

Watkins, Seidl, Herzog

Ambiguïté volontaire

Élise Dion

Volume 24, Number 2, Spring 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33611ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dion, É. (2006). Watkins, Seidl, Herzog : ambiguïté volontaire. *Ciné-Bulles*, 24(2), 42–47.

Ambiguïté volontaire

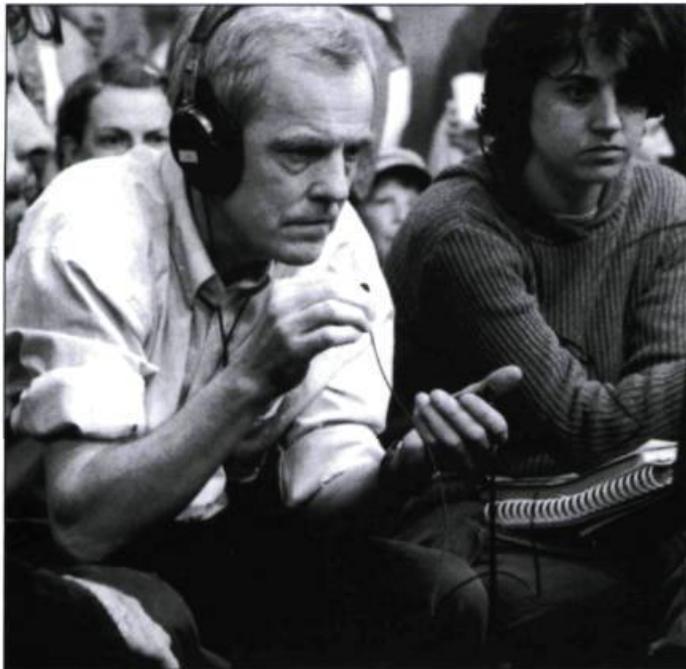
ÉLISE DION

Chez certains cinéastes, il est hasardeux de séparer réel et imaginaire, documentaire et fiction. Tenter de les opposer est une démarche inopérante si l'on veut rendre compte des œuvres cinématographiques dans toute leur complexité. Le genre documentaire n'est jamais dénué d'une forme de fictionnalisation et l'inverse est aussi vrai. Ceux qui se laissent le plus difficilement circonscrire dans un genre précis présentent souvent le plus d'intérêt. Peter Watkins, Ulrich Seidl et Werner Herzog ont bien compris que dans cette ambivalence repose une grande force poétique. Chacun à leur manière, ils nous livrent un cinéma hybride dans lequel une ou plusieurs techniques associées au documentaire sont mises au service de la fiction ou d'une nouvelle forme de documentaire pour nous offrir une œuvre plus grande que nature. Traversons donc de façon partielle l'œuvre de ces trois notoires déstabilisateurs d'audience pour comprendre de quelle façon ils ébranlent nos certitudes et nous en mettent plein la vue avec leur représentation inhabituelle et prodigieuse de la réalité.

Peter Watkins

En 1966, le réalisateur anglais Peter Watkins obtient l'Oscar du meilleur documentaire pour **The War Game**, un film décrivant les conséquences d'une attaque nucléaire sur la Grande-Bretagne. D'emblée, cette attribution contestable (car il va sans dire qu'aucune bombe atomique n'est tombée sur la Grande-Bretagne et qu'il ne s'agit donc pas d'un documentaire au sens strict) montre le classement problématique de son œuvre et la perplexité du public face à elle. Docufiction? Réalité fictionnalisée? Documentaire joué? Fiction documentée? Chez Watkins, on se demande constamment à quoi l'on a affaire. Si des films tels que **La Commune**, **Punishment Park** ou **Culloden** empruntent la forme documentaire à des fins clairement idéologiques (même si l'on reste quand même bien loin d'un **Super Size Me** et autres Michael Moore), les intentions de son **Edvard Munch** sont moins évidentes, quoique la teneur politique soit toujours palpable. Dans ce film, Watkins propose une représentation du réel qui n'obéit pas aux structures narratives normatives des biographies télévisuelles ou cinématographiques et qui, en raison même de cet écart, perturbe et subvertit les attentes du spectateur habitué à une forme documentaire ultra-codifiée et standardisée. D'une

part, **Edvard Munch** éblouit par la beauté des plans, les couleurs, le montage expressionniste et fragmenté qui met en relief certains moments de la vie du peintre. Une mise en scène très sensuelle du son conjuguant respirations râlantes, toux, pleurs, grattements, coups de pinceau amplifiés, chuchotements, rires de foule et voix paternelle (celle du vrai père de Munch et celle de son père spirituel, l'intellectuel Hans Jaeger) rend les émotions du peintre dans une grande expressivité, d'autant plus que les divers éléments sonores, déployés avec beaucoup d'emphase, se combinent et parfois cessent brutalement. D'autre part, cette esthétique contraste avec la forme classique et épurée du documentaire traditionnel dont la très didactique voix *over* du narrateur constitue un des éléments essentiels. Comme dans les documentaires de la BBC où Watkins a par ailleurs fait ses débuts, cette voix *over* d'une précision exagérée et d'une méticulosité abusive, insiste dans **Edvard Munch** sur des faits qui ne se rattachent pas à la vie immédiate du peintre et dont la pertinence est discutable (l'année de naissance de Hitler, l'âge de certains personnages secondaires, le nombre exact de pouces que mesure la toile sur laquelle Munch peint). Bien que certains événements historiques périphériques aient pour but d'inscrire la destinée individuelle du peintre dans un contexte social plus large, d'autres détails ne nous apprennent rien sur l'homme, sur son œuvre, sur la peinture ou même sur son époque. Cette méthode inusitée suscite l'interrogation quant à la véracité des informations transmises. La voix *over* joue un double rôle, car elle agit à la fois comme source d'informations (lorsqu'elle est employée de façon efficace) et comme critique de cette source d'informations (lorsque son utilisation semble excessive ou inappropriée); source dont on ne remet jamais en question l'objectivité et la fiabilité dans les actualités télévisées, les documentaires et les reportages. La réalité proposée par Watkins en est donc une reconstruite dans une subjectivité assumée, contrairement à celle des documentaires standardisés qui se soumettent à une structure formelle conventionnelle et présentent leur réalité comme objective et, par le fait même, indiscutable. N'excluant pas ses films de cette remise en question, le cinéaste encourage un regard critique envers le cinéma et la télévision, ainsi qu'une prise de conscience de la part du spectateur qui réalise que ce qu'il voit est un discours parmi d'autres et non pas une vérité univoque et incontestable.



Présentes dans toute son œuvre, les entrevues frontales définissent à leur tour la démarche documentaire comme une supercherie, puisque la caméra est utilisée à des époques où elle n'était pas encore inventée! Dans **Culloden**, les commandants et les soldats s'adressent à la caméra en direct d'un champ de bataille en 1746. Sont ainsi mises en lumière l'insuffisance et la duplicité du discours historique et surtout des reportages télévisés qui, même s'ils prétendent à l'objectivité, sont inséparables des sujets énonciateurs qui les construisent et des partis pris idéologiques de la station qui les diffuse, par exemple. Ce procédé stylistique brise l'illusion de réalité provoquée par la feinte du direct et contribue à la reconnaissance du dispositif cinématographique. En d'autres mots, ces « fausses » entrevues incitent le spectateur à se méfier du subterfuge de la reconstitution historique, du documentaire, de la biographie. Que ce soit dans **Edvard Munch**, **Punishment Park** ou **La Commune**, les nombreux regards des acteurs lancés à la caméra participent de cette même prise de conscience. Ils interpellent le public, lui rappellent la présence du média et l'amènent à réfléchir sur ce qui lui est donné à voir.

Le concept d'Histoire vivante (*living History*) cher à Watkins se traduit donc par une recherche d'authenticité qui procède par une infidélité au réel. Dans la plupart de ses films, il engage des acteurs amateurs qui participent à une reconstruction historique qui amalgame passé de l'événement reconstitué et présent du tournage. Les acteurs d'**Edvard Munch** sont des Norvégiens parlant leur langue contemporaine et non pas celle qui était effectivement parlée à la fin du XIX^e siècle (ce qui n'a pas manqué de choquer les Norvégiens lors de la sortie du film).

De plus, les dialogues combinent des éléments suggérés par Watkins, des fragments du journal intime de Munch et des improvisations des acteurs qui s'identifient à leur personnage tout en ayant la liberté de réagir selon leur personnalité. La reconstitution combine différentes visions de l'événement et c'est justement cette pluralité de points de vue qui, au final, respecte le plus l'hétérogénéité complexe de la réalité. L'opposition entre l'identité réelle du peintre Edvard Munch et sa ressemblance telle qu'imaginée et mise en scène par Watkins ajoute une corde de plus au problème de transposition du réel à l'écran et la valeur artistique de l'œuvre repose dans sa capacité à nous placer dans ce rapport nouveau avec la réalité. Si le très pédagogue Watkins nous enseigne que le documentaire est le fruit d'une rencontre entre un regard et une réalité objectivée par ce regard, qu'il exprime ainsi une vérité qui ne peut être que celle, bien personnelle, de l'auteur, son cinéma, quant à lui, montre que l'ambiguïté volontaire est un formidable moteur poétique pour restituer au cinéma tout son pouvoir subversif.

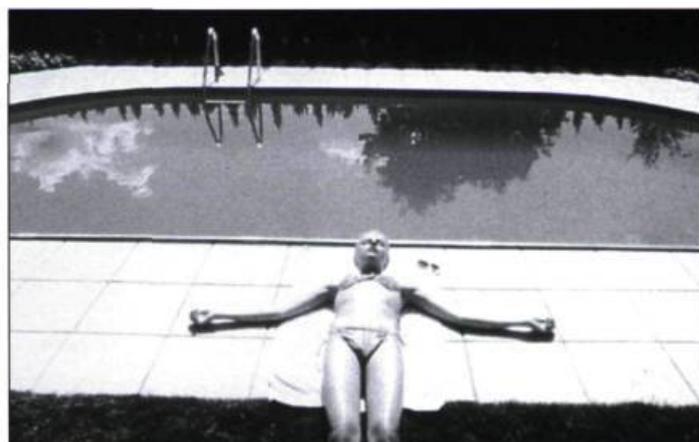
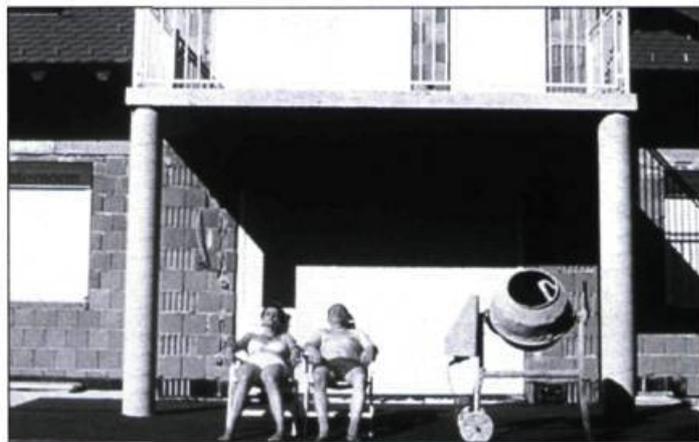
Photos de haut en bas : Peter Watkins sur le tournage de **La Commune** (PHOTO : CORINNA PALTRINIERI), **Punishment Park** et **Edvard Munch** de Peter Watkins

Ulrich Seidl

Davantage associé au documentaire, Ulrich Seidl est avant tout un cinéaste qui s'approprie le réel et le façonne au gré de ses préoccupations humaines et artistiques. Très dérangement, la réalité telle qu'il nous la transmet soulève d'importantes questions sur la notion d'authenticité et sur l'utilisation même des non-professionnels qui acceptent de participer à ses films. Car, de prime abord, la démarche de Seidl s'apparente à celle de n'importe quel cinéaste de fiction : il fait auditionner un grand nombre de gens, en sélectionne une certaine quantité qu'il fait s'exprimer devant la caméra pour ensuite retenir ceux qui font la plus forte impression à l'écran. Commence alors une relation déterminée par le temps du tournage et lui permettant de créer des portraits certes authentiques, mais aux traits accentués, quelquefois aux limites de la caricature. Incarnant leur propre personnage, les individus s'exposent dans la nudité de leur quotidien et s'abandonnent entièrement au regard de Seidl qui les pousse à « rendre » leur vie à l'écran, à la performer. Des plans frontaux dont l'immobilité rappelle la photographie, montrent ces gens qui se fondent dans leur environnement et qui posent pour la caméra. Tels les objets qui les entourent, ils sont disposés à des endroits précis dans le cadre, si bien qu'ils composent des tableaux qui évoquent les thèmes chers au

cinéaste. Ils font corps avec le décor, corps avec le paysage, les bibelots, les meubles, les cadres qui en disent long sur leur personnalité et leur rapport aux autres. Et c'est ce type de plans hautement suggestifs qui traduit de la façon la plus patente et la plus troublante le propos de Seidl. Aussi usités dans **Dog Days**, son seul film de fiction à ce jour, ces plans évoquent la solitude, le manque de communication, l'impossibilité ou la difficulté de vivre en société, les petites habitudes du quotidien révélatrices de perversions cachées. Qu'ils soient joués par des professionnels ou des amateurs (Seidl mélange d'ailleurs les deux, notamment dans **Animal Love**), tous ses personnages dévoilent les aspects les plus vils et bas ou simplement tristes et plats de l'humanité. Ces visions cauchemardesques déstabilisent et dégoûtent par moments parce qu'une part de nous s'y reconnaît, mais aussi, et peut-être surtout, parce qu'elles nous plongent au cœur de l'intimité d'individus qui investissent l'écran jusqu'aux limites du tolérable, de sorte que la satisfaction de notre pulsion « scopique » n'est en rien bienfaisante. Werner Herzog ne parle-t-il pas en effet d'un voyeurisme à peine supportable lorsqu'il s'exclame à propos d'**Animal Love** : « Never have I looked so directly into hell! »

Et c'est là que réside la beauté des films de Seidl, là que son œuvre prend tout son sens. Qu'importe, au fond, si le sans-abri



À gauche : **Animal Love** et à droite : **Dog Days**, deux films d'Ulrich Seidl



Timothy Treadwell et Amie Huguenard – PHOTO : WILLY FULTON

qui se masturbe dans **Animal Love** le fait parce que la présence de la caméra l'y pousse ou parce que Seidl l'y incite. Car, si Seidl réussit à faire voir de l'intérieur la réalité du sans-abri, ce qui n'est tout de même pas si fréquent dans les documentaires qui prétendent tout montrer, il n'entraîne aucun geste irréparable. Les individus filmés ne font que performer leur propre vie à l'écran et c'est pourquoi la distinction entre vrai et faux devient impossible en même temps qu'inintéressante. Les moments influencés, orchestrés puis captés par le cinéaste dévoilent une réalité singulière et non moins pertinente, celle du tournage, documenté par le documentaire tourné. Les croyants de **Jesus You Know** confient angoisses et souffrances à la caméra alors qu'ils n'osent pas le faire à leurs proches. Remplaçant d'abord Dieu, puis les proches eux-mêmes, la caméra apporte une compréhension qui est absente dans leur entourage et apaise leur solitude. Même si

l'on s'interroge de plein droit sur la nature des relations tissées entre l'équipe de tournage et les acteurs amateurs (franchise ou manipulation? empathie ou condescendance?), il n'en demeure pas moins que Seidl réussit à entrer « dans » la vie des gens, à même leurs fantasmes et leurs échecs. Son regard est clairement et ouvertement orienté en fonction de ses propres préoccupations, mais il semble que seule une relation sincère entre l'équipe de tournage et les amateurs permette une immersion aussi profonde dans leur intimité. Chez Seidl, et l'on n'a qu'à voir **Dog Days** pour s'en convaincre, fiction et documentaire parlent le même langage et dépeignent les mêmes manques, les mêmes dérèglements. Dans ce film, la solitude et l'isolement sont, entre autres, métaphorisés par la porte coulissante du balcon qu'à peu près tous les personnages ferment au moins une fois ou encore par cet homme qui préfère entendre sa tondeuse à gazon plutôt que ses



Timothy Treadwell avec un renard et un grizzly – PHOTO : TIMOTHY TREADWELL

voisins se disputer. Quant à **Animal Love**, il joint des plans puisés dans le « réel » ou du moins, qui semblent davantage relevés du documentaire (l'itinérant qui se masturbe) à d'autres beaucoup plus symboliques (un chien errant qui hurle à la lune). Le réel dramatisé par Seidl nous confronte ainsi à une vérité beaucoup plus viscérale et troublante que celle des documentaires traditionnels dont l'univocité écarte toute possibilité de réflexion.

Werner Herzog

Dans l'œuvre de Werner Herzog se trouve un autre rapport captivant entre réel et imaginaire, car le cinéaste subversif ne cesse d'aller tirer l'un de l'autre de façon tout à fait nouvelle, même en ce qui concerne ses films les moins récents. Sa démarche comporte une réflexion sur le jeu d'acteur doublée d'une réflexion sur l'art de vivre, l'art d'être humain. Il semble que Herzog cherche constamment à faire ressortir, d'une part, les aspects extraordinaires et dramatiques de la réalité et, d'autre part, à travailler à partir d'éléments du réel pour créer des fictions d'une intensité inégalable par le jeu. Les questions posées par ses films quant à l'existence sont parmi les plus fondamentales et les combats intérieurs qu'incarnent les figures extrêmes auxquelles ils s'intéressent servent une double interrogation sur la création, entendue au sens originel et artistique. Dans le documentaire **Mon ennemi intime**, Herzog nous

présente son Klaus Kinski (le pronom possessif établissant la subjectivité du portrait), cet acteur avec qui il a fait cinq films et entretenu une relation tumultueuse durant des années. Herzog y avoue avoir provoqué la nature promptement et emportée de Kinski à plusieurs reprises avant de mettre la caméra en marche dans le but de filmer la rage bien réelle de l'acteur et d'accentuer la fougue de ses personnages. Fasciné par la personnalité de l'acteur, Herzog voulait que ses qualités intérieures apparaissent à l'écran dans tout leur éclat. Le tempérament excessif de Kinski, cause de débordements et de déboires devenus légendaires, transpire ainsi dans tous ses inquiétants personnages : Nosferatu, Woyzeck et les autres. En lui se trouvent réunis les paradoxes de l'humanité qui inspirent Herzog depuis ses débuts, alors qu'il filmait déjà des gens oscillant entre génie et folie, entre grâce et gouffre, tel l'animateur télé de **God's Angry Man** dont on imagine qu'il pourrait autant finir canonisé qu'emprisonné ou enfermé dans un hôpital psychiatrique. Herzog déniche des gens dont la quête d'absolu et les contradictions sont aussi grandes que son désir à lui de comprendre le monde par le biais de son art. Chez le cinéaste, rien n'est noir ou blanc, encore moins gris, mais fatalement noir « et » blanc, à l'image même de la vie et de l'art.

Par sa destinée illustrant le pire et le meilleur de l'homme, ses faiblesses et ses forces, sa petitesse et sa grandeur, Timothy Treadwell représente un autre exemple typique des personnages herzogiens qui, quoique bien réels, ont tout des héros tragiques.

Figure centrale de son dernier documentaire, **Grizzly Man**, Trendwell a vécu en Alaska, 13 étés durant, auprès des ours qu'il considérait comme ses semblables. Armé d'une caméra lors de ses séjours, il a fait de cet animal un témoin, un ami, un confident qui l'empêchait de craquer. Un moyen de vivre avec mais sans les autres, de s'adresser à l'humanité sans avoir à confronter un à un les visages incléments. Devant la caméra, Trendwell s'insurgeait contre la société alors qu'il utilisait le médium susceptible de rejoindre le plus de gens possible pour témoigner de sa démarche. De fait, il s'isolait tout en cherchant la compréhension de ses pairs qui le voient tour à tour s'insurger, injurier, puis s'apitoyer, pleurer et caresser un renard. Tourmenté par ses démons intérieurs, son passé d'alcoolique et de dépressif, ses relations avec les femmes, Trendwell était, à l'instar de Kinski, un être aussi pur et naïf que mégalomane et paranoïaque. Et qu'il apparaisse en acteur raté (il serait arrivé deuxième dans une audition, tout juste après Woody Harrelson) n'est sans doute pas anodin dans l'intérêt que lui porte Herzog. Confrontant émotions réelles et émotions rendues par le jeu d'acteur, le cinéaste compare la vraie colère de Trendwell à la colère jouée de Kinski. Son sens de la caméra et sa façon de se mettre en spectacle et en scène, en même temps qu'il se met en danger pour se sentir vivre lorsqu'il approche les ours, confèrent à Trendwell les qualités dramatiques des personnages fictifs, alors que celles-ci proviennent simplement et paradoxalement de sa trop grande humanité. Et c'est le cas de plusieurs protagonistes des films de Herzog qui

se racontent devant la caméra avec tantôt une étrangeté tantôt une intensité qui laisse présager une vie intérieure troublée ou excessive. Le skieur de **The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner**, l'énigmatique ingénieur de **The White Diamond**, l'animateur télé de **God's Angry Man** ainsi que Trendwell et Kinski eux-mêmes semblent tous quelque peu se déconnecter du réel à travers leur quête respective. L'effrayant procureur et l'écopine de Trendwell dans **Grizzly Man** de même que les participants du concours dans **How Much Wood Would a Woodchuck Chuck** témoignent pour leur part du besoin inné de se mettre en spectacle et de (se) raconter des histoires, besoin que ne cesse d'exalter Herzog dans toute son œuvre.

Ces trois parcours indiquent quelques-unes des innombrables possibilités esthétiques et poétiques du jeu d'ambivalence entre fiction et réalité et offrent aux spectateurs en manque d'absolu de quoi se rassasier : des fragments d'humanité, de l'incertitude, des malaises, des contradictions, de la grâce et, ultimement, de purs moments de cinéma. Bien sûr, ils ne sont pas les seuls à jouer dans ces zones d'ombre. Notamment par l'improvisation et le recrutement de gens singuliers, Robert Morin, Harmony Korine (particulièrement son **Julian Donkey Boy** dans lequel joue d'ailleurs Herzog) et bien d'autres savent encore se jouer de nos certitudes et nous déstabiliser, ce qui demeure, selon nous, le rôle premier du cinéma. ■



Werner Herzog – PHOTO : LENA HERZOG