structure dans l'œuvre de Watkins entre l'articulation de la parole, le gros plan du visage et l'expression de personnes mortes ou absentes. Quant à François Bovier et Hamid Taieb, ils reconsidèrent le genre de la «politique-fiction» en l'articulant étroitement à la notion de performance, entendue aussi bien dans le sens des arts de la scène que des actes de langage. Relativisant les prises de position de Watkins sur les *mass media* et la «Monoforme», ils soulignent l'affinité de son processus collectif de réalisation avec la pensée de la *New Left*, reposant sur l'autogestion et la contestation des mécanismes de répression, et avec une théâtralisation de l'économie de la *dépense*. Nous entendons ainsi contribuer au renouvellement de l'analyse des films de Watkins, qui sont désormais pour la plupart accessibles en DVD, auprès d'éditeurs indépendant (Doriane Films) ou institutionnel (BFI) – pour une filmographie détaillée de Watkins, se référer au site internet du réalisateur, sur la page [http://p Watkins.mnsi.net/part2\\_home.htm](http://p Watkins.mnsi.net/part2_home.htm).

La rubrique suisse s'ouvre sur une étude historique, qui est indirectement reliée au dossier, en ce sens qu'elle interroge la pratique du cinéma militant. Dimitri Marguerat recontextualise la bande vidéo *La démolition du Simplon 12*, réalisée en 1974 par le collectif lausannois L'Echo du Boulevard. A travers cette étude de cas, il retrace les principales modalités d'utilisation de la vidéo à des fins sociales et militantes dans les années 1970. Par ailleurs, Carine Bernasconi, dans l'entretien qu'elle a mené avec Olivier Père, discute des choix de programmation qu'il opère en tant que directeur du Festival de Locarno et de sa relation à la cinéphilie. Julien Bono, à l'occasion de l'édition 2011 du Festival international du film fantastique de Neuchâtel, questionne le genre du cinéma gore et sa généalogie, en souscrivant à l'hypothèse selon laquelle celui-ci connaît actuellement un phénomène de légitimation. (*fb, sp*)